

UNIVERSIDAD DE GRANADA

FACULTAD DE TRADUCCIÓN E INTERPRETACIÓN



Análisis pragmalingüístico de la traducción de los recursos cómicos
en la narrativa soviética (1920-1930)

TESIS DOCTORAL

Vera Grechukhina

Director: Dr. Rafael Guzmán Tirado

Granada, 2017

Editor: Universidad de Granada. Tesis Doctorales
Autora: Vera Grechukhina
ISBN: 978-84-9163-565-9
URI: <http://hdl.handle.net/10481/48439>

El doctorando / The doctoral candidate Vera Grechukhina y los directores de la tesis / and the thesis supervisor/s: Dr. Rafael Guzmán Tirado

Garantizamos, al firmar esta tesis doctoral, que el trabajo ha sido realizado por el doctorando bajo la dirección de los directores de la tesis y hasta donde nuestro conocimiento alcanza, en la realización del trabajo, se han respetado los derechos de otros autores a ser citados, cuando se han utilizado sus resultados o publicaciones.

Guarantee, by signing this doctoral thesis, that the work has been done by the doctoral candidate under the direction of the thesis supervisor/s and, as far as our knowledge reaches, in the performance of the work, the rights of other authors to be cited (when their results or publications have been used) have been respected.

Lugar y fecha / Place and date:

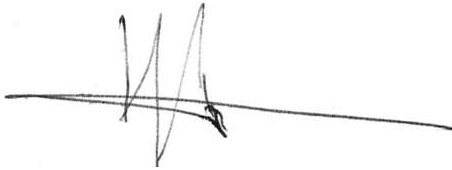
Granada, 19 de junio de 2017

Director de la Tesis / Thesis supervisor;

Doctorando / Doctoral candidate:

Firma / Signed

Firma / Signed



AGRADECIMIENTOS

Primero y antes que nada, le agradezco a Dios por haberme permitido y dado la fortaleza para llevar a cabo esta investigación.

Quisiera expresar mi más sincero agradecimiento a mi director de tesis, al Dr. Rafael Guzmán Tirado, por la confianza que siempre me ha demostrado y por el tiempo que ha dedicado a la elaboración y la revisión de esta tesis doctoral. Sin su apoyo, sin sus consejos, conocimientos y valiosos comentarios nada de esto hubiera sido posible.

Me gustaría agradecer a la Universidad de Granada por concederme la posibilidad y proporcionar todos los recursos necesarios para completar este trabajo de investigación.

Y, finalmente, estoy especialmente agradecida a mi familia y amigos por su incondicional apoyo y comprensión.

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN	5
1.1. Definición y justificación del objeto de estudio	5
1.2. Objetivos	8
1.3. Hipótesis	9
1.4. Fundamentación teórica del trabajo	9
1.5. Metodología	11
1.6. Estructura de la tesis	12
2. MARCO TEÓRICO	
2.1 Antecedentes teóricos de la investigación de lo cómico	15
2.1.1. La naturaleza de lo cómico y sus formas	15
2.1.1.1. El humor	17
2.1.1.2. La ironía	19
2.1.1.3. La sátira	22
2.1.2. Las funciones de lo cómico	25
2.1.3. Lo cómico como reflejo de la cultura	27
2.2. El plano pragmático en el proceso de traducción literaria de lo cómico	31
2.2.1. El aspecto cultural de la traducción literaria	31
2.2.2. El aspecto pragmático en la traducción de lo cómico	35
2.2.3. Traducibilidad del discurso cómico	41
2.2.4. Las estrategias de traducción	44
2.2.5. Tendencias de traducción. Extranjerización vs. Domesticación	51
2.2.6. Factores que influyen en la traducción de lo cómico	53
2.3. Consideraciones sobre los relatos analizados	61
2.3.1. Contexto político y social de la Unión Soviética de los años 20 y 30	61
2.3.2. La personalidad y el estilo de los autores como clave para la comprensión de la novela satírica breve	72
2.3.2.1. Arkádij Avérchenko	72

2.3.2.2.	Nadežda Teffi	82
2.3.2.3.	Michaíl Bulgákov	89
2.3.2.4.	Il'já Il'f f y Evgénij Petrov	97
3.	METODOLOGÍA	109
3.1.	Metodología y fases del trabajo	109
3.2.	Modelo y estructura de análisis	113
▪	Taxonomía de los recursos cómicos en la narrativa soviética analizada	113
▪	Propuesta de clasificación de las estrategias en la traducción de los recursos cómicos.....	115
▪	Diseño de la ficha de trabajo	117
3.3.	Descripción y justificación del corpus	118
4.	ANÁLISIS PRAGMALINGÜÍSTICO DEL CORPUS	125
4.1.	La incongruencia lógica	125
4.1.1.	Recursos lingüísticos para crear la incongruencia lógica	125
4.1.2.	Estrategias empleadas en la traducción de la incongruencia lógica	129
4.1.2.1.	La adaptación	132
4.1.2.2.	La traducción literal	151
4.1.2.3.	La traducción mixta	155
4.2.	Los coloquialismos, los vulgarismos y el lenguaje mutilado	164
4.2.1.	Nivel léxico	168
4.2.2.	Nivel morfológico y gramatical	184
4.3.	Las unidades fraseológicas	187
4.4.	Las comparaciones	203
4.5.	Las metáforas	213
4.6.	Los epítetos	222
4.7.	Los repeticiones	231
4.8.	La combinación de registros	240
4.9.	Otros	246
4.9.1.	Los nombres propios	247
4.9.2.	Las alusiones históricas y culturales	250

4.9.3.	La metonimia	253
4.9.4.	Los eufemismos y las lítotes	256
4.9.5.	La antífrasis	260
4.9.6.	La personificación	262
4.9.7.	El zeugma	265
4.9.8.	La gradación	266
4.9.9.	La invectiva	267
5.	DISCUSIÓN DE LOS RESULTADOS	269
6.	CONCLUSIONES Y FUTURAS LÍNEAS DE INVESTIGACIÓN	281
7.	BIBLIOGRAFÍA	287
	• Bibliografía primaria	287
	• Bibliografía secundaria	288
	• Diccionarios y enciclopedias	309
ANEXO	311
LISTA DE TABLAS	312
LISTA DE FIGURAS	313
LISTA DE ABREVIATURAS	317

1. INTRODUCCIÓN

1.1. Definición y justificación del objeto de estudio

“Humor is the first of the gifts to perish in a foreign tongue”.

Virginia Woolf

Los aspectos culturales, así como los estudios sobre el humor, reciben un interés cada vez mayor en traductología, sin embargo todavía son pocos los estudios descriptivos destinados a este campo, especialmente en el caso de las culturas rusa y española.

El presente trabajo se centra en el análisis de los recursos cómicos en la narrativa breve de A. Avérchenko, M. Bulgákov, N. Teffi, I. Il'f y E. Petrov, escrita en los años veintetres del siglo pasado y su traducción al castellano desde una perspectiva pragmática. La investigación se enmarca dentro de los estudios empírico-descriptivos: se examinan, desde un punto de vista teórico, los recursos que se emplean en el texto de origen para conseguir el efecto cómico y se averiguan, empíricamente, las estrategias aplicadas para su trasvase a la lengua meta, los factores presupuestos que incidieron en la toma de decisiones por parte del traductor y el logro, o no, de reproducir el efecto perlocutivo en el texto traducido.

El punto de partida de la investigación radica en el interés de indagar en la riqueza traductológica que ofrece el tratamiento de los recursos cómicos en la excelente narrativa de estos cuatro escritores y humoristas rusos del siglo XX, célebres en su patria, pero poco conocidos en España. Siendo consciente de la estrecha relación entre los conceptos de lo cómico y el humor, su esencia antiprogramática y su capacidad de entrelazarse, mezclándose con otras formas como la ironía y la sátira, entendemos estos dos términos en el sentido amplio y los utilizamos indistintamente en muchas ocasiones a lo largo de esta tesis.

La elección de los relatos humorísticos de los autores mencionados está condicionada por varios motivos. En primer lugar, sus obras están llenas de diversos y coloridos matices propios de la risa literaria, cuyo análisis permitirá seleccionar los recursos lingüísticos, que sirven a los fines humorísticos y son más representativos del estilo de los autores. El humor es un fenómeno muy complejo que, por un lado, tiene sus raíces en la cultura y, por otro, depende de la lengua origen. Como hecho cultural, y por lo tanto social, el humor apunta al aspecto pragmático del lenguaje: el lenguaje como acción comunicativa, por lo cual la

intención del emisor y el efecto perlocutivo que trata de lograr (provocar la risa del receptor) adquieren una función principal en el discurso cómico, mientras que el aspecto informativo tiene un carácter secundario. Como muestran las palabras de Virginia Woolf en el epígrafe del presente apartado, el concepto de lo cómico es muy versátil, resultando complejo encontrar una definición adecuada de lo gracioso y aún más difícil trasladar los efectos cómicos de una lengua a otra. De este modo, los recursos cómicos con una carga humorística son de interés particular para la investigación, puesto que plantean dificultades especiales en el proceso de traducción, especialmente en el caso de la traducción de un ámbito determinado (la realidad soviética) a otro lejano (la realidad española). Se trata no sólo de una distancia espacial sino también temporal: a través de historias divertidas y llenas de colorido, los escritores describen con viveza la vida cotidiana del país justo antes de la revolución y durante la llamada Nueva Política Económica (NEP¹) en la URSS, un periodo muy significativo desde el punto de vista histórico. En los años treinta un telón de acero separó a Rusia de todo el mundo y empezó el proceso de persecución de los escritores indeseables para el poder. Así, la narrativa breve de A. Avérchenko, M. Bulgákov, N. Teffi, I. Il'f y E. Petrov exige una particular atención, presentando un valioso testimonio de la época y ofreciendo un retrato distinto tanto de aquella sociedad como del ciudadano medio, más cercano a la realidad, en comparación con lo que se conoce como “literatura soviética” del régimen totalitario.

En segundo lugar, la producción literaria de los cuatro autores pertenece al mismo periodo histórico (los años 1920-30), todos fueron testigos de los cambios radicales que sufrió el país, aunque sus destinos y la visión de la realidad eran distintos: Avérchenko y Teffi, autores que ya habían alcanzado una gran popularidad en la época pre-revolucionaria, no apoyaron el nuevo régimen y emprendieron el camino del exilio; Il'f y Petrov tuvieron mayor fortuna y sobrevivieron a la etapa estalinista, sus novelas les encumbraron al éxito y obtuvieron el reconocimiento internacional, mientras que muchas obras de Bulgákov, debido a sus complicadas relaciones con el poder bolchevique, fueron condenadas como antisoviéticas y no pudieron ver la luz hasta muchos años después de su muerte. Los relatos de estos autores, siendo el resultado y la reflexión de su propia experiencia, se complementan perfectamente y constituyen una auténtica crónica, que abarca un amplio abanico de temas: por un lado, las consecuencias de la revolución y las condiciones

¹ La Nueva Política Económica (NEP), sustituyó al “comunismo de guerra” y fue, principalmente, una política agrícola instituida en el año 1921 para revitalizar el país después de la Primera Guerra Mundial, la Revolución de Octubre y la guerra civil (Service, 1997: 124).

miserables en los años posrevolucionarios (la hambruna, la falta de alimentación y la escasez de vivienda), los nuevos valores morales y políticos, la imagen del nuevo ciudadano medio y su bajo nivel de educación y cultura, la figura del *nepman*²; y por otro lado, la vida y las costumbres de los exiliados rusos en Constantinopla y París, la nostalgia hacia la Rusia zarista y los viejos tiempos, las ilusiones perdidas y las duras circunstancias de la vida en la emigración.

En tercer lugar, todos los escritores comparten afición por el mismo género literario: el relato humorístico de corta extensión, con una trama dinámica basada en sucesos reales o ficticios y un desenlace inesperado. Este género alcanza gran popularidad precisamente a comienzos del siglo XX, que comparte rasgos similares con el folletín, otro género de gran tradición en Rusia (sin la connotación peyorativa que el término tiene en España) que surge tras la Revolución de Octubre y que está dirigido a un amplio espectro del público general, no especialmente culto (AA.VV., 1997: 21). El desarrollo de este género fue, generalmente, la consecuencia lógica de la senda histórica de Rusia: los relatos cortos permitieron a los autores, armados de la sátira y de la ironía como instrumentos de la crítica, describir la vida soviética y expresar su protesta contra la realidad existente, alcanzando a un público lector de masas mediante un lenguaje directo y de fácil comprensión. Consideramos el género literario y las características específicas del texto uno de los factores fundamentales que condiciona el uso de ciertos recursos estilísticos por parte del autor, repercutiendo en la elección de las estrategias para su trasvase a la lengua meta por parte del traductor, lo que describiremos más detenidamente en el apartado 2.2.6.

Por último cabe destacar que nunca antes la narrativa breve de A. Avérchenko, N. Teffi, I. Il'f y E. Petrov ha sido objeto del análisis traductológico. M. Bulgákov es conocido principalmente por sus novelas *El maestro y Margarita*, *La guardia blanca* y *Corazón de perro*, y ya existen trabajos dedicados al análisis de estas obras (Pope, 1977; Sidney, 2011) mientras que los estudios que abordan sus relatos y novelas satíricas cortas son aún relativamente escasos (Mychko-Megrin, 2011). El tema de la traducción del humor en los relatos cortos de M. Bulgákov también fue previamente desarrollado en nuestro trabajo fin de máster, donde estudiamos el traslado de las referencias culturales con carga humorística desde una perspectiva pragmática, restringiendo el análisis únicamente a ocho relatos del autor. (Grechukhina, 2012). Los resultados obtenidos nos inspiraron a ampliar y enriquecer la

² El nombre dado a los ciudadanos que prosperaron durante la NEP (Nueva Política Económica) al amparo del comercio y de industria ligera, que generaba rápidos beneficios y no requería muchos recursos crediticios (Taibo, 2010: 101).

muestra para examinar y descubrir las peculiaridades de la narrativa breve de otros grandes escritores rusos pertenecientes al mismo periodo histórico. Con la presente investigación esperamos difundir entre el público hispanohablante las obras poco conocidas de estos maestros del humor soviético, así como promover la lectura amena que ofrecen sus relatos, escritos en la encrucijada de dos épocas, la zarista y la soviética, y llenos de ironía fina, agudeza de ingenio inagotable y una sátira a la vez mordaz y divertida.

1.2. Objetivos

El objetivo principal del presente trabajo reside en investigar las estrategias prevalecientes en el tratamiento de los recursos cómicos marcados culturalmente y determinar si se conserva el efecto perlocutivo en el texto traducido en el caso concreto de las culturas rusa y española. Para alcanzar este objetivo general nos hemos planteado los siguientes objetivos específicos:

- Revisar la evidencia científica disponible hasta la fecha y presentar el estado de la cuestión del cuadrinomio clave que constituye la parte fundamental de nuestro marco teórico: lengua–lo cómico–cultura–traducción. Por una parte, examinaremos el concepto polifacético de lo cómico, sus funciones y la vinculación estrecha con la cultura, los valores y las costumbres de una sociedad determinada. Por otra parte, abordaremos la importancia de las cuestiones culturales y los conceptos de pragmática en el proceso traductológico.
- Identificar las propuestas de clasificación de las estrategias relevantes para la traducción de los recursos que sirven para la creación del efecto cómico y que encierran el elemento cultural con la finalidad de elaborar su categorización propia.
- Indicar los factores más significativos que pueden haber incidido en el proceso de toma de decisiones por parte del traductor.
- Realizar el análisis macro-textual: proporcionar un contexto político-social y histórico en el que se sitúa el texto literario analizado, la biografía y los rasgos estilísticos de sus autores.
- Elaborar un modelo de análisis de la traducción de los recursos cómicos.
- Sistematizar y analizar, cuantitativa y cualitativamente:
 - los recursos cómicos arraigados en la cultura de origen que puedan representar un escollo en la traducción a la lengua meta;

- las estrategias empleadas más frecuentemente para resolver estos retos de traducción, lo que conduce a la determinación de la tendencia predominante en el texto meta: si el traductor tiende hacia la domesticación o hacia la extranjerización.
- Averiguar si se conserva el efecto perlocutivo en el texto traducido.

1.3. Hipótesis

El estudio de los recursos lingüísticos dotados de carga humorístico-cultural dentro de la traducción de la ficción literaria nos lleva a la formulación de las siguientes hipótesis:

1. El género textual y la distancia espacio-temporal y cultural que separan los conocimientos previos del lector del texto origen y los del receptor meta condicionan la elección de los procedimientos traductológicos para trasladar los recursos cómicos.
2. El alto grado de especificidad cultural que encierra el recurso cómico y las reglas que imperan en la lengua y cultura meta, condicionarán el mayor grado de intervención del traductor con el fin de acercar el texto traducido al lector meta.
3. Dado que las estrategias de traducción están determinadas por el sistema lingüístico y cultural meta, es de esperar que no sea posible transferir los recursos cómicos sin sufrir pérdidas importantes de los aspectos culturales y del efecto perlocutivo. De este modo, se supone que las estrategias empleadas para traducir los relatos humorísticos pueden eliminar cierta parte de la cultura origen, del colorido local y de la intención implícita del autor.

1.4. Fundamentación teórica del trabajo

Como nuestro trabajo se basa, por un lado, en la importancia del factor cultural en la traducción (análisis de las dificultades que surgen en la traducción de los recursos cómicos con carga cultural) y, por otro, en la pragmática (análisis de la conservación o la pérdida del efecto perlocutivo en el texto traducido), es importante abordar estos dos aspectos fundamentales y sus antecedentes teóricos en este apartado.

A partir de los años setenta e inicios de los ochenta empiezan a aparecer las teorías que se inclinan por considerar la traducción como un proceso de la transferencia cultural,

poniendo en el centro del análisis no la lengua, sino el texto, teniendo en cuenta qué posición ocupa en el contexto determinado, su género, función en la lengua meta y perfil del receptor meta. Entre los representantes de las denominadas teorías funcionalistas cabe destacar a K. Reiss (1989 [1976]), J. House (1997 [1981]) y M. Snell-Hornby (1988). Los elementos culturales específicos y los retos de su trasvase entre lenguas diferentes se han convertido en objeto de investigaciones exhaustivas en de toda una serie de disciplinas lingüísticas (los estudios lingüísticos y culturales, la etnolingüística, la lingüística comparativa y la teoría de la comunicación intercultural). Numerosos investigadores españoles han dedicado a este tema diversas monografías y estudios: J.S. Santoyo (1989), A. Hurtado Albir (1994), J. Franco Aixelá (1996), F. Lafarga (1999), R. Mayoral Asensio (2000), J. Marco Borillo (2010), S. Gamero Pérez (2005) y otros. También han manifestado su interés por el problema de la traducción de elementos culturales reconocidos representantes de la escuela rusa, tales como V.N. Komissárov (2001), G.D. Tomachin (1988), T.A. Kazakova (2001) y V.S. Vinográdov (1985). Por último, merece mencionar a la investigadora finlandesa R. Leppihalme (1997), cuyo punto de vista presenta un interés particular, ya que extiende el uso del término *culture bumps* a la traducción para referirse a una situación en la que el lector del TM se encuentra con problemas cuando intenta entender un elemento cultural del TO.

El humor ha sido objeto de estudio desde distintas perspectivas a partir de finales de los años sesenta. Así, por ejemplo, B. Santana López emplea el término *Humor Studies* para designar el intercambio que tiene lugar entre investigadores procedentes de los más diversos países y ámbitos académicos, que muestran un interés común por avanzar en la investigación del humor desde una perspectiva interdisciplinar. Al describir las teorías lingüísticas y culturales del humor, la autora nos muestra la complejidad del fenómeno humorístico e insiste en que solo mediante la integración de elementos procedentes de distintas disciplinas se puede llegar a sintetizar la esencia del humor (Santana López, 2005). En este trabajo se hace evidente que la pragmática es indispensable para explicar la mayoría de los efectos humorísticos. Desde la segunda mitad del siglo XX surgen estudios de pragmática, aplicados al proceso de la traducción: D. Sperber y D. Wilson (1986), B. Hatim y I. Mason (1995), L. Hickey (1998). Desde la perspectiva de estos investigadores, el proceso traductológico se entiende como un acto de comunicación orientado hacia un objetivo, una actividad que tiene su fuerza ilocutiva (la intención) y sus medios para alcanzar el efecto perlocutivo (el resultado).

En cuanto a los estudios sobre la traducción del humor con el enfoque pragmático-cultural, entre los autores más destacados, cuyos planteamientos y hallazgos han servido

como base teórica de nuestro trabajo, se encuentran M. Mateo Martínez-Bartolomé (traducción de las comedias inglesas al español, 1995), L. Hickey (aproximación pragmalingüística a la traducción del humor, 1999), J.J. Martínez Sierra (estudio descriptivo y discursivo del humor en textos audiovisuales, 2004), L. Molina Martínez (análisis descriptivo de la traducción de los culturemas, 2006) y J. Marco Borillo (traducción de los juegos de palabras en los textos literarios). Algunos planteamientos de estos estudios han servido como base teórica de nuestro trabajo.

1.5. Metodología

Partiendo del carácter del material empírico analizado y siguiendo el enfoque pragmático-comunicativo y descriptivo propuesto por M. Snell-Hornby (1988), C. Nord (1991), L. Hickey (1998) y G. Toury (2004), la verificación de la hipótesis se realiza mediante el estudio contrastivo-traductológico del texto fuente y su traducción al español desde una perspectiva pragmática. En primer lugar, se procede al análisis macro-textual relevante en la traducción literaria: el tipo de género literario, las características textuales, la personalidad del autor y su intención, el perfil del lector y el contexto político-social e histórico en que se sitúan las obras. En segundo lugar, se examinan desde un punto de vista teórico los recursos cómicos con carga cultural en el TO y el TM con el fin de elaborar la taxonomía general y componer un corpus bilingüe paralelo. Por último, se lleva a cabo un estudio contrastivo del TO y del TM, se averiguan empíricamente las estrategias traductológicas empleadas, los factores que habrían podido influir en la toma de decisiones por parte del traductor y sus consecuencias: la tendencia imperante hacia la domesticación o la extranjerización y, como resultado, la conservación o la pérdida del efecto perlocutivo en el texto meta.

Cabe señalar que no perseguimos el objetivo de ofrecer una traducción alternativa, sino el de esclarecer los mecanismos lingüísticos que participan en la creación del efecto cómico y están connotados culturalmente, así como trazar los escollos que supone el proceso de su traducción. Para llevar a cabo nuestra comparación del TO y del TM, determinar las estrategias empleadas y observar si la versión traducida conserva el mismo efecto perlocutivo que el original, hemos adaptado las dos clasificaciones de estrategias traductológicas a los fines propuestos, que explicaremos con mayor atención en el Capítulo 3.

Concluyendo esta sección, queríamos comentar una cuestión de carácter técnico, relacionada con la transliteración de los nombres propios y los títulos rusos al español, que

hoy en día sigue siendo muy discutible, pero debe tenerse en cuenta por los investigadores que abordan las lenguas que se escriben con alfabeto eslavo. En la presente tesis hemos utilizado el sistema de transliteración propuesta por S. Alvarado (2003), ya que, a nuestro juicio, ofrece una grafía clara y correcta, aboga por el uso correcto de los diacríticos y procura evitar la disparidad entre las transliteraciones del cirílico existentes.

1.6. Estructura de la tesis

De acuerdo con el planteamiento metodológico, esta tesis consta de seis capítulos, cuyo contenido y objetivos presentamos a continuación.

En el Capítulo 1 describimos en qué consiste el trabajo; se delimita el objeto del presente estudio y se exponen las razones para justificar su elección, se plantean los objetivos que se esperan alcanzar y se definen las hipótesis que se van a confirmar o rechazar.

El Capítulo 2 presenta la fase inicial de la investigación y está dedicado a la parte teórica del trabajo, dividiéndose en tres apartados. En el primero realizamos una aproximación teórica al concepto de lo cómico con el énfasis en su aspecto cultural; definimos y estudiamos sus formas (el humor, la ironía y la sátira); distinguimos sus funciones principales, basándonos en las propuestas de S. Attardo (1994) y A. Syčev (2003), con la finalidad de resaltar las más evidentes en la narrativa breve soviética del periodo en cuestión: la función comunicativa, la social y la sancionadora. En el segundo apartado se revisa la relación entre la lengua y la cultura, se analizan a través del prisma de la pragmática las propuestas teóricas existentes acerca de la traducibilidad del discurso cómico y de las estrategias empleadas para la traducción de los elementos con carga humorística-cultural, seleccionando de entre ellas las más afines al propósito de este trabajo. También, identificamos en este apartado y prestamos especial atención a la cadena de factores que pueden influir en el proceso traductológico, lo que nos será sumamente útil en el análisis contrastivo exhaustivo de la parte práctica. En el tercer apartado esbozamos el contexto político-social subyacente en las obras analizadas y los datos biográficos de los autores considerados, siendo imprescindibles para revelar sus fascinantes recursos expresivos y descifrar su intención implícita.

El Capítulo 3 trata los aspectos relacionados con nuestra metodología; está estructurado en tres apartados. En el primero abordamos los métodos y fases del trabajo, situando la presente investigación en el marco de los estudios empírico-descriptivos. En el segundo apartado se expone el planteamiento del modelo y de la estructura del análisis a

partir de la elaboración de tres puntos clave: nuestra propia taxonomía de los recursos cómicos culturalmente connotados, la propuesta de estrategias traductológicas, elaborada para los objetivos establecidos, y el diseño de la ficha de trabajo. En el tercer apartado describimos y justificamos la elección del corpus.

El Capítulo 4 constituye la parte práctica del estudio, consiste en el análisis pragmalingüístico del corpus. Está dedicado a verificar las hipótesis y a cumplir el objetivo principal que nos planteamos en el trabajo: distinguir las distintas estrategias de traducción de los recursos cómicos y determinar la orientación del proceso traductológico hacia uno de dos polos opuestos, la domesticación o la extranjerización, lo que conducirá a la conclusión de la transferencia acertada o no del efecto perlocutivo en el texto traducido. El capítulo está dividido en nueve subapartados según el tipo de recurso lingüístico que contribuye a la creación del efecto cómico : 1) la incongruencia lógica, 2) los coloquialismos, los vulgarismos y el lenguaje mutilado, 3) las unidades fraseológicas, 4) las comparaciones, 5) las metáforas, 6) los epítetos, 7) las repeticiones, 8) la combinación de registros, 9) otros. En la última categoría incluimos todos los recursos que no tienen una representación suficiente en el corpus, pero que presentan interés desde el punto de vista traductológico: los nombres propios, las alusiones históricas y culturales, la metonimia, los eufemismos y lítotes, la antífrasis, la personificación, el zeugma, la gradación y la invectiva.

En el Capítulo 6 exponemos las conclusiones finales del trabajo y proponemos las perspectivas para una investigación futura.

Al final del trabajo incluimos la Bibliografía, donde se recogen todas las fuentes consultadas, y el Anexo, donde puede consultarse la muestra completa de los ejemplos analizados.

2. MARCO TEÓRICO

2.1. Antecedentes teóricos de la investigación de lo cómico

La categoría de lo cómico suscita, desde hace mucho tiempo, el interés de los investigadores de varios ámbitos científicos: la lingüística, la filosofía, la sociología, la psicología, la estética, la ética, la culturología y otros. En el presente capítulo no planteamos el objetivo de proporcionar una reseña detallada de las investigaciones dedicadas a lo cómico, pues ya existen numerosos estudios con descripciones pormenorizadas de este tema: Attardo (1994), Bórev (1970), Bergson, (1973 [1956]), Chiaro (1992), Dzemidok (1974), Dmítriev (1996), Fry (1963), Goldstbin (1972), Karásik (2001), Moskvín (2008), Raskin (1985), Vandaele (2002), Vega (1983). Nos concentramos solo en aquellos fundamentos teóricos que revisten mayor importancia para nuestro problema de investigación.

2.1.1. La naturaleza de lo cómico y sus formas

En un intento de aproximar el tema de lo cómico y arrojar luz sobre la ambigüedad conceptual que existe hoy en día en este ámbito, ante todo, es necesario abordar el concepto de lo cómico, destacar sus formas y propiedades.

“Lo cómico” presenta un término bastante amplio y general. El filósofo italiano Benedetto Croce opinó que todas las definiciones de este fenómeno son cómicas en sí y provocan las mismas sensaciones que ellos intentan analizar (Croce, 1920: 102). Sin embargo, la naturaleza humana siempre aspira a reflexionar sobre cualquier fenómeno enigmático y complejo.

Lo cómico, según Henri Bergson y su obra clásica “La risa” (1973 [1956]), expresa cierta imperfección individual o colectiva que tiene que ser corregida inmediatamente mediante la risa, que encierra un deseo de humillar al sujeto cómico. Otros filósofos (Hegel, 1920; Schopenhauer, 2005; Preisendanz & Warning, 1976) caracterizan lo cómico como la percepción de un contraste o incongruencia, todo lo que transgrede las normas y los leyes, las convenciones y las costumbres pueden llevar a la creación de lo cómico.

Entre los teóricos hispanohablantes existen diversos puntos de vista acerca de este fenómeno. Los partidarios del enfoque generalista lo describen como todas las formas de lo risible (Martín Casamitjana, 1996: 24). Los investigadores de la sociedad internacional

Humour Studies consideran el término *humour* como hiperónimo (“*umbrella term*”) que incorpora todas las manifestaciones de lo cómico y no presenta ninguna particularidad en sí mismo (Santana López, 2005: 837).

En la tradición rusa “lo cómico” se considera como una categoría de la estética que expresa la disconformidad (total o parcial), históricamente condicionada, de un fenómeno social dado, de la actividad y conducta de las personas, de su mentalidad y costumbres, respecto al curso objetivo de las cosas. La comicidad puede manifestarse de distintas maneras: en la falta de correspondencia entre lo nuevo y lo viejo, entre el contenido y la forma, entre el fin y los medios, entre la acción y las circunstancias, entre la esencia real de una persona y la opinión que ella tenga de sí misma (Frolov, 1981: 237).

En los campos de la filosofía, la psicología y la culturología existen varias teorías que pretenden explicar el origen de lo cómico, sin embargo, como justamente afirma Moskvín (2008: 193), ninguna de ellas puede dar una respuesta exhaustiva acerca de la naturaleza de este atractivo fenómeno. A continuación resumimos las teorías más extendidas, enumeradas en el trabajo de Dzemidok (1974) y combinadas con las contribuciones de los investigadores españoles de relevancia para nuestro estudio:

- Teoría de la “gloria súbita”: la risa es resultado directo de la percepción de la inferioridad del objeto cómico y un súbito sentimiento de superioridad por parte del sujeto. Lo cómico se presenta como una parte de lo feo tanto en sentido físico, como moral. Seguidores de esta postura: Aristóteles (1974), Hobbes (1976) y Stendal (1959).
- Teoría de la degradación: algo sublime y trascendental se degrada hasta un grado tan bajo, ínfimo y despreciable que provoca la risa. Los partidarios de esta postura: Bain (1865), Witwicki (1962), Stern (1949) y Gruner (1978).
- Teoría del contraste: la expectativa defraudada genera la risa. En este caso la risa “es una emoción que nace de la súbita transformación de una espera ansiosa en nada” (Kant, 1978: 294). Los partidarios de esta postura: Kant (1978), Lipps (1922), Spencer (1875) y Spiegall (1972).
- Teoría de la contradicción: lo cómico reside en la contradicción entre el contenido y la forma, la idea y la imagen. Los partidarios de esta postura: Collins-Swabey (1961), Hegel (1920) y Černyšévskij (1958).

- Teoría de la desviación de la norma: cualquier fenómeno puede considerarse cómico, si se percibe la divergencia de la norma. Los partidarios de esta postura: Elliot (1960), Groos (1899) y Naham (1946).
- Teoría de los motivos entrecruzados: en ciertos casos, la risa sucede a través de la combinación simultánea de varios motivos cómicos. Los partidarios de esta postura: Bergson (1973 [1956]), Freud (1963), Lunačárckij (1935) y Witwicki (1962).
- Teoría de la incongruencia: lo cómico está presente donde hay contradicción y surge de la violación de la semántica y de la argumentación lógica. De este modo, un apareamiento de situaciones, ideas, actitudes o conductas inconsistentes o incompatibles provoca la risa. Los partidarios de esta postura: Horacio (2002), Kierkegaard (1947), Schopenhauer (2005) y Spencer (1875).
- Teoría de la cultura: lo cómico se entiende como el resultado de la cultura y los recursos cómicos no son espontáneos, sino producto de una mente cultivada, que abarcan una determinada visión del mundo y de los valores humanos. Como afirmaba Nietzsche (1999), la potencia intelectual de un hombre se mide por las dosis de humor que es capaz de utilizar. Los partidarios de esta postura: Dzemidok (1974), Jardiel Poncela (1942) y Wittgenstein (1998).

La mayoría de estos fundamentos teóricos relativos a las causas subyacentes de lo cómico se observan posteriormente en la parte práctica de la presente investigación: lo cómico se manifiesta en la narrativa breve de los escritores soviéticos, principalmente, a través del contraste, la incongruencia lógica, la contradicción y la desviación de la norma.

En cuanto a las formas de lo cómico, se distinguen comúnmente el humor, la ironía y la sátira, cuyas características y definición examinaremos más detalladamente en los apartados siguientes.

2.1.1.1. El humor

El sustantivo castellano “humor” proviene del verbo latino “umere” (humedecer), vinculado a la palabra “umor” (“líquido, humedad”), que se utilizaba en medicina durante la Antigüedad Clásica y la Edad Media para describir los fluidos orgánicos (sangre, bilis, flema) que determinaban la salud del cuerpo o el carácter de los individuos. En el siglo XVII, los

franceses comenzaron a usar el término “humeur” para referirse a la manera de ser de las personas bromistas. La palabra pasó a otras lenguas con el mismo significado, acuñándose la expresión en inglés “sense of humor” (sentido del humor) para hacer referencia a la capacidad de un individuo de percibir lo ridículo, lo alegre o lo gracioso de las cosas y de las situaciones, y de expresarlo de forma jocosa (Soca, 2012, en línea).

En el diccionario de la Real Academia Española encontramos las siguientes definiciones del término “humor”: 1. Genio, índole, condición, especialmente cuando se manifiesta exteriormente; 2. Jovialidad, agudeza; 3. Disposición en que alguien se halla para hacer algo; 4. Buena disposición para hacer algo; 5. Humorismo (modo de representar la realidad); 6. Antigüamente, cada uno de los líquidos de un organismo vivo; 7. Estado afectivo que se mantiene por algún tiempo (RAE, 2001, en línea).

Al comparar estas definiciones, se destaca la importancia que se atribuye al individuo y a su capacidad de percibir lo gracioso. J. Garanto Alós añade a éste la situación comunicativa, que desempeña un papel esencial en la recepción del humor:

El humor es el estado de ánimo, más o menos persistente y estable, que baña equilibradamente sentimientos, emociones, estados de ánimo con el medio ambiente y que capacita al individuo para, tomando la distancia conveniente, relativizar críticamente toda clase de experiencias afectivas que se polaricen, bien sea hacia situaciones eufóricas, bien sea hacia situaciones reflexivas .

(Garanto Alós, 1983: 61)

Fuentes Luque (2000: 28) escribe en su tesis doctoral que el ser humano no sólo se define como un “homo sapiens”, sino también como un “homo ludens” (un ser que percibe y desarrolla el humor). El autor distingue diferentes tipos de este fenómeno: “El humor puede ser visual o verbal, o una combinación de ambos, puede ser humor del absurdo, sátira social, humor cultural, juegos de palabras, crítica política, chistes, humor de payasadas (*slipstick*)”. Martín Casamitjana (1996: 24) describe el humor como “todas las formas de lo risible, desde lo cómico a lo propiamente humorístico”.

Como vemos, resulta muy difícil ofrecer una definición concisa y adecuada de un fenómeno tan complejo como el humor: unas definiciones se centran en los aspectos psicológicos, otras en los aspectos sociológicos, algunas son demasiado generales (como la de Martín). Como señala J. Vandaele, algunos investigadores han desistido en su intento de

definir el humor: “*This monumental task has driven some desperate scholars to give up on any attempt at defining humour*” (Vandaele, 2002: 153).

Naturalmente, se distinguen dos tipos de humor: humor verbal y humor de gestos y de situaciones que no depende del lenguaje (oral o escrito) para lograr sus objetivos: por ejemplo, las películas de Charlie Chaplin o de Buster Keaton puedan ser apreciadas y disfrutadas en el mundo entero, mientras que los textos de gran valor literario, llenos de humor, presentan más dificultad por la falta de conocimiento de la lengua y requieren la intervención activa por parte del traductor (Mateo Martínez-Bartolomé, 1995: 7-8).

Nuestro trabajo se centra en el análisis del humor verbal, que principalmente se basa en los elementos lingüísticos y posee aspectos culturales específicos. Como no podemos llevar a cabo un estudio exhaustivo del humor, ofreceremos la definición de este concepto que sirve de referencia a este trabajo. Las explicaciones generales del término que encontramos en el diccionario de la RAE se refieren a conceptos como *genio*, *jovialidad*, *agudeza* y no resultan de mucha utilidad en nuestro caso. La definición que coincide con nuestro enfoque la encontramos en el trabajo de W. Nash, quien establece la diferencia entre el acto del humor y el humor, ya que desde el punto de vista fisiológico y psicológico se puede concebir el humor como una condición del ser humano que le permite producirlo y recibirlo (Nash, 1985: 9). J.J. Martínez Sierra comparte la misma opinión, añadiendo que el acto del humor se corresponde con la realización práctica de la condición del humor, que presenta mayor interés (Martínez Sierra, 2004: 175). Según W. Nash, el acto del humor tiene tres componentes principales: 1) el origen cultural del humor; 2) el diseño característico o representación verbal (“*verbal packaging*”) en virtud de la cual se indica la intención humorística; 3) el efecto humorístico (la palabra o frase que es indispensable para el chiste) (Nash, 1985: 10). Esta definición puede considerarse la más adecuada para nuestro trabajo, ya que aborda, por un lado, el aspecto intercultural, y, por otro, justifica el uso de pragmática para el análisis del humor: intenciones implícitas con el objetivo final de lograr el efecto perlocutivo en cierto contexto.

2.1.1.2. La ironía

La ironía puede entenderse en sentido amplio y en sentido estricto: 1) el término en sentido amplio denomina cierta categoría estética y literaria, 2) en sentido estricto se define como cierto recurso estilístico relacionado no únicamente con la contradicción entre el

sentido literal y contextual de la palabra. En DRAE la entrada «ironía» presenta tres acepciones: 1. f. Burla fina y disimulada. 2. f. Tono burlón con que se dice. 3. f. Figura retórica que consiste en dar a entender lo contrario de lo que se dice. Aunque en la definición del Diccionario se habla de «figura», no siempre ha sido así. Hasta las últimas décadas del siglo XX la ironía se consideraba, según la tradición retórica, como un tropo, es decir, un recurso que produce un cambio en el significado que afecta a un único término; en este sentido, la ironía se entiende como la expresión de una cosa mediante una palabra que significa lo contrario de ésta (Marimón-Llorca, 2004-2005: 40-41). Actualmente, la ironía se considera como una figura de pensamiento, una modificación más compleja que afecta a un segmento mayor del discurso (Lausberg, 1967: 57-58). La superación de la visión de la ironía como tropo está relacionada con el hecho de que la ironía no se circunscribe a los límites de la palabra, sino que abarca varias partes del texto, incluso hasta el texto completo.

En nuestro estudio consideramos la ironía como una actitud crítica y humorística hacia los fenómenos de nuestra vida y como recurso de expresión de esta actitud subjetiva. Coincidimos también con la opinión de Solov'ëva y consideramos la ironía como un principio pragmático y semántico de la organización del texto (Solov'ëva, 1983 :6). A nivel lingüístico la ironía se manifiesta a través de la comparación, la metáfora, la perífrasis, el eufemismo, el grotesco, la paradoja, la parodia, la hipérbole, el contraste de palabras y situaciones, la combinación de diferentes estilos, la antítesis, el juego de palabras o la incongruencia lógica (Skovorodnikov, 2003: 227).

Una vez presentada la descripción del concepto de ironía, pasemos ahora a examinar los problemas relativos a la identificación y la interpretación de la intención irónica. ¿Qué tipos de contenido encierra y qué procesos conlleva?

Hay dos enfoques pragmáticos que han indagado sobre las soluciones de los problemas que plantean los enunciados irónicos: la teoría de Grice y las teorías polifónicas. La primera de ellas afirma que la ironía, como una implicatura o un acto de habla indirecto, pertenece a un nivel pragmático del texto y también representa una alteración de las reglas pragmáticas (Sperber y Wilson, 1986). Según la teoría de los actos de habla, la ironía presenta “*transparent insincerity*” o una violación transparente de la máxima de sinceridad (Haverkate, 1990: 102). El locutor dice algo distinto de lo que en realidad piensa, que se puede entender literalmente por el lector que no percibe la ironía. Sin embargo, otro lector hace uso de las evidencias que muestra la narrativa irónica y llena las lagunas semánticas con su propia lógica asociativa (Leech, 1974: 171). Las teorías polifónicas ven el enunciado irónico como un fenómeno ecoico que encierra dos significados, cuando el locutor introduce

en él un punto de vista diferente y se ríe implícitamente. Como resultado, todo enunciado puede entenderse de dos maneras distintas: como expresión de la propia opinión del hablante o como eco de una opinión atribuida a otra persona (Ducrot, 1984: 214-215). Bajtín utilizaba el término polifonía para designar a todo el sistema lingüístico: “el lenguaje no es un sistema abstracto de formas normativas, sino una opinión plurilingüe concreta acerca del mundo. Todas las palabras tienen el aroma de una profesión, de un género, de una corriente, de un partido, de una cierta obra, de una cierta persona, de una generación, de una edad, de un día, de un momento” (Bajtín, 1989: 110).

De este modo, ambas teorías ponen en evidencia la importancia del contexto lingüístico y sociocultural o circunstancias externas que deben compartir los interlocutores para inferir el enunciado irónico. De aquí surge la pregunta: ¿en qué consiste el desciframiento irónico?

Hutcheon señala dos funciones principales complementarias en la ironía: la semántica, que es contrastiva, y la pragmática, que es evaluativa (Hutcheon, 1994: 122). Como afirma Barreras Gómez, la ironía conlleva ciertas destrezas deductivas. La primera está relacionada con el nivel semántico y consiste en la detección por parte del lector de la incongruencia entre lo que se dice y lo que no se dice. La segunda se encuentra en un nivel pragmático, ya que el receptor debe deducir la intención y el propósito comunicativo del autor. La tercera se basa en la habilidad de inferir el conocimiento compartido del emisor y el receptor del mensaje, así como la actitud del enunciador respecto de lo que dice (Barreras Gómez, 2001-2002: 245).

Booth presenta la interpretación de la ironía como un proceso de “reconstrucción” del significado que comprende cuatro pasos. En el primero, el lector nota “alguna incongruencia en las palabras” y rechaza el significado literal. En el segundo, se buscan explicaciones alternativas, que pueden ser incluso contrarias a las del enunciado original. En el tercer paso, el lector decide sobre las creencias y los conocimientos del autor. Finalmente, en el cuarto paso, el lector elige un nuevo significado válido y coherente con el resto del texto (Booth 1974: 10-13). Leech (1974: 172), Sperber y Wilson (1986: 52) apoyan la idea de Booth en lo que concierne al rechazo del significado y la construcción de posibles hipótesis interpretativas sobre el contenido del enunciado irónico y la elección de la versión correcta. El crítico australiano Douglas Muecke explica la ironía a través de una metáfora de un edificio de dos pisos: en el inferior habitan las víctimas de la ironía y en el superior, el ironista para ilustrar que ambos forman parte del mismo edificio y participan en el proceso

comunicativo para transformar el significado literal en otro “transliterar” y efectivo, para que el texto irónico tenga éxito (Muecke, 1982: 40-41).

Como podemos observar, las discrepancias entre las teorías de diferentes autores son más terminológicas que conceptuales, el fenómeno principal se comprende igual, sólo que sus dos etapas están descritas de manera distinta. De este modo, aunque existen distintos enfoques acerca de la ironía dentro del campo de la pragmática, todos pueden ser unificados al mismo modelo: la ironía supone una alteración ilocutiva, cuyo reconocimiento exige al lector cierta reinterpretación del sentido literal del enunciado irónico y su reconstrucción. Sin embargo, estamos de acuerdo con Bruzos Moro (2005: 39) en que no siempre la ironía comunica exactamente lo contrario de lo que dice de manera literal y en la mayoría de los casos resulta difícil establecer un significado alternativo. Existe un efecto perlocutivo adicional, de valor afectivo, más sutil y todavía más complicado de definir que expresa la visión del mundo que propone el ironista.

2.1.1.3. La sátira

La sátira, a diferencia de otras formas de lo cómico, no tiene ni la compasión y sutileza de ironía ni el carácter abierto y bondadoso del humor:

“Cuando el objeto o fenómeno revela su inconsistencia o nulidad hasta el punto de hacer perder toda simpatía o atracción por él, y la risa que suscita ya no está teñida de ternura, sino más bien de indignación o ira, podemos decir que estamos en otra esfera de lo cómico: la sátira. La desvalorización del fenómeno es aquí tan radical que nos lleva a la conclusión de que no merece subsistir.”

(Sánchez Vázquez, 1992, en línea)

Sin embargo, aunque la sátira presenta el uso premeditado de lo cómico con fines críticos e incluso agresivos, ridiculizando las debilidades tanto de la sociedad como del individuo, compartimos la definición más amplia de Berger (1998: 255):

“...la sátira está presente en casi todas las formas de expresión cómica. Puede entrelazarse con la comunicación cómica y puede estar presente, al menos de manera esporádica, hasta en las formas más inofensivas de lo cómico”.

La condición imprescindible para que la sátira tenga éxito radica en un contexto histórico-social y temporal común que deben compartir el satírico y su destinatario. De esta forma, el trinomio fundamental del discurso “emisor – mensaje – receptor” también es pertinente en el análisis de la sátira, puesto que el satírico y su público tienen que estar de acuerdo sobre la indeseabilidad del objeto del ataque (Frye como se citó en Berger, 1999: 256). Esta postura es similar a la que desarrollaron Attardo y Raskin en su teoría general del humor verbal, identificando tres fases principales del desarrollo de un chiste: el emplazamiento, la incongruencia y la resolución. En el caso de la sátira, los elementos de la primera fase (el emplazamiento) constituyen parte del contexto y establecen el marco de la expectativa (Policinska Malocco, 2016, en línea).

La mayoría de los teóricos ponen de relieve la función didáctico-correctiva de la sátira. Según Pollard, el satírico siempre es consciente de la diferencia entre cómo son las cosas y cómo tienen que ser, ocupando así la posición de “guardián de los ideales” (Pollard como se citó en Llera, 1998: 291). La misma opinión es sostenida por N. Frye (1977: 296), caracterizando la sátira como “ironía militante” y distinguiendo tres elementos esenciales que debe poseer la sátira: un objeto de ataque, la fantasía grotesca y una posición basada en unas normas morales (“el satírico, por lo común sigue una línea de moral elevada”). R. Donoso (1950: 8) también destaca el valor histórico de la sátira, ya que “capta con agudeza las flaquezas y debilidades de los hombres públicos, las exhibe con crudeza o con viva intención crítica y nos deja un testimonio utilísimo como expresión del sentimiento de los contemporáneos”. Sin embargo, la intención moralizante de la sátira no siempre es esencial para conseguir el éxito comunicativo. Knight (2004: 5) y D. Griffin (1994: 39) afirman que las funciones de la sátira son más la provocación y la indagación que el castigo de los vicios. Peale deja claro que la naturaleza de la sátira no puede depender, en absoluto, del propósito moral:

Los satíricos mismos son los primeros en admitir que no sólo no logran inspirar la reforma, sino que ni esperaban inspirarla. Su único propósito es

desenmascarar ante el hombre psíquico al género humano tal y como es y no como pretende ser <...>.

(Peale, 1973: 199)

En cuanto al uso de esta forma de lo cómico en el contexto analizado –la Rusia soviética en los años veinte-treinta–, la intención satírica de proteger los valores y la observación crítica de la realidad político-social es obvia en las obras de todos los escritores, pero sobre todo en los relatos cortos de M. Bulgákov, I. Il'f y E. Petrov. Como señala Marc Slonim (1977: 92), los escritores procuraban castigar los aspectos negativos de la vida soviética mediante su reflexión en el espejo convexo de la exageración y la sátira. El objeto y el protagonista de su sátira es el ciudadano filisteo e ignorante, que utiliza la fraseología comunista mal digerida y da mucha importancia a los mínimos imprevistos, permaneciendo como una persona avariciosa, vulgar y de miras estrechas.

En este capítulo se han revisado los fundamentos teóricos sobre el concepto de lo cómico, su origen y sus formas. Como se puede observar, no resulta una tarea fácil establecer las fronteras entre fenómenos afines, como lo cómico, el humor, la ironía y la sátira. Recapitulando, se puede definir lo cómico como un concepto muy amplio que puede manifestarse desde el humor bondadoso –con el fin de generar placer y distensión– hasta la ironía y la sátira, que sirven como instrumentos de crítica (Iglesias Casal, 2000: 441).

Las diferencias entre las variedades de lo cómico, pueden resumirse en los siguientes puntos principales: el humor es definido como el modo de presentar la realidad, resaltando el lado cómico o risueño de las cosas; la sátira tiene un carácter destructivo y muestra la intolerancia al objeto de la risa; la ironía es una forma intermedia entre la sátira y el humor, es un recurso de crítica fría impasible, cuyo objeto aparece principalmente en la ignorancia.

Según investigadores españoles, el humor se diferencia de la ironía, principalmente en la persona o cosa a la que va dirigida la crítica. El humor no se mete con nadie en concreto, salvo con uno mismo. Por eso, el humor no molesta y deja buen sabor de boca. La ironía, por el contrario, se mueve entre la crítica negativa y el sarcasmo (Betés de Toro, 2011: 75-76).

Los investigadores rusos escriben también sobre la existencia de formas transitorias entre la sátira, el humor y la ironía – la ironía satírica y la ironía humorística. La diferencia entre ellas consiste en su naturaleza semántica y pragmática: la ironía satírica pone en ridículo y destruye el objeto de que habla, mientras que la ironía humorística se burla sólo de

ciertos rasgos particulares (Bórev, 1970: 98). La posibilidad de vincular la ironía con diferentes tipos de lo cómico se explica por el hecho de ser un concepto más amplio y universal que el de humor y la sátira.

Compartimos la opinión de Casares Sánchez (2002, en línea) de que lo cómico siempre está en la base de lo humorístico, mientras que el humor introduce un componente adicional afectivo y es “la presentación sentimental y trascendente de lo cómico”. Además, lo cómico siempre forma parte del proceso creativo literario y en la obra de cada autor particular se encuentran combinadas diferentes variedades de esta categoría. Como afirma Hernández González (2010, en línea), la esencia de lo cómico es antiprogramática y no puede formalizarse en fórmulas fijas, por lo tanto, no es de sorprender que exista una confusión terminológica, se habla más de formas cómicas, que de la categoría en sí y algunos vocablos (el humor y lo cómico) suelen utilizarse como sinónimos.

De esta forma, puesto que el humor y lo cómico son dos conceptos vinculados estrechamente desde la antigüedad y hasta ahora, su presencia en la literatura es muy variada y a veces se entrelazan, mezclándose con otras formas como la ironía y la sátira, en muchas ocasiones resulta inevitable utilizarlos indistintamente, como puede observarse en este trabajo. Los ejemplos que constituyen nuestro corpus engloban varias formas de lo cómico, lo que está condicionado por el potencial creativo de cada autor, la época y las condiciones en las que están escritas sus obras y el destinatario.

2.1.2. Las funciones de lo cómico

Para investigar las funciones de lo cómico nos basamos en las clasificaciones de Syčev (2003: 96) y Attardo (1994: 322-324), ya que, a nuestro juicio, son las más acertadas y exhaustivas, teniendo en cuenta el enfoque pragmático del presente estudio.

El primer autor enumera las principales funciones de lo cómico de la siguiente forma:

- *La función comunicativa.* Se establece desde la antigüedad y puede considerarse primordial, estando siempre dirigida a la persona o la actividad humana y presentando el acto de comunicación entre el sujeto y el recipiente de la risa. La función comunicativa se subdivide en *la función de integración* (la risa facilita el entendimiento mutuo entre los miembros de la sociedad) y *la función de*

diferenciación (la que promueve el establecimiento de los contactos estrechos entre los representantes de la sociedad conforme a sus intereses especiales).

- *La función lúdica*. Los conceptos del “juego” y “lo cómico”, aunque no pueden llamarse idénticos, son muy cercanos. El filósofo holandés J. Huizinga (1955) distingue algunas características del juego que encajan también en cualquier acto de lo cómico: la libertad, las emociones positivas y la determinación espacial y temporal.
- *La función social*. Esta función está estrechamente vinculada a la lúdica, pues precisamente en el proceso del juego se adquieren los hábitos comunicativos, se conocen las normas de conducta y los valores morales. Además, de manera simultánea, la risa desarrolla la capacidad del pensamiento crítico y la evaluación del mundo que va más allá de los estereotipos.
- *La función sancionadora*. Este tipo de función es también una de las más antiguas, que existía en las primeras etapas del desarrollo de la sociedad y servía como una de las formas de castigo social. Más tarde este papel en la corrección de los errores cometidos por la sociedad lo juega la comedia y la sátira.
- *La función restaurativa*. En el marco de esta función la risa se considera como la relajación y el descanso de los problemas y las preocupaciones de la vida cotidiana (Syčév como se citó en Ščírova, 2015: 23-24).

Attardo (1994) examina las funciones de lo cómico en dos niveles: el sintáctico-funcional –revisando y desarrollando las teorías de Propp (1928) y Morin (1966)–, y el pragmático. En nuestro caso sería más relevante enfocarse en el nivel pragmático, que comprende las funciones comunicativas o sociales del humor.

En primer lugar, el autor, al afirmar que las funciones comunicativas del humor son numerosas y complejas, propone dividir las funciones comunicativas en funciones primarias y secundarias con la finalidad de evitar la confusión, aunque admite que tal distinción no excluye el posible solapamiento de las categorías. Las funciones primarias residen en los efectos que el emisor intenta conseguir directamente mediante el uso de los segmentos humorísticos en su discurso. Las funciones secundarias son los efectos que se logran indirectamente o sin conocimiento e intento por parte del locutor (Attardo, 1994: 322).

En segundo lugar, Attardo (1994:323-324) agrupa las funciones sociales en cuatro grupos, basándose en las clasificaciones de Long y Graesser (1988) y Graham et al. (1992):

- *La función social.* Esta función comprende todos los casos en los que el humor se utiliza como instrumento para facilitar la interacción en grupo: el control social (el humor desempeña la función correctiva social para avergonzar o intimidar algunos miembros del grupo), la transmisión de normas sociales (para atraer la atención al comportamiento inaceptable), la forma de congraciarse o establecer una base común, la organización del discurso, la reparación de las situaciones poco agradables, el juego social para cohesionar la sociedad y la expresión de inteligencia.
- *La falta de compromiso.* El mérito principal de esta función estriba en la “*retractability*” (la posibilidad de retroceder) en el contexto de las interacciones potencialmente agresivas.
- *La mediación.* La función supone la mitigación y facilitación de la interacción social.
- La “*disfuncionalización*”. Bajo este tipo se entiende que algunos chistes pueden llevar a la disfuncionalización del lenguaje, ya que se emplean principalmente con un objetivo lúdico.

Como podemos observar, la primera categoría de Attardo, la función social, es la más amplia y engloba en sí varias funciones de Syčev, en concreto, la función comunicativa, la social y la sancionadora. La falta de compromiso y la mediación, señalados por Attardo, están relacionadas, ya que sirven al mismo propósito de facilitar la interacción interpersonal, pero no son de mayor relevancia para nuestro análisis.

De este modo, utilizando como guía los dos enfoques mencionados y considerando el objeto de la investigación, se pueden distinguir las funciones más evidentes que desempeña el humor en la narrativa soviética analizada: la comunicativa, la social y la sancionadora. Los escritores satíricos destacan de modo implícito una situación o circunstancia social y el efecto humorístico permite descifrar el mensaje del autor y percibir su crítica. Debido a estas funciones, el relato breve humorístico nos ofrece, de manera implícita, un retrato pormenorizado y profundo de la sociedad de aquella época.

2.1.3. Lo cómico como reflejo de la cultura

La vinculación de lo cómico a una cultura determinada es innegable en el paradigma científico contemporáneo. Aunque los factores subjetivos (la posición del emisor del mensaje

cómico) y objetivos (la percepción del receptor) son importantes e inseparables, el factor cultural y pragmático igualmente está vigente en el análisis del material cómico (Devkin como se citó en Ščírova, 2015: 28).

El carácter subversivo de lo cómico y la percepción de lo cómico como un contrasentido o una divergencia (Hegel, 1920; Schopenhauer, 2005) con respecto al sistema de valores existentes en una sociedad determinada, explica que la comicidad difiera mucho de un país a otro, cambiando con el tiempo, estando condicionada por el contexto histórico-cultural, al igual que las costumbres y las normas.

A este respecto, compartimos la opinión de Santana López (2003, en línea), que considera que lo cómico se logra mediante el uso de diferentes recursos, basados en “marcas” o “elementos culturales”, que pueden ser de naturaleza lingüística o extralingüística, suelen aparecer combinadas en varios grados de complejidad en el texto original y causar perplejidad al lector del texto meta. Tomachin (1988, en línea), también poniendo de manifiesto la existencia de los elementos que no coinciden en lenguas y culturas diferentes, señala que cuanto más autóctonos son las lenguas comparadas y menos contactos han tenido durante su historia, más se diferencian y menos puntos de contacto tienen entre sí.

Del mismo punto de vista parte el investigador belga D. Delabastita, afirmando que los elementos culturales pertenecen a las asimetrías o los anisomorfismos que condicionan la transferencia lingüística y hacen ontológicamente imposible que un texto traducido sea una copia del original; entre ellos se distinguen los anisomorfismos pragmáticos, interpretativos, lingüísticos y culturales. Los anisomorfismos pragmáticos son las convenciones (las formas lingüísticas léxicas y sintácticas) que se consideran adecuadas para cada situación o tipo de texto. Las asimetrías interpretativas nos indican que una traducción siempre es una interpretación entre muchas posibles, puesto que el texto original no tiene un significado único, sino que siempre hay cierto grado de apertura interpretativa (Delabastita en Gómez González-Jover, 2007: 305). De este modo, el enfoque de este trabajo son los anisomorfismos lingüístico-culturales con carga humorística, que son los más difíciles de traducir, ya que presentan, por un lado, la diferencia entre la simbología de vivencias, celebraciones, valores e historia para distintos países y, por otro, la diferencia entre la división de los campos semánticos y las categorías gramaticales.

Estos anisomorfismos (en términos de D. Delabastita) o elementos que no coinciden en los diferentes idiomas, han adquirido denominaciones diferentes: *referencias culturales* (Escuela de Granada), *segmentos marcados culturalmente* (Mayoral y Muñoz), *palabras-realias* (Escuela Eslava y de Leipzig), *nombres de referentes culturales específicos*

(Cartagena), *indicadores culturales* (Nord), *palabras culturales* (Newmark) y *léxico vinculado a una cultura* (Mayoral Asensio, 2000).

J. Franco Aixelá (1996) denomina los elementos culturales específicos en sentido amplio como “aquellos elementos textualmente actualizados cuya función y connotaciones en un texto origen impliquen un problema de traducción en su transferencia a un texto meta” (Franco Aixelá como se citó en Botella Tejera, 2006, en línea).

La definición más detallada es la que ofrece S. Gamero (2005: 271), que explica los elementos culturales de la siguiente manera:

...aquellos elementos característicos de una cultura que están presentes en un texto y que, por remitir a realidades desconocidas en la cultura meta, pueden provocar problemas de traducción, ya sea porque el receptor no las entiende, o las entiende tan solo de forma parcial o distinta; pueden estar más o menos explícitas en el texto y son de diversa naturaleza: relacionadas con el entorno físico, historia, realidad económico-política, cultura material, cultura social, estrategias de comunicación, valores y creencias, normas de comportamiento, gestos y connotaciones.

Por consiguiente, las definiciones citadas reflejan de un modo evidente la cercanía entre la lengua y la cultura: la aparición de nuevos elementos culturales en la vida material e intelectual de la sociedad conlleva la aparición de nuevas palabras con componente cultural en la lengua, y no es difícil determinar con exactitud el momento en el que aparecen dichos elementos culturales, ya que el léxico reacciona sensiblemente a los cambios en la vida social. Su rasgo peculiar estriba en el vínculo estrecho del objeto o del fenómeno al que denomina, por un lado, con el país y, por otro, con un determinado período histórico. De aquí se deduce que los elementos culturales poseen un color local, histórico y temporal. Como fenómeno lingüístico ligado más estrechamente con la cultura, estas unidades léxicas reaccionan rápidamente a los cambios en el desarrollo de la sociedad (Tomachin, 1988, en línea).

En el caso de la literatura satírica post-revolucionaria, que surge en los primeros años de la NEP (Nueva Política Económica), también se pueden encontrar numerosos ejemplos que ponen de manifiesto el color temporal e histórico de los elementos culturales y su estrecha relación con los cambios en la vida social de un país. La aparición de nuevas instituciones y nuevos organismos políticos se refleja inevitablemente en la lengua:

1) la abreviatura *ЧК* significaba en los años 1920-30 *Чрезвычайная Комиссия*, es decir, *Checa* (Comisión Extraordinaria de la Lucha Contra la Contrarrevolución y el Sabotaje), órgano de la policía secreta creado en 1917 por Feliks Dzeržinskij; su cometido era “suprimir y liquidar”, con amplísimos poderes y casi sin límite legal alguno, todo acto “contrarrevolucionario”;

2) la abreviatura *МОПР / МОПР* significa *Международная организация помощи борцам революции* (Organización Internacional de Ayuda a Luchadores Revolucionarios);

3) los acrónimos *Совнарком – Совет Народных Комиссаров* (Consejo de los Comisarios del Pueblo), *рабкор – рабочий корреспондент* (corresponsal obrero), etc. Todos estos elementos culturales lingüísticos se ponen en juego por los escritores satíricos para suscitar la risa, poseen una estructura semántica y pragmática compleja, y presentan un escollo en la comprensión de texto meta, requiriendo una mayor intervención del traductor.

Sintetizando, cabe resaltar la naturaleza polifacética de lo cómico y su estrecha relación con el contexto cultural e histórico-social: el humor verbal, como un espejo de la cultura, refleja las condiciones y el modo de la vida de la sociedad, sus tradiciones y costumbres, moral, el sistema de los valores, el carácter nacional, la mentalidad y visión específica del mundo. En el presente trabajo, siguiendo a Santana López (2003) y Hurtado (2001), utilizamos el término “elementos culturales” para referirnos a los recursos que encierran el componente de la cultura de origen y contribuyen a la creación del efecto cómico, independientemente del plano lingüístico al que pertenezcan.

2.2. El plano pragmático en el proceso de traducción literaria de lo cómico

2.2.1. El aspecto cultural de la traducción literaria

“Even under ideal circumstances, diversity of historical background and traditional customs may hinder the accuracy of the transfer”

Adeline Yen Mah

Al analizar la naturaleza de lo cómico y teniendo en cuenta la dificultad que implica precisar la definición de este fenómeno enigmático, pasamos a comentar los aspectos más relevantes para su traslación a otra lengua.

Tanto actualmente como en el pasado, la relación entre cultura y traducción es obvia. Lograr comunicarse en otro idioma no sólo requiere poseer ciertos conocimientos lingüísticos y gramaticales, sino que “aprender una lengua significa preguntarse por la realidad social y cultural que se esconde detrás de las palabras” (Hurtado Albir, 1996: 12). Conocer las condiciones sociales, culturales e históricas que rodean una lengua es un requisito imprescindible a la hora de traducir. R. Leppihalme en su libro *Culture bumps* (1997) también destaca la importancia del aspecto cultural de la traducción, ofreciendo una metáfora ilustrativa del proceso traductológico:

Los estudios de traducción orientados hacia la cultura no ven el TO y el TM simplemente como las muestras del material lingüístico. El texto ocurre en una situación dada y en una cultura dada en el mundo, y cada texto tiene una función específica y su propio destinatario; <...> el investigador y el traductor moderno se acercan al texto, como si fueran en un helicóptero: en primer lugar ven el contexto cultural, luego el contexto situacional y, por último, el texto en sí.

(Leppihalme, 1997: 03)

La traducción desempeña un papel esencial en las relaciones culturales internacionales. Los intercambios en esta interacción cultural no podían ser absolutamente equivalentes y, como señala acertadamente F. Lafarga, la hegemonía cultural de la que han gozado algunos países en determinados momentos históricos –apoyada a veces en una supremacía política o militar– ha introducido modos perversos en la fluidez de la cultura;

gracias a este colonialismo cultural una cultura nacional ha impuesto sus modelos lingüísticos y literarios a otra cultura nacional (por ejemplo, la India inglesa o el África occidental francesa). Como en el proceso de la traducción lo que se traslada de una lengua a otra es un texto que pertenece a un sistema cultural determinado, surge la cuestión de la traslación al sistema cultural de llegada de aquellos elementos del sistema cultural de salida que no encajen en el mismo o no resulten fácilmente comprensibles para el destinatario (Lafarga, 1999: 156-157).

J. Franco Aixelá admite el papel fundamental de la transferencia cultural en la traducción y comparte la misma opinión de que el sistema cultural de salida ocupa una posición hegemónica con respecto a la cultura de llegada: esta asimetría cultural entre dos comunidades lingüísticas está reflejada en los discursos de sus miembros e incluye la opacidad e inaceptabilidad potencial para la cultura meta. Según el autor, es importante tener en cuenta que cuantos más contactos internacionales existen entre dos culturas y más creciente es la familiaridad de los elementos marcados culturalmente, más alto es el grado de su traducibilidad: aumenta el número de referentes culturales que requieren cada vez menos manipulación por parte del traductor para hacerlos aceptables en la cultura meta. Franco Aixelá ofrece como ejemplo la constante importación de artículos de consumo (culturales y otros) de los países de habla inglesa, que implica no sólo la familiaridad creciente de diferentes comunidades con la visión anglosajona del mundo, sino también un claro proceso de aceptabilidad gradual de sus valores y de su realidad específica cultural, lo que establece ciertas estrategias de traducción (Franco Aixelá, 1996: 54-55).

En nuestro caso, no se puede hablar de la supremacía absoluta o de la influencia que ejercen solo la cultura rusa o la española; en la época soviética cuando se escriben los relatos humorísticos, la distancia entre estas dos culturas y la falta de contacto son enormes. Desde principios del siglo XX (años 20-30) son escasas las traducciones de obras rusas publicadas en las revistas españolas que se realizan directamente desde el ruso; en su mayoría se trata de traducciones indirectas, hechas desde el francés, el alemán o el inglés, lo que fue la práctica más común durante muchos años. Tal y como escribe I. Mychko-Megrin, en la España de Franco, la percepción de los autores rusos aparece vinculada a los patrones políticos e ideológicos, y esta confusión se mantiene a lo largo de muchos años. Con la Guerra Civil española y la subida al poder del general Franco, el flujo de la literatura soviética en España se reduce considerablemente y tan solo en los años 60 empiezan a publicarse las obras de los escritores rusos. Michail Bulgákov, por ejemplo, reflejó el proceso de persecución y censura, las relaciones del “poeta” con el “poder”: sus novelas y obras teatrales fueron prohibidas, su

célebre *Corazón de perro* no fue publicada hasta 1974, sesenta y dos años después de su creación (Mychko-Megrin, 2011: 130-134, Malyševa, 2011, en línea). De este modo, citando a Obolénskaja, la recepción de los relatos satíricos rusos en España y la formación de una imagen de la lejana Rusia se basan en esta historia de las relaciones culturales ruso-españolas (Obolénskaja, 2006: 14). La carga cultural y la distancia espacial y temporal que separan los antecedentes culturales de lector del texto origen y los del receptor meta, llenan de complejidad la labor del traductor y condicionan las posturas que adopta la cultura cuando adapta los recursos cómicos con connotaciones culturales ajenas.

Según T. Hermans, se distinguen cuatro posturas básicas que pueden adoptar las culturas individuales al adaptar a sus normas los elementos específicos culturales:

- 1) La postura “transdiscursiva”, cuando una cultura ve la otra como compatible y la traducción no presenta ningún motivo para la preocupación;
- 2) La postura “defectiva”, se supone que una cultura carece de algo que está disponible en otra y puede importarse;
- 3) La postura “defensiva”, cuando una cultura trata de prevenir las importaciones, puesto que éstas pueden amenazar su identidad;
- 4) La postura “imperialística”, se supone que una cultura permite las importaciones de la otra solo cuando son minuciosamente naturalizadas (Hermans, 1999: 89).

Existen numerosos estudios que ponen de manifiesto la importancia de las cuestiones culturales en el proceso traductológico. J. Marco Borillo habla del “giro cultural” (“*cultural turn*”) que experimentan los estudios sobre la traducción a partir de la década de los ochenta. El autor enumera los momentos clave en el desarrollo de esta relación entre lengua y cultura (Marco Borillo, 2002: 203-205). M. Snell-Hornby, desde una consideración antropológica de la cultura, afirma que la traducción no se produce entre lenguas sino entre culturas, por lo que el traductor, además de ser bilingüe, ha de ser bicultural (1988: 46). B. Hatim y I. Mason escriben que lo que tiene valor de signo en una lengua puede estar desprovisto de significado en otra, por lo tanto, los traductores median entre las culturas, tratando de resolver las incompatibilidades que presentan los obstáculos para transmitir el significado (Hatim y Mason como se citó en Molina Martínez, 2006: 29). A. Neubert y G.M. Shreve afirman en sus obras que el contexto en el que se traducen y se reciben los textos queda incompleto sin la consideración del factor cultural (Neubert y Shreve en Marco Borillo, 2002: 203-205). En este trabajo compartimos la opinión de J. Marco y apoyamos la idea de que el concepto de

cultura es fundamental en la traducción, lo que vamos a ver más adelante en el análisis comparativo entre los relatos de Avérčenko, Bulgákov, Teffi, Il'f y Petrov y sus correspondientes traducciones al español.

Es curioso observar cómo la importancia que una determinada comunidad otorga a una parte de la realidad se refleja en su lenguaje. La distinción entre los varios tonos del color blanco del islandés, los más de setenta tipos de nieve del groenlandés que encontramos en el famoso libro de Peter Hoeg *La señorita Smila y su especial percepción de la nieve* o las varias denominaciones de la palabra *nuez* en hindi responden a una necesidad surgida de su entorno natural. Tal y como explica M. Casado Velarde, la abundancia o escasez de distinciones semánticas son reflejo de los intereses, de las necesidades y de la sensibilidad de una comunidad por una determinada esfera de la realidad. La autora pone como ejemplos la existencia de dos palabras diferentes para los tíos paternos y maternos en el árabe o la riqueza de vocabulario para la descripción de rasgos tipográficos de la lengua de los paiutes (un pueblo del desierto de etnia indígena americana), que muestran un interés determinado para cada comunidad de hablantes. En el poema épico inglés *Beowulf* también aparecen treinta y siete palabras diferentes para *héroe* o *príncipe* y una docena para *batalla* (Casado Velarde en Molina Martínez, 2006: 27).

En cuanto a la lengua de la época soviética, se destaca por la abundancia del llamado lenguaje mutilado (palabras distorsionadas o expresiones empleadas incorrectamente a nivel léxico, fonético, gramatical o sintáctico) y los coloquialismos, reflejando el surgimiento de un nuevo tejido social, una clase baja de la población que empezó a formar parte de la vida cultural. Los escritores aspiraban a reproducir el discurso oral como característica verbal de sus personajes, así que es uno de los recursos más relevantes para crear el efecto burlesco en la narrativa analizada. La lengua vernácula, casi intraducible, con todas sus erratas y el habla campesina, se encuentra, sobre todo, en los relatos de Bulgákov y Avérčenko: *теперьча, штрафуют* (formas distorsionadas de los vocablos *теперь* / “ahora” y *штрафуют* / “multan”), *доконают* (“van a acabar, arruinar”), *отбрились* (“se han liberado”) y *мыкаться* (“deambular, vagar”). Especialmente sorprendente es el uso del lenguaje popular en la narrativa de Teffi, una escritora peterburguesa sofisticada nacida en una familia noble y criada por una institutriz francesa, que consiguió transmitir la psicología y la mentalidad de un ciudadano de a pie, con sus creencias a veces absurdas y su lenguaje cotidiano: *нонеца* y *давеча* (formas coloquiales de la palabra “ahora”), *окромя* (“además de”), *приголандриться* (coloquialismo de “arreglarse”). Otro aspecto cultural de la vida de aquel tiempo queda plasmado en el uso de eufemismos, una forma de hablar evasiva, que está inserta en un

contexto histórico y presenta otro reto para el traductor por ausencia de este fenómeno lingüístico en la lengua meta. Principalmente, los encontramos en los relatos de Bulgákov para referirse a los órganos soviéticos de seguridad estatal, evitando mencionarlos directamente y utilizando en cambio la tercera persona del plural o la forma impersonal –“ellos”, “aquellos”, “esos”, “a quien correspondía” o “un hombre con ocupaciones designadas como indeterminadas”. Este tipo de recurso cómico crea dificultades en la comprensión del texto para el lector extranjero, ya que no posee el conocimiento del contexto histórico-cultural y no es fácil adivinar el referente que se esconde tras el eufemismo, lo que plantea un problema al trasladarlo al texto meta.

Como podemos ver, el aspecto cultural en el que se basa el texto original es de gran importancia y debe tenerse en cuenta en el proceso traductológico. La traducción siempre es un tipo de encuentro comunicativo en el que el traductor actúa como mediador y debe poseer un conocimiento profundo de ambas culturas para eliminar los obstáculos que surgen, cuando los recursos lingüísticos que contribuyen a la creación del efecto cómico en el texto de origen no existen en la cultura meta.

2.2.2. El aspecto pragmático en la traducción de lo cómico

En el presente apartado centramos nuestra atención en los conceptos de pragmática, que resultan de suma utilidad en el análisis de traducción de lo cómico. Hoy en día todavía no hay consenso entre los investigadores en lo que respecta a la caracterización de la pragmática como una perspectiva o como una disciplina (un componente de la semiótica). Morris (1972 [1938]) parte de una concepción de pragmática como componente que describe hechos lingüísticos que rebasan el ámbito de la semántica o la sintaxis, y se dedica a estudiar el empleo y los efectos de los signos en todas sus maneras de significación. Escandell Vidal (1996: 13-14) aboga por un enfoque más amplio y habla de la pragmática como una perspectiva, que describe los hechos lingüísticos en el contexto cognitivo, social y cultural, siendo así una disciplina que “toma en consideración los factores extralingüísticos que determinan el uso del lenguaje”.

S. del Rey Quesada (2015: 40-41) en su análisis detenido de las posturas existentes acerca de pragmática, pone de manifiesto cierta contradicción entre varios investigadores: algunos autores consideran la pragmática como una ciencia (Schlieben-Lange, 1983), otros como un nivel de estructuración lingüística (Lyons, 1980 y Halliday, 1994) o como una

perspectiva desde la que se puede estudiar la mayoría de los actos de producción lingüística (Fuentes Rodríguez, 1996; Portolés, 2004 y Bernández, 1982). El autor afirma, con razón, que no existe contradicción entre la consideración de la pragmática como perspectiva y como disciplina, sino que es un enfoque de análisis válido para explorar cualquier fenómeno lingüístico.

En el presente trabajo seguimos la definición de Verschueren (2009), que considera la pragmática como un campo inherentemente diferenciado, cuyo objeto de estudio son todos los procesos comunicativos y el funcionamiento del lenguaje en relación con el ámbito cognitivo, social y cultural (como se citó en Dynel, 2011).

La pragmática como disciplina aparece por primera vez en la Teoría de los signos concebida por Charles W. Morris en 1938. El autor dividió la Semiótica, como disciplina general del signo, en tres áreas: la Semántica, la Sintaxis y la Pragmática, la última dedicada al estudio de los signos y sus usuarios dentro del contexto en que estos los usan. Más tarde, en 1948, Carnap, partiendo de las ideas de Morris, las aplica a las lenguas naturales en lugar de cualquier sistema de signos (Carnap como se citó en Jiménez Ruiz, 2001: 407). No obstante, estas propuestas teóricas se desarrollaron como filosofía del lenguaje sólo en los años sesenta en la Universidad de Harvard por John Austin y Paul Grice.

El filósofo inglés Austin en su libro *How to do things with words*, publicado por primera vez en 1962, elabora la Teoría de los actos de habla, defendiendo la idea de que, cuando usamos el lenguaje, no sólo descubrimos el mundo y transmitimos meramente la información, sino que realizamos actos, los actos de lenguaje. El autor introduce en la pragmática la noción de acto de habla, que tiene tres niveles:

- Acto locutivo: es el acto que consiste en la emisión de una expresión lingüística;
- Acto ilocutivo: es el acto que consiste en llevar a cabo algo a través de las palabras con el uso de los verbos “performativos”, como “prometer, demandar, jurar, amenazar, declarar, acusar”, etc.
- Acto perlocutivo: es el acto que consiste en provocar una reacción en el interlocutor o causar un cambio en el estado de cosas (Austin como se citó en Jiménez Ruiz, 2001: 407).

Precisamente el acto perlocutivo, como afirma Attardo (2002: 29-36), constituye la característica principal que comparten todos los fenómenos humorísticos, resaltando así el papel del emisor que consiste en provocar la risa del receptor del mensaje humorístico:

The text will use its resources to achieve the perlocutionary goal of the speakers, to the detriment of any other purposes the text may have had beyond that of being received as humorous. <...> The important issues, from the point of view of the participants in the joke exchange is not the contents of the joke text, but whether the text is funny. <...> The joke text exhausts its function in its perlocutionary goal (making the hearer laugh / smile).

Como podemos ver, en el discurso cómico prevalecen la intención del emisor y el efecto perlocutivo que trata de lograr, mientras que la transmisión e información adquiere una función secundaria. La pragmática, de este modo, sirve como una de las herramientas principales para nuestra investigación. A este respecto, cabe especificar el marco de análisis elaborado por R. Fowler (1986: 11) para la literatura de ficción, según la cual la pragmática estudia:

- 1) Los actos sociales e intersociales que realizan los hablantes en la comunicación escrita u oral;
- 2) La relación diversa entre el uso del lenguaje y sus diferentes tipos de contexto;
- 3) Los sistemas de conocimiento compartido dentro de las comunidades y los hablantes, que hacen posible la comunicación.

El último enfoque presenta particular interés para el presente trabajo, en la medida que el concepto del conocimiento previo compartido dentro de la comunidad influye y plantea numerosas dificultades en el proceso de traducción del humor. C. Whitman señala que las connotaciones colectivas, las creencias comunes o los clichés pueden constituir un tipo de humor más intangible e intransferible que aquel que se consigue por medio de alusiones explícitas, juegos de palabras o expresiones idiomáticas. Si bien una cultura homogénea es capaz de entender el significado implícito, la cosa cambia cuando se trata de una audiencia extranjera. Si esta no posee la información a la que la audiencia origen tiene acceso y no comparte un conocimiento previo propio, las respuestas que se produzcan ante un mismo producto y ante unos mismos estímulos serán inevitablemente distintas en uno y otro caso (Whitman, 1992: 153).

El mismo punto de vista comparte W. Nash, comparando el proceso de comunicación con el contrato que supone “una conducta acordada por distintos actos asertivos, directivos, performativos, declarativos, etc.”. Este contrato, según el autor, puede romperse bien inocentemente o bien a propósito, y el efecto de tal ruptura puede llegar a ser humorístico (Nash, 1985: 116). De esta forma, la condición necesaria para que este efecto humorístico tenga éxito consiste en que el emisor y el receptor deben compartir el mismo grado del conocimiento previo.

Según H.P. Grice, cualquier interacción verbal está regida por el principio de cooperación: “haz que tu contribución sea la requerida para la finalidad del intercambio conversacional en el que estas implicado” (Grice, 1989: 26). Este principio se desglosa en cuatro máximas, que tratan de las obligaciones de los participantes en una comunicación: 1) la máxima de cantidad (proporciona información suficiente y apropiada); 2) la máxima de calidad (no digas aquello que pienses que es falso o para lo que careces de pruebas adecuadas); 3) la máxima de relación (sé relevante o pertinente); 4) la máxima de manera (que tu contribución sea concisa y no oscura) (Grice, 1989: 116).

La interacción lingüística entre emisor y receptor, que se produce según el principio de cooperación, puede generar la información implícita:

- Implicaciones o significados adicionales inferidos por el interlocutor de ciertas expresiones lingüísticas, pero que no se expresan directamente.
- Presuposiciones o significados adicionales, implícitos en algunas expresiones que deben cumplirse para que la oración sea verdadera (Jiménez Ruiz, 2001: 407).

Como escribe A.-M. Laurian, “la noción de lo implícito es fundamental en el humor” (Laurian, 1992: 122). Por ello, no menos importante es la intención de provocar un efecto humorístico. D. Sperber y D. Wilson, desarrollando la máxima de relación de H.P. Grice, explican que el acto de ostensión garantiza la relevancia y este hecho (que ellos llaman el principio de relevancia) manifiesta la intención subyacente a la ostensión. Por ostensión se refieren a aquella conducta que explicita la intención de manifestar algo (Sperber y Wilson, 1986: 50). En este caso, para que el efecto de un acto de comunicación sea relevante, se requiere cierto esfuerzo por parte del receptor para inferir en la intención del emisor. De este modo, observamos la importancia de la habilidad del oyente para extraer el significado interno del mensaje para que un chiste, la ironía o la sátira tengan gracia.

De este modo, el traductor, actuando en la primera fase del proceso traductológico como receptor del TO, debe intentar descodificar el mensaje y extraer toda la información implícita posible mediante el uso del mismo conocimiento previo que poseen los lectores del TO. La ejecución exitosa de esta función supone la profunda familiarización con la historia, literatura, cultura, tradiciones y costumbres del país de la lengua origen. En la segunda fase del proceso traductológico es necesario procurar que el mensaje original sea comprensible para el lector meta. Los problemas de carácter pragmático están relacionados específicamente con las particularidades de género del original y el tipo de receptor meta al que está dirigido el texto, que difiere del receptor del TO por su pertenencia al otro grupo lingüístico, que posee una cultura, un conocimiento y una experiencia vital muy diferente. Una afirmación de importancia sobre este doble papel del traductor, interpretativo y generativo, lo encontramos también en la aplicación traductológica de Snell-Hornby:

...el traductor desempeña una doble función creativa y dinámica como receptor del TO y productor del TM. Por una parte, el traductor ha de descodificar los marcos y escenas del TO, que se activan recíproca y constantemente. Por otra, el traductor tiene que recurrir a sus propias experiencias para encontrar los marcos más adecuados que evoquen y verbalicen la escena correcta en la lengua de llegada según la función establecida a priori para el TM.

(Vannerem / Snell-Hornby como se citó en Santana López, 2003, en línea)

Los conceptos de marcos lingüísticos y escenas comunicativas, mencionados en el fragmento citado, nos remiten a la Teoría de *Scenes & Frames*, concebida por Charles Fillmore en los años setenta, y que ha resultado de gran utilidad para los estudios de la traductología, permitiendo hacer una aproximación desde una perspectiva pragmática y lingüística cognitiva a la fase de producción del TM y la percepción de la intención implícita del autor que convierte todo el enunciado en objeto de burla por parte del lector meta.

El término *frame* fue empleado por primera vez por M. Minsky (1974: 274) mientras conducía una investigación en el ámbito de la Inteligencia Artificial en los años setenta del siglo pasado. En un intento de describir la esencia de este concepto, escribía:

... el ser humano, tratando de concebir una nueva situación o repensar las cosas ya habituales, escoge de su memoria cierta estructura de datos (una

imagen) llamada “frame” con el objetivo de cambiar algunas partes dentro de ella y adecuarla para la comprensión de toda una clase más amplia de fenómenos y procesos. “Frame” se entiende así como una estructura de datos para la presentación de una situación estereotípica.

Según la teoría del *frame* de Charles Fillmore (1974), existen determinados términos o expresiones lingüísticas que se asocian con ciertas situaciones prototípicas o “esquemas”, necesarios para interpretar correctamente el significado de dichas expresiones. De este modo, el significado de una palabra presenta una estructura conceptual compleja basada en la experiencia que nos ayuda a comprender ciertos aspectos de la naturaleza del lenguaje.

Teun A. van Dijk coincide con M. Minsky al afirmar que “el conocimiento está organizado en unos sistemas conceptuales que pueden ser descritos en términos de *frame*“. Sin embargo, el lingüista holandés no considera el *frame* como una estructura capaz de revelar el vínculo entre los textos y su comprensión, ya que encierra en sí no una información específica sobre alguna situación concreta, sino más bien general y estereotipada. Los *frames* están alejados del contexto, son los elementos de la memoria social que contienen información básica, típica y general que se asocia con tal o cual concepto (Van Dijk 1989: 16).

Friedrich Ungerer and Hans-Jörg Schmid (1996) definen el *frame* como un modelo cognitivo que representa el conocimiento y las opiniones relacionadas con situaciones concretas que se repiten frecuentemente.

Sistematizando varias interpretaciones del término *frame* que ofrece la lingüística contemporánea, podemos concluir que es una estructura que permite representar una situación estereotipada; es un ámbito cognitivo que se asocia con una unidad lingüística determinada. Asimismo, es obvia la conexión entre *frame* y las herramientas verbales de la lengua y la parte cognitiva de la conciencia en la que, a través de las estructuras lingüísticas, se activan las imágenes y conceptos esquematizados de la experiencia humana. En el presente estudio la teoría de los *frames* (como estructuras de la conciencia) nos sirve como herramienta de análisis para estudiar las peculiaridades del humor nacional y para ver cómo se traslada el efecto cómico a otra realidad cultural. Nuestro interés está puesto, principalmente, en el humor verbal, que muy a menudo está estrechamente vinculado con la cultura de origen y evoca en el receptor una asociación, una imagen mental específica, o un *frame* que no existe en la cultura meta. El traductor en este caso actúa no solamente como un mecanismo para la transformación de las unidades de una lengua en otra, sino como un

importante participante de una comunicación intercultural. Eso significa que sus funciones no solo tienen que ver con meramente una traducción, sino que incluyen una adaptación pragmática, unos comentarios socioculturales e históricos. Al mismo tiempo, el traductor debe establecer una distinción clara entre el saber universal para la mayoría de la gente y el conocimiento específico para el representante de una cultura y una clase social dada. Es evidente que el conocimiento previo, que actúa como un *frame*, presenta un sistema muy complejo de niveles múltiples con un contenido específico. Para un traductor es importante entender tanto su estructura en general, como el contenido semántico del conocimiento previo de una cultura lingüística en concreto. Eso es imprescindible, ante todo, para la elección adecuada de las estrategias traductológicas, cuando los elementos cómicos culturalmente connotados se transmiten de la lengua de origen a la lengua meta, lo que vamos a ver más adelante en el análisis comparativo entre los relatos breves de escritores soviéticos y sus respectivas traducciones al castellano.

2.2.3. Traducibilidad del discurso cómico

Hoy en día, la cuestión de la traducibilidad del humor sigue siendo un tema de debate permanente. Algunos autores están de acuerdo en que se puede traducir el humor (Newmark, 1988b: 104-105), mientras que otros afirman lo contrario (Santoyo, 1989: 177).

La mayoría de los investigadores parten de la premisa de que el discurso cómico se basa en un conocimiento lingüístico-cultural compartido entre emisor y receptor, gracias al que el receptor es capaz de recibir el efecto cómico deseado:

Las intenciones del autor reflejadas en el texto original se mezclan y se suman a un conjunto de connotaciones o de referencias que incluyen la política, la historia, la ciencia, la visión del mundo, la literatura, el mundo y el saber compartido de autor y lector.

(Pelegi, 2007: 162)

B. Hatim y I. Mason desarrollan y comparten la misma opinión de que el hablante/escritor y el interlocutor/lector necesitan de un espacio de conocimiento compartido para que la comunicación sea posible:

Nunca podemos saber lo que nuestro interlocutor sabe; pero sí que podemos elaborar suposiciones sobre el entorno cognitivo que ambos compartimos, y, de hecho, es así como actuamos.

(Hatim y Mason, 1995: 122)

Según V.N. Komissárov, uno de los representantes de la Escuela Rusa, cualquier enunciado está hecho con el objetivo de lograr cierto efecto comunicativo, por eso el potencial pragmático forma parte fundamental del contenido del mensaje. De aquí se deduce, que la pragmática desempeña un papel fundamental en el proceso de la traducción y es esencial que el traductor logre producir el efecto deseado en el receptor del mensaje, reproduciendo el potencial pragmático del texto original o modificándolo. Es necesario garantizar que el receptor del texto meta comprenda el texto original, ya que él pertenece a otra comunidad lingüística, posee un conocimiento y una experiencia del mundo distinta de la del receptor del TO (Komissárov, 1999: 65-73). Como afirma el autor, en la práctica traductológica se usan frecuentemente cuatro tipos de adaptación pragmática, de los cuales citamos los dos más importantes, que sirven de ayuda para nuestro análisis:

- El objetivo del primer tipo de adaptación es garantizar la comprensión del mensaje por parte del receptor del texto meta. Para ello, se introduce la información complementaria para compensar la falta de conocimiento del receptor (la explicación de los antropónimos, las referencias culturales y sociales). En ocasiones se puede alcanzar la comprensión del mensaje omitiendo los detalles desconocidos al receptor meta, lo que lleva a la pérdida de la información poco relevante;
- El segundo tipo de adaptación pragmática procura lograr la comprensión adecuada del contenido del TO, cuando hay que transmitir la influencia emocional que éste ejerce sobre el receptor. En cada lengua existen denominaciones de los objetos o situaciones, con los que los representantes de una comunidad lingüística dada tienen asociaciones específicas. Si estas asociaciones son intrasmisibles o si la traducción desvirtúa sus sentidos, surge la necesidad de adaptación (Komissárov, 2001: 141-145, *la traducción es nuestra*).

A. Fuentes Luque comparte la misma opinión y considera que la tarea del traductor debe centrarse en el análisis de los recursos que producen el efecto humorístico en el TO y más tarde en la elaboración de las estrategias más apropiadas para evitar la pérdida de sentido, de conocimiento, de efecto y de función. En palabras del autor, el concepto de traducción del humor no equivale a la transposición literal del contenido lingüístico del enunciado original, cosa que conduciría en algunos casos a lo intraducible. De esta forma, el traductor optará por una adaptación o sustitución por los elementos conocidos por el receptor final, con el fin de garantizar que el receptor sea capaz de identificar la intención humorística (Fuentes Luque, 2000: 44).

J.S. Santoyo propone otro punto de vista, negando la relación entre la traducción y la adaptación y afirmando lo siguiente:

Evidentemente, todos los elementos humorísticos “no traducibles” son sustituibles por nuevos elementos de la cultura de destino, que muy probablemente poco o nada tendrán ya que ver con el original. Claro que esto ya no es traducir, sino suplantar, sustituir, adaptar, o como quiera denominárselo.

(Santoyo, 1994: 151)

Cabe mencionar las consideraciones de L. Hickey, investigador que también busca las soluciones a la traducción del humor en el ámbito de la pragmática. L. Hickey parte de la teoría clásica de la incongruencia (todo efecto humorístico es el resultado de una relación de contraste o incongruencia entre dos elementos) e introduce otro principio – adecuación (“*appropriateness*”) que postula que, “a menos que haya motivo en contra, los seres humanos se comportan de una manera adecuada o apropiada a las circunstancias en las que se encuentran” (Hickey, 1999, en línea). Dicho de otra manera, los actos que van en contra del principio de la adecuación pueden resultar graciosos. El autor divide el humor en tres clases: el que depende exclusivamente del comportamiento o del conocimiento universal, el que se origina en algo específico a una sociedad o cultura, y el que se deriva de algún aspecto de la lengua. El humor de la primera clase parece ser el más fácil de traducir para el investigador, mientras que las modalidades más difíciles son las que dependen directamente de factores específicamente culturales, de la gramática de una lengua, de los modismos o frases hechas y de los juegos de palabras. Precisamente este tipo del humor, basado en el aspecto lingüístico-cultural, y su traducción son el objeto de nuestra investigación. Una de las estrategias utilizadas más frecuentemente en este caso consiste en explicar al lector en qué se basa el

humor (en el mismo texto o en una nota). L. Hickey no apoya esta estrategia ya que consigue lo contrario de una traducción – destruye el humor, y prefiere la adaptación – reemplazar un chiste intraducible de la lengua de partida por otro completamente distinto en la lengua meta para proporcionar al lector algo no solo comprensible, sino también apreciable. Este método de adaptación, que propone el autor, está basado en el concepto pragmático del acto de habla, en particular en la fuerza perlocucionaria del acto. Como ya se sabe, se realizan tres tipos de actos al emitir el texto: la locución (lo que se dice), la ilocución (el acto que realiza el hablante o el escritor) y la perlocución (los efectos producidos por el acto verbal en los sentimientos, pensamientos o acciones de los oyentes o del hablante) (Austin, 1962: 56). La pregunta más importante a la hora de traducir el texto resulta ser “¿Qué efecto produce en el lector y qué medios lingüísticos han contribuido a ese efecto?” De este modo, el autor pone de manifiesto la importancia del análisis pragmalingüístico en el proceso de la traducción de los textos humorísticos, ya que su nivel semántico no proporciona de por sí el resultado deseado (Hickey, 1999, en línea).

En este trabajo se analiza la traducibilidad del humor desde una perspectiva interdisciplinar, a través de pluralidad de enfoques; se considera que los distintos tipos de humor son traducibles, aunque no absolutamente en todos los casos y dependen de los receptores de las diferentes lenguas y culturas. La mejor traducción, en este caso, consistirá en la identificación de todos los elementos pragmáticos y lingüísticos que aporten algo al humor en el TO para encontrar equivalentes adecuados y transmitir el efecto perlocutivo al TM.

2.2.4. Las estrategias de traducción

Como ya hemos mencionado en los apartados anteriores, existe una relación muy estrecha entre la lengua y las raíces de la cultura nacional. La lengua, siendo parte peculiar de la cultura nacional, refleja en sí casi todos sus elementos, conservando en los textos escritos los testimonios de los valores culturales, y además, es el único material en su género con el que se crean las obras maestras de la literatura nacional y mundial. Conservar la peculiaridad nacional del texto origen en la traducción es una tarea de gran dificultad.

La cuestión de la traducibilidad o no de determinadas palabras o expresiones marcadas culturalmente es un tema de debate permanente en el ámbito de la relación entre cultura y traducción.

Existe una gran cantidad de términos utilizados por distintos autores para denominar los procedimientos de traducción: estrategias, técnicas, métodos, transformaciones, soluciones y otros. Para evitar confusión, revisamos algunos de estos conceptos, citando a L. Molina Martínez y A. Hurtado Albir (2002), quienes argumentan que debe diferenciarse entre método, técnica, estrategia y procedimiento, y ofrecen las definiciones de estas nociones.

El método de traducción se refiere a un proceso de traducción particular que se realiza respecto al objetivo del traductor, es una opción global que afecta a todo el texto. Los procedimientos tienen que ver con la distinción entre el conocimiento declarativo (lo que se conoce) y el conocimiento operativo o procedimental (*know-how*). Las estrategias están relacionadas con los mecanismos utilizados por los traductores a través de todo el proceso de traducción para encontrar una solución al problema. Las técnicas describen el resultado obtenido y pueden utilizarse para clasificar distintos tipos de soluciones de traducción; nos permiten describir los pasos tomados por los traductores en cada microunidad textual y obtener datos claros sobre la metodología empleada. Las autoras puntualizan que, aunque las estrategias son parte del proceso y las técnicas afectan el resultado, algunos mecanismos pueden funcionar de ambos modos, y proponen que deberían diferenciarse de las estrategias y llamarse técnicas de traducción (Molina Martínez y Hurtado Albir, 2002: 499-508).

Nuestra preferencia terminológica es “estrategia” en el sentido sugerido por L. Molina Martínez y A. Hurtado Albir, puesto que la “técnica” tiene que ver con el producto o resultado, mientras que la estrategia forma parte del proceso y es un concepto clave en el estudio descriptivo presentado en este trabajo.

Una vez determinada la diferencia entre las nociones de técnica, método y estrategia, podemos analizar las clasificaciones de estrategias de traducción, prestando especial atención a aquellos autores, que ofrecen una propuesta concreta para la traducción de los elementos con connotación cultural y carga humorística.

Los investigadores canadienses J.-P. Vinay y J. Darbelnet (Vinay y Darbelnet, 1958: 46-55) aplican las categorías de la estilística interna y proponen la primera clasificación de las estrategias de traducción (en el par lingüístico inglés-francés). La estilística interna se estructura en tres partes: el léxico, la articulación (morfología y sintaxis) y el mensaje (el conjunto de significados de un enunciado). Los autores denominan a las estrategias “procedimientos técnicos de traducción”, presentando siete procedimientos y distinguiendo dos métodos de traducción. El primer método es la traducción directa, cuando existe un equivalente exacto en la lengua meta o cuando el traductor toma el término de la lengua de origen. Dentro de la traducción directa identifican tres procedimientos: préstamo, calco y

traducción literal. El segundo método es la llamada “traducción oblicua”, cuando la lengua meta no ofrece un equivalente exacto para expresar el contenido deseado. Dentro de este tipo de traducción se distinguen los procedimientos siguientes: transposición, modulación, equivalencia y adaptación.

Otros autores, como P. Newmark (1988b: 81-83), presentan tipologías de estrategias de traducción ampliadas y basadas en la de J.-P. Vinay y J. Darbelnet, que no reproducimos aquí por ser demasiado extensas y de escasa utilidad para nuestro estudio.

La segunda propuesta que presenta interés particular es la de L. Molina Martínez y A. Hurtado Albir, que ofrecen una clasificación bastante amplia, sirviéndonos de ayuda para la creación de nuestra propia categorización, utilizada en el análisis (Molina Martínez y Hurtado Albir, 2002: 509-510):

Tipo de estrategia	Definición
<ul style="list-style-type: none"> ▪ Adaptación 	Se sustituye un elemento cultural de la cultura de origen por uno de la cultura de llegada (el cambio de <i>baseball</i> por <i>fútbol</i>). Es lo que J.-P. Vinay y J. Darbelnet también llaman adaptación.
<ul style="list-style-type: none"> ▪ Ampliación lingüística 	Se añaden elementos lingüísticos. Por ejemplo, la traducción de <i>No way</i> por <i>De ninguna manera</i> , en lugar de utilizar una expresión con el mismo número de palabras (<i>en absoluto</i>).
<ul style="list-style-type: none"> ▪ Amplificación 	Supone la introducción de detalles no indicados en el texto de origen. En una traducción de la lengua árabe a la española, tras <i>Ramadán</i> añadir <i>el mes del ayuno para los musulmanes</i> . Es lo que J.-P. Vinay y J. Darbelnet llaman explicación.
<ul style="list-style-type: none"> ▪ Calco 	Es la introducción literal de una palabra o sintagma extranjeros, bien sea léxico o estructural (el término inglés <i>Normal School</i> del francés <i>École normale</i>). Coincide con la propuesta de J.-P. Vinay y J. Darbelnet.
<ul style="list-style-type: none"> ▪ Compensación 	Se introduce un efecto estilístico o un elemento de información en el texto traducido que no se ha podido reflejar en el mismo lugar en el que aparecía en el texto original. Coincide con la propuesta de J.-P. Vinay y J. Darbelnet.
<ul style="list-style-type: none"> ▪ Compresión lingüística 	Se sintetizan los elementos lingüísticos. Por ejemplo, se prefiere traducir como <i>¿Y?</i> la frase interrogativa <i>Yes, so what?</i> , en lugar de emplear otra posibilidad con el mismo número de palabras <i>¿Sí, y qué?</i>
<ul style="list-style-type: none"> ▪ Creación discursiva 	Se establece una equivalencia temporal, limitada a su contexto y, por tanto, imprevisible fuera de éste (la traducción del título de la película en lengua inglesa <i>Rumble fish</i> por <i>La ley de la calle</i>).
<ul style="list-style-type: none"> ▪ Descripción 	Se sustituye un término o expresión por la descripción de su forma o función. Es lo que ocurre al traducir el <i>Pannettone</i> italiano como <i>el</i>

Tipo de estrategia	Definición
	<i>bizcocho tradicional que se toma en Nochevieja en Italia.</i>
<ul style="list-style-type: none"> ▪ Elisión 	Es la no inclusión en el texto traducido de elementos de información existentes en el texto original. En una traducción al árabe no se incluye <i>el mes del ayuno</i> como aposición al <i>Ramadán</i> . J.-P. Vinay y J. Darbelnet denominan la misma estrategia la implicación.
<ul style="list-style-type: none"> ▪ Equivalente acuñado 	Se emplea un término o expresión reconocida por el diccionario o por el uso como equivalente en la lengua de destino. Por ejemplo, la expresión inglesa <i>They are as like as two peas</i> y la española <i>Se parecen como dos gotas de agua</i> . Se corresponde con la equivalencia y la traducción literal de J.-P. Vinay y J. Darbelnet.
<ul style="list-style-type: none"> ▪ Generalización 	Se emplea un término más general o neutro. Se corresponde con la concepción de J.-P. Vinay y J. Darbelnet
<ul style="list-style-type: none"> ▪ Modulación 	Se realiza un cambio (léxico o estructural) de punto de vista, enfoque o categoría de pensamiento en relación con la formulación del texto de partida. Uno de los ejemplos propuestos es la traducción en la lengua española <i>Vas a tener un hijo</i> de lo que literalmente en árabe se expresa como <i>Vas a convertirte en padre</i> . Coincide con la propuesta de J.-P. Vinay y J. Darbelnet.
<ul style="list-style-type: none"> ▪ Particularización 	Se emplea un término más concreto o específico. Se corresponde con la concepción de J.-P. Vinay y J. Darbelnet.
<ul style="list-style-type: none"> ▪ Préstamo 	Se toma una palabra o expresión de la otra lengua. Puede ser “puro” o “naturalizado”. Es puro cuando no se realiza ningún cambio, como cuando se utiliza la palabra inglesa <i>lobby</i> en un texto español. Es naturalizado cuando se produce una transliteración de la lengua de partida, como ocurre con la palabra inglesa <i>meeting</i> , que ha dado lugar al español <i>mitin</i> .
<ul style="list-style-type: none"> ▪ Sustitución (lingüística, paralingüística) 	Se cambian elementos lingüísticos por paralingüísticos (gestos, entonación) o viceversa. Un ejemplo es la traducción por <i>gracias</i> del gesto árabe de llevar la mano al corazón.
<ul style="list-style-type: none"> ▪ Traducción literal 	Se traduce palabra por palabra un sintagma o expresión. Por ejemplo, cuando se traduce <i>They are as like as two peas</i> por <i>Se parecen como dos guisantes</i> . Coincide con la traducción literal de J.-P. Vinay y J. Darbelnet.
<ul style="list-style-type: none"> ▪ Transposición 	Se realiza un cambio de categoría gramatical. Por ejemplo, <i>He will soon be back</i> se traduce al español por <i>No tardará en venir</i> (el cambio del adverbio <i>soon</i> por el verbo <i>tardar</i>), en lugar de la traducción: <i>estará de vuelta pronto</i> .
<ul style="list-style-type: none"> ▪ Variación 	En este caso se cambian los elementos lingüísticos o paralingüísticos que afectan a aspectos de la variación lingüística: cambio de dialecto social, dialecto geográfico, tono, etc.

Tabla 1. Propuesta de clasificación de las estrategias traductológicas de Molina Martínez y Hurtado Albir (2002: 509-510).

Una de las ventajas obvias de esta taxonomía es que ofrece abundancia de ejemplos en la explicación de casi todas las estrategias y una comparación entre la terminología empleada por las autoras y la propuesta por J.-P. Vinay y J. Darbelnet, mencionados anteriormente. Sin embargo, no todas las técnicas propuestas por las autoras son relevantes en nuestro estudio, puesto que se utilizan en doblaje, subtitulación, interpretación consecutiva o simultánea (por ejemplo, ampliación lingüística, compresión lingüística, sustitución y variación). Por lo tanto, para elaborar nuestra propia taxonomía, orientada particularmente al análisis de la traducción de referencias culturales, adoptamos una parte de la clasificación de L. Molina Martínez y A. Hurtado Albir y la combinamos con la propuesta de T.A. Kazakova, que presentamos a continuación.

T.A. Kazakova distingue, en general, tres grupos de estrategias: léxicas, gramaticales y estilísticas, cada una de las cuales incluye técnicas específicas. Aquí reproducimos su clasificación en la tabla y luego presentamos las definiciones de cada estrategia con ejemplos ilustrativos que ofrece la autora para explicar cada estrategia (Kazakova, 2001: 63-103):

Grupos	Estrategias de traducción
<i>Estrategias léxicas</i>	<ul style="list-style-type: none"> • Transliteración / Transcripción • Calco • Modificaciones léxico-semánticas: <ul style="list-style-type: none"> – generalización – particularización – neutralización – enfatización – descripción – comentario traductológico • Traducción mixta: transcripción + traducción semántica, etc.
<i>Estrategias gramaticales</i>	<ul style="list-style-type: none"> • Cambio funcional • Adición • Transformación gramatical • Traducción inversa • Traducción grado cero
<i>Estrategias estilísticas</i>	<ul style="list-style-type: none"> • Cambio de vocabulario • Reemplazo de imagen • Cambio de tropo o figura de lenguaje • Eliminación de imagen • Traducción literal

Tabla 2. Propuesta de clasificación de las estrategias traductológicas de Kazakova (2001: 61-103).

1. Estrategias léxicas:

- Transliteración: el proceso de representar signos de un sistema de escritura con los signos de otro.
- Transcripción: la imitación fonética de la palabra del TO, la reproducción de la unidad léxica del TO a través de los fonemas del TM.
- Calco: la reproducción de las partes constitutivas de una palabra (morfemas) o frase (lexemas) del TO a través de los elementos correspondientes del TM.
- Modificación semántica:
 - Generalización: la utilización de un término más general con la intención de eliminar el referente desconocido, pero al mismo tiempo mantener su función en el acto comunicativo.
 - Concreción: se emplea un término más concreto o específico.
 - Neutralización: se emplea un término más neutro.
 - Enfatización: el opuesto de neutralización; hay que tener cuidado con la utilización de esta técnica, ya que, por un lado, puede producir un efecto muy significativo, y por otro, influye en el proceso comunicativo.
 - Descripción: se emplea paralelamente con la transcripción, cuando se traducen los términos, objetos o fenómenos desconocidos para la cultura meta.
 - Comentario traductológico: la descripción más detallada del concepto que denomina la palabra dada en el TO y aparece fuera del texto a pie de página.

2. Estrategias gramaticales:

- Cambio funcional: se emplea cuando en un diccionario no se encuentra ningún equivalente correspondiente al contexto dado; su uso es más frecuente en los casos en los que el léxico tiene equivalentes en el TM (las referencias culturales). Es lo que L. Molina Martínez y A. Hurtado Albir llaman “adaptación”.
- Adición: se emplea si en el TO existen componentes o connotaciones implícitas del significado y el TM requiere su explicitación.
- Transformación gramatical: se trata del cambio de categoría gramatical, si esta forma no existe o desempeña las funciones diferentes en el TM.
- Traducción inversa: cambio de la forma afirmativa por la forma negativa y viceversa, es decir, se utiliza un antónimo en lugar de un equivalente tradicional.

- Traducción grado cero: omisión de los referentes culturales; a veces se utiliza cuando en el TO existen elementos redundantes que pueden transferirse a través de su implicación en el TM.

3. Estrategias estilísticas:

- Paráfrasis literal: siempre conlleva una pérdida del valor figurativo de la expresión que produce una pérdida estilística.
- Reemplazo de imagen: se emplea cuando no coinciden las asociaciones de esta imagen en el TO y el TM, debiéndose adaptar para mejor comprensión.
- Cambio de tropo o figura de lenguaje: reemplazo de la metáfora por un símil, reteniendo una imagen parecida.
- Eliminación de imagen: omisión de una metáfora; a veces sucede en los textos poéticos o coloquiales cuando la metáfora resulta redundante.
- Traducción literal: el procedimiento por el cual una lengua es traducida a otra, buscando equivalencias precisas con respeto a la estructura y al significado.

En nuestro trabajo, la mayor importancia para el análisis la tienen las estrategias léxicas, ya que se aplican en los casos en los que en el texto origen se encuentran unidades lingüísticas que son características de la cultura origen y producen un efecto lúdico, pero no existen en la lengua meta. Por ejemplo, los nombres propios o las alusiones históricas, que encierran fenómenos o conceptos característicos de la cultura origen, pueden tener connotaciones fuera del contexto y, por lo tanto, presentan dificultades para el traductor. Los problemas léxicos en la mayoría de los casos pasan a ser estilísticos, por eso incluimos en nuestro enfoque las estrategias estilísticas que están relacionadas estrechamente con las figuras del lenguaje (metáforas, comparaciones y gradaciones) que constituyen una gran parte de nuestro corpus de ejemplos.

Cabe destacar que una distinción así es vaga y convencional. Todas las estrategias pueden combinarse de manera flexible y convertirse en transformaciones bastante complejas. Tal y como observa acertadamente Z.D. Lvóvskaja (1985), no existe una pared ciega entre diferentes grupos de estrategias, habiendo casos discutibles, cuando se pueden atribuir las mismas estrategias a diferentes grupos. En nuestro trabajo tomamos como base las propuestas de L. Molina Martínez y A. Hurtado Albir (2002) y T.A. Kazakova (2001) para ofrecer una visión completa y sistemática, elaborando nuestra propia clasificación, que describimos detalladamente a continuación en el Capítulo 3 (“Metodología”).

2.2.5. Tendencias de traducción. Extranjerización vs. Domesticación

Es importante distinguir dos posturas posibles al traducir un texto lleno de recursos cómicos que encierran componentes culturales específicos. C.E. Landers representa las relaciones entre el autor, el traductor y el lector gráficamente en forma de triángulo (Landers, 2001: 50):

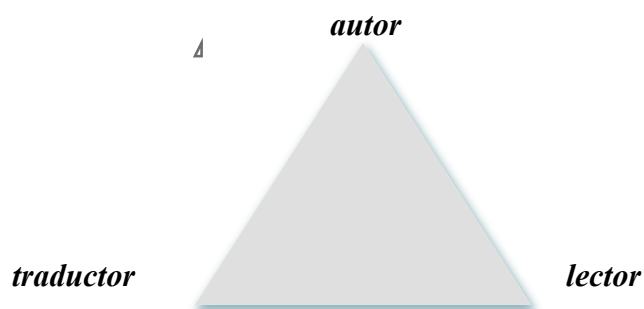


Figura 1. Ilustración de la relación autor-traductor-lector (Landers, 2001: 50)

El concepto subyacente en este esquema sería ideal si el traductor mantuviera la misma proximidad entre el autor (o el texto origen) y el lector (el producto final, el texto meta). Sin embargo, en la realidad, la traducción resulta en un triángulo desproporcionado, siempre sucede una oscilación irregular que favorece al autor o al lector, lo que F. Schleiermacher llama *el doble movimiento*: hacia el autor o hacia el lector (Schleiermacher en Hurtado Albir, 2004: 243).

Basándose en la línea del doble movimiento, P. Newmark (1988b) diferencia entre *traducción semántica* y *traducción comunicativa*. La traducción semántica se centra en el autor y es propia de los textos expresivos; la traducción comunicativa se encamina hacia el destinatario y es propia de los textos informativos y vocativos.

Van den Broeck (1986: 107) también considera el proceso traductológico como un acto de comunicación para cuya realización es necesario el cumplimiento de ciertos requisitos y el compromiso por parte del traductor de respetar la intención comunicativa del autor original; de mantener el diseño o estructura básica del texto traducido y de atender las necesidades del receptor del texto meta. Más tarde, estos requisitos se reflejan en el trabajo de Nord (1994: 97) y se presentan como dimensiones textuales que deben mantener la relación de igualdad para que el TO y el TM sean equivalentes:

- 1) Igualdad de valores pragmáticos: el TO y el TM van dirigidos al mismo grupo de receptores y mantienen el mismo valor o efecto comunicativo.

- 2) Igualdad de valores lingüístico-estilísticos: el TM imita la forma del TO o “muestra su belleza”.
- 3) Igualdad de valores semánticos: el TO y el TM conservan el mismo significado y/o transmiten el mismo mensaje.

Por equivalencia se entiende en el marco de la teoría funcionalista una “adecuación cuando la función entre el texto de partida y el final se mantiene constante” (Reiss y Vermeer, 1996: 124-125). Es obvio que resulta imposible en la realidad profesional respetar todas las condiciones a la vez y en la misma medida, pues las decisiones del traductor se verán influidas por las exigencias y las normas predominantes en la lengua y cultura meta.

G. Toury adapta a la traducción el concepto de norma (procedente de la sociología y de la psicología social), definido como la formulación de los valores generales o ideas que comparte una comunidad en una situación particular. Se distinguen tres tipos de normas: preliminares, operacionales e iniciales. El último tipo de normas hace referencia a la opción por parte del traductor de hacer *una traducción adecuada* (adhesión a las relaciones textuales y normas del original) o *una traducción aceptable* (según las normas literarias y lingüísticas vigentes en la cultura meta), o una combinación de ambas (Toury, 1980: 53-54).

L. Venuti (1995: 17-20), cuya terminología adoptamos en el presente trabajo, diferencia dos tendencias principales: *la extranjerización (foreignizing)* y *la domesticación (domesticating)*. La domesticación es una reducción etnocéntrica del texto extranjero a los valores culturales de la lengua de llegada, llevando el autor a esta cultura; la extranjerización es una desviación de esos valores para establecer las diferencias lingüísticas y culturales del texto extranjero, llevando al lector a otra cultura. En este sentido, el autor introduce el concepto de invisibilidad, sosteniendo que la traducción acertada supone que el texto meta sea transparente, pero que refleje la personalidad del escritor original y mantenga su intención:

A translated text <...> is judged acceptable by most publishers, reviewers and reader when it reads fluently, when the absence of any linguistic or stylistic peculiarities makes it seem transparent, giving the appearance that it reflects the foreign writer's personality or intention or the essential meaning of the foreign text, the appearance, in other words, that the translator is not in fact a translation, but 'an original'.

(Venuti, 1995: 17)

De este modo, el análisis en la parte práctica de las estrategias empleadas en la traducción de la narrativa breve de Avérčenko, Bulgákov, Teffi, Il'f y Petrov nos permitirá averiguar a qué opción recurren los traductores al enfrentarse con los recursos cómicos, su finalidad y si esta tendencia utilizada resulta ser acertada en la transmisión del efecto pragmático al texto meta.

2.2.6. Factores que influyen en la traducción de lo cómico

Uno de los pasos muy importantes en nuestro análisis de la traducción de los recursos cómicos es dilucidar qué factores pueden influir en la elección de una u otra estrategia empleada por el traductor.

Hatim y Mason (1990: 37-57) señalan la importancia de la dimensión contextual que puede afectar el proceso de traducción sumergido en un contexto dado y que tiene tres aspectos principales: la dimensión comunicativa, la dimensión pragmática y la dimensión semiótica. En cuanto a la dimensión comunicativa, se basa en los planteamientos teóricos desarrollados por M. Halliday (1964) en los años setenta y afirma que el lenguaje debe ser estudiado en el marco de la teoría funcional, explorando el fenómeno lingüístico como un concepto que desempeña cierta papel en nuestra vida, transmitiendo la información, convenciendo y expresando sentimientos y emociones. Más tarde, B. Malinowski (1994) pone de manifiesto la influencia del contexto situacional y cultural en la producción y recepción de los textos, así como la interpretación de la intención que estos textos transmiten. Entre las nociones fundamentales que constituyen la dimensión pragmática y deben tenerse en cuenta al analizar la idoneidad de la traducción se encuentran la teoría de los actos de habla de J. Austin (1962) y las máximas de P. Grice (1975). Resumiendo, el trabajo del traductor se ve afectado por la necesidad de mantener las máximas conversacionales y reproducir en el texto meta los mismos resultados comunicativos, en particular, el acto perlocutivo, o el efecto que el texto original produce en el lector. En lo que concierne a la dimensión semiótica, Hatim y Mason (1990: 67-70) parten de las teorías de la psicología social de Saussure (1959) y Jakobson (1971), afirmando que cada lengua está inmersa en cierto medio natural, posee sus propios signos y su propio contexto, que pueden estar ausentes o distintos en otra lengua y cultura, lo que lleva a los inevitables cambios o

omisiones con el fin de adaptar el contexto de origen al contexto de llegada. Así, los autores señalan tres restricciones semióticas, relacionadas también con las dimensiones comunicativa y pragmática:

- Las restricciones de género. El género presenta una forma convencional del texto, que refleja las funciones y los objetivos de los participantes de la situación comunicativa, que van a afectar forzosamente las decisiones del traductor.
- Las restricciones discursivas. Los discursos presentan los modos de hablar y pensar, son comparables con los códigos culturales de Barthes (1970) –los sistemas conceptuales en los que el significado denotativo del elemento adquiere un significado adicional connotativo– y deben considerarse a la hora de traducir el texto.
- Las restricciones textuales. Como los textos, que siempre surgen de una problemática determinada y que representan las manifestaciones del discurso, son las unidades básicas del análisis semiótico e imponen sus propias restricciones en el proceso traductológico, que deben tenerse en cuenta por el traductor para garantizar la coherencia del texto en la lengua de llegada (Hatim y Mason, 1990: 69-75).

Roser Nebot (1997: 39), al describir el papel del traductor como situación pragmática, distingue tres momentos principales que inciden en la toma de sus decisiones. En primer lugar, el traductor adopta cierta actitud, evaluando y asignando al texto los valores explícitos, implícitos y supuestos:

Los explícitos se hallan en el estilo y la estructura que presenta el discurso, su mayor o menor grado de especialización o de divulgación<...>. Los implícitos provienen del cariz que sustenta la orientación particular del tema que ofrece el autor. Los valores supuestos arrancan de la reconstrucción en el traductor de la relación del autor con su texto y de éste con el traductor.

La posición adoptada por el traductor con respecto al texto determinará sus decisiones: “ser o no fiel al espíritu global del texto, orientarlo hacia las posturas del traductor o acentuar los rasgos concordantes o los discordantes entre texto y traductor, texto

y lector...”. En segundo lugar, dependiendo de la clase de lector meta (“culto o no, interesado o no por el tema, especialista o lego”), el traductor elegirá equivalencias entre las dos lenguas, lo que afectará a la reducción o ampliación de los planteamientos del texto de origen en el texto meta. El tercer momento que repercutirá en el texto traducido radica en el perfil profesional y la educación cultural del traductor, su condiciones laborales y el nivel socioeconómico (Roser Nebot, 1997: 39-41).

Marco Borillo (2010: 270-273), al analizar el corpus de las obras de Oscar Wilde and Graham Swift traducidas al catalán, anota los factores que inciden en la traducción, de los que citamos los más significativos para nuestro análisis:

- El isomorfismo entre las lenguas. Cuanto mayor es el grado de parentesco entre las lenguas estudiadas, mayor será la posibilidad de encontrar un equivalente potencial.
- El grado de especificidad cultural de los elementos que componen el juego de palabras.
- Las normas de traducción del sistema meta.
- El género textual.
- El tipo de la estructura lingüística en la que se basa el juego de palabras: los niveles fonológico y gráfico, léxico, morfológico y sintáctico.
- La función estilística.

D. Delabastita (2004: 601), autor de un estudio descriptivo dedicado a la traducción de los juegos de palabras, entre los factores intra- y extratextuales que dificultan la traducción, también resalta el factor de la disparidad estructural y tipológica del TO y el TM que incrementa la intraducibilidad de los elementos humorísticos y es directamente proporcional a sus pérdidas en el texto traducido.

Klitgård, al estudiar la traducción de juegos de palabras en el *Ulises* de James Joyce, afirma que estos elementos no solo encierran humor verbal, sino también aportan un mensaje contextual político, ideológico y ético, así que el factor del significado metalingüístico debe tenerse en cuenta al traducir el texto literario (Klitgård como se citó en Vandaele, 2011: 181). La importancia del contexto la señala también Kecskes (2014: 206), proponiendo prestar atención a los tres factores fundamentales a la hora de estudiar la práctica traductora como un encuentro intercultural: la intención, el papel del contexto, las normas y los modelos culturales.

Como afirma con acierto L. Brunette (2000: 178-179), el contexto histórico de un polisistema literario específico debe considerarse tanto a la hora de la traducción, como en el posterior análisis evaluativo de la oportunidad de las decisiones tomadas por el traductor:

Non-linguistic circumstances surrounding the production of the discourse to be assessed. For assessors of general or pragmatic texts, these circumstances include the end user of the target text (in its relation to that of the source text), the position of the end user, the author (e.g. personality, experience, habits, relation to end user), the time and place in which the translation will be used, the life span of the translated text, the text type, the medium used to disseminate the text, the social situation (e.g. multilingualism) and ideological circumstances (e.g. political) surrounding the production of the target text.

Como podemos observar, la autora pone de manifiesto una amplia gama de criterios significativos, aunque no todos ellos pueden aplicarse para nuestro análisis práctico. Utilizando como guía las clasificaciones propuestas y siendo consciente de que algunos de los factores están relacionados con limitaciones humanas (la personalidad del traductor, su experiencia y conocimientos, sus condiciones de trabajo) y pueden ser evaluados solamente a través de entrevistas o cuestionarios (Low, 2011), nos centraremos en los factores textuales y pragmáticos que tienen mayor relevancia para el presente estudio: el género, las características y la función estilística del texto de partida; el tipo del recurso cómico con el componente cultural; la disparidad entre las lenguas; el contexto histórico-cultural y temporal; la intención implícita del autor y el destinatario del TO y del TM.

El género literario y el tipo textual deben tenerse en consideración tanto en los estudios teóricos de traducción, como en la práctica traductora. Compartimos la opinión de I. Mychko-Megrin (2011: 218-219), cuando afirma que el género del texto analizado determina las estrategias de traducción empleadas en este caso. Antón Čechov, el maestro de la brevedad y el innovador del estilo, estableció el cuento como género literario y así describió su arquitectura: “El cuento está formado de un comienzo y un fin...La sobriedad es mejor que la exageración en el cuento. El escritor debe tratar de ser lúcido e inteligente pero no debe asustarse de escribir tonterías. Sólo aquél que no teme escribir cosas sin sentido es un librepensador” (Čechov como se citó en Yelizárova, 1960: 13-14). Tomado como el ideal estético y desarrollado posteriormente por los autores soviéticos, el género del relato corto humorístico, escrito en las primeras décadas del siglo pasado en la Unión Soviética, está

orientado hacia el público de masas y por lo tanto es fácil de leer. La narrativa breve de este periodo tiene sus propias reglas de estilo, frecuentemente representando un boceto o retrato esquemático de la realidad en un momento particular, evitando las descripciones minuciosas de los personajes, con la trama basada en un incidente simple cotidiano o una detalle trivial que, sin embargo, mediante palabras sencillas consigue revelar con agudeza y de manera más clara la visión del autor sobre el mundo que le circunda, las condiciones de la vida y los fenómenos curiosos, así como los vicios de la sociedad y los problemas intrincados a los que se enfrentaban de aquel tiempo. Esta habilidad y talento de convertir lo cotidiano en un objeto de burla y suscitar la risa del lector, aunque a veces sea tras las lágrimas, determinó el éxito e inmensa popularidad de los relatos cortos tanto en los tiempos soviéticos, como hasta el momento presente. De esta forma, los rasgos principales del relato corto son la brevedad, la ausencia de las digresiones líricas y los comentarios exhaustivos del autor, el desarrollo dinámico de la historia y el elemento sorpresa en la narración.

Siguiendo a Reiss (2000: 17), consideramos que la forma y el tipo de texto condicionan otros parámetros significativos. La composición arquitectónica de los relatos cortos supone el empleo de determinados recursos estilísticos, como, por ejemplo, la incongruencia lógica o la gradación. El desenlace inesperado de la historia, por lo general, trastoca el orden de conexiones lógicas planteado al principio, creando así una situación paradójica y produciendo una tensión que la risa viene a aliviar o descargar. La trama en este caso se desarrolla, generalmente, de forma coherente y dinámica, sólo el giro final, provocado por una frase suelta (por ejemplo, el relato *Los secretos ocultos de oriente* de Avérčenko) o por una acción impredecible del personaje (*Avksenti Filósofopulo* de Il'f y Petrov o *Mi primer debut* de Avérčenko) hace al lector ver la situación desde otro ángulo. Otros relatos cortos se basan en la gradación, frecuentemente acompañada por la repetición, que supone la intensificación paulatina del efecto cómico hasta el absurdo y su culminación en el final (*Un abogado de moda* de Teffi). Trabajando con este tipo de textos, el traductor, en primer lugar, debe conservar el ritmo de la narración y evitar todos aquellos elementos que puedan impedir una lectura fluida, ya que se valora más el efecto cómico que el aspecto informativo del texto. Por ello, las notas del traductor se deben emplear solo para proporcionar aquella información que puede ser relevante para transmitir el efecto perlocutivo del fragmento textual.

No menos importantes son los factores relacionados con el propio recurso cómico marcado culturalmente: las normas que rigen su traducción y la función que desempeña en el TO. En lo que respecta, por ejemplo, a los elementos culturales onomásticos y las

convenciones que rigen su traducción, merece la pena subrayar que el tratamiento de los nombres propios con una carga semántica oculta y relacionada con las características del personaje (los “nombres parlantes”) en los relatos de Bulgákov y Avérchenko es muy individual y depende en gran medida de las connotaciones y del efecto humorístico que encierran, además de su función denominativa. Como sostienen L. Sokolova y R. Guzmán Tirado (2016: 169), la transmisión del significado léxico y de la connotación en este caso está principalmente condicionada por el tipo de nombre del que se trata: nombres parlantes con asociación primaria (claramente comprensible, que hace alusión al rasgo específico del carácter del personaje); nombres parlantes que caracterizan a los personajes a través de sus acciones; o nombres parlantes, cuyo significado se puede descifrar solo en el contexto. En nuestro corpus predominan los ejemplos del primer grupo mencionado, representados por los apellidos de los doctores-protagonistas del relato *Un tipo abominable* de M. Bulgákov: *Каплин / Gótov, Микстурина / Medicaméntov, Фенацетинов / Analgésikov*, etc. La raíz de estos apellidos en ruso permite descubrir fácilmente el significado léxico: *Каплин* (*капля* – gota) – *Gótov*, *Микстурина* (*микстура* – mixtura, medicina) – *Medicaméntov*, *Фенацетинов* (*фенацетин* – la fenacetina, el analgésico) – *Analgésikov*. Para la traducción acertada en este caso es necesario evitar la mera transliteración y recurrir a la traducción mixta: conservar la semántica y la pragmática del nombre parlante en el texto meta a través de la traducción de su raíz y reproducir mediante la transliteración su sufijo, el marcador del componente nacional.

De esa manera, cada tipo particular de recurso lingüístico y el grado de su especificidad cultural, utilizado por el autor con el fin de lograr efecto cómico, condicionará la elección de una estrategia traductológica determinada. Las diferencias entre las reglas y códigos de la LO y la LM y, como resultado, la carencia de unidades léxicas y estructuras sintácticas, capaces de transmitir en igual medida los valores semánticos y pragmáticos del original, presentan otro escollo en el proceso traductológico, conduciendo al empleo de la estrategia de omisión, o al de la traducción grado cero y causando la pérdida del efecto cómico. Asimismo, es de esperar que el humor se pierda mediante la excesiva “domesticación” del texto, resultando incongruente en la mayoría de los casos, ya que el texto meta debe leerse como un texto extranjero perteneciente a un contexto histórico dado, con los nombres propios, topónimos y nombres de instituciones soviéticas.

Por último, en la traducción de relatos humorísticos es necesario descifrar la intención implícita del autor y recrear el efecto cómico en un contexto diferente. En relación con la intencionalidad del autor y la reproducción del potencial pragmático del texto, es

imprescindible considerar también al lector meta, lo que permite determinar las estrategias traductológicas más apropiadas (Rabadán y Fernández, 2002). El texto humorístico no solo sirve para el receptor como fuente de acontecimientos y hechos concretos, sino que también posee potencial pragmático, ya que ejerce cierta influencia emocional, creando el efecto comunicativo y provocando una actitud determinada hacia el enunciado por parte del lector. Así, la reproducción del efecto pragmático en el texto meta constituye una de las tareas fundamentales e influye en la elección de las estrategias por el traductor. Syrčova (2014, en línea) distingue cuatro aspectos pragmáticos que condicionan la recreación del texto humorístico en lengua meta: la forma lingüística (afirmación, pregunta, exclamación); el contenido del texto (teniendo en cuenta la situación comunicativa y las características de los personajes); el registro lingüístico (el modo en que una lengua es usada en un contexto determinado); el enunciado (la expresión lingüística de un juicio, duda, consejo, etc. mediante la elección del léxico concreto); la elección de los recursos lingüísticos concretos, que encierran en su plano del contenido el significado pragmático. Los relatos analizados, especialmente la narrativa de Bulgákov e Il'f y Petrov, se caracterizan por el uso del registro coloquial, el lenguaje mutilado e inculto, a veces mezclado con los clichés y el lenguaje burocrático, que puede parecer chocante para el lector extranjero, pero que contiene un significado pragmático específico y debe conservarse en el texto meta para reflejar la ideología del autor y los rasgos de su estilo literario.

El conocimiento de las peculiaridades de traducción de la ficción literaria, y en concreto, de la narrativa breve de los años veinte-treinta del siglo pasado, sus normas y finalidades propias, nos permite esclarecer los problemas con los que puede enfrentarse el traductor, así como determinar la función pragmática del texto y las expectativas del lector meta. Al finalizar el análisis comparativo de los relatos humorísticos originales y sus respectivas traducciones al español, vamos a lanzar una mirada retrospectiva a los factores mencionados para averiguar cuáles son más relevantes en nuestro caso, lo que permitirá posteriormente sacar las conclusiones finales acerca de las estrategias que resultan más acertadas bajo determinadas circunstancias.

2.3. Consideraciones sobre los relatos analizados

2.3.1. Contexto político y social de la Unión Soviética de los años 20 y 30

“Cada estado social trae su expresión a la literatura, de tal modo, que por las diversas fases de ella pudiera contarse la historia de los pueblos, con más verdad que por sus cronicones y sus décadas...”

José Martí

Como afirma Teun A. van Dijk, el funcionamiento o no de un texto como texto literario depende de convenciones sociales e históricas que pueden variar con el tiempo y con la cultura, señalando, por consiguiente, que nuestras creencias, deseos, normas y sistemas de conocimiento no son independientes, estando delimitados por las reglas, convenciones y valores de una cultura o comunidad (Van Dijk, 1999: 176).

Los estudios sobre la literatura rusa del siglo XX distinguen generalmente los siguientes períodos:

- Hasta octubre de 1917 – proceso literario de la “Edad de plata”³;
- 1917 – 1922 – la expulsión de la Unión Soviética de todo un grupo de escritores y filósofos;
- 1923 – 1928 – la literatura en Rusia y en la emigración;
- 1929 – 1932 – la literatura de la “gran ruptura”;
- 1932 – 1941 – la literatura bajo control estatal;
- 1941 – 1945 – la literatura de auto salvación nacional;
- 1946 – 1953, el estalinismo tardío
- 1954 – 1964, la literatura del deshielo
- 1965 – 1985, la literatura de la desintegración del sistema totalitario;
- 1985 - , la literatura de las libertades en el límite del caos (Presa González, 1997: 1193-1194).

En el presente trabajo, todos los relatos analizados están escritos en el período de los años 20-30 del siglo pasado, abarcando dos temas principales: el desarrollo de la literatura justo después de la revolución y el mundo literario de los escritores emigrantes rusos, que vamos a examinar más a fondo posteriormente.

³ Período entre 1890 y 1917, que marcó un nuevo rumbo en la literatura rusa, rechazando el compromiso social del artista y proclamando su función de Mesías, que debía encontrar las raíces profundas de la religión y de la estética para prever el Mundo Nuevo y el Hombre Nuevo. Entre las corrientes literarias de la “Edad de plata” se distinguen el Simbolismo, el Acmeísmo y el Futurismo (Herrera Jiménez, 2012, en línea).

Como existe un nexo indisoluble ente la historia y el arte, cada artista o escritor, al reflejar la realidad, acude a la historia que origina esa realidad. De este modo, al describir el panorama general de la literatura rusa después de la revolución, es importante abarcar los hechos principales en la escena política, que afectaron a la producción literaria de este periodo: la Revolución de Octubre, la Guerra Civil y el Gran Terror desempeñaron un papel muy importante, influyendo en todos los aspectos de la sociedad.

A este respecto, la función de la literatura adquiere un valor aún más importante, pudiendo servir como faro o guía importante para advertirnos de los peligros, ayudando a evitar los errores en el futuro. Es precisamente lo que encontramos en las palabras del famoso escritor e historiador ruso, uno de los principales críticos del régimen soviético, Alexander Solzhenitsyn después de recibir el premio Nobel en 1970. El escritor declinó ir a Estocolmo por temor a que las autoridades soviéticas no le permitieran regresar y, también, para finalizar su obra más conocida: *Archipiélago Gulag*. Aún así envió su discurso, del cual citamos un fragmento a continuación:

De hombre a hombre, rellenando su corto tiempo terrenal, el arte transmite enteramente el peso de una larga experiencia vital ajena, con todas sus cargas, colores y jugos. Reproduce en carne viva la experiencia vivida por otros y la entrega como propia para su asimilación. E incluso más, mucho más: ¡países y continentes enteros repiten ajenos errores, a veces con un retraso de siglos, cuando parece que todo se ve con claridad! Pero, no: lo que unos pueblos ya han experimentado, meditado y rechazado, es inesperadamente descubierto por otros como la última palabra. Y también aquí: el único sucedáneo de las pruebas no experimentadas por nosotros son el Arte y las Letras. Les ha sido dada una capacidad milagrosa: por encima de la diversidad de lenguas, costumbres y sistemas sociales, transmitir la experiencia vital de toda una nación a toda otra nación, que nunca conoció la difícil experiencia nacional de muchos decenios; y en el mejor de los casos, salvaguardar a una nación entera de un camino demasiado largo o erróneo, e incluso mortal, acortando así los recovecos de la historia humana.

(Solzhenitsyn, 1978: 16)

Sin duda, el año 1917 marcó uno de los hitos más significativos en la vida de la sociedad rusa, con la llegada de Lenin a Petrogrado después de la Revolución de Febrero y el fin de la monarquía, la instauración del gobierno provisional del Partido de los cadetes, seguido por el golpe bolchevique, y la formación del nuevo gobierno ruso y el Consejo de los Comisarios del pueblo, integrado exclusivamente por los representantes bolcheviques. Poco después, empieza la lucha entre los partidarios del “viejo” y el “nuevo” poder, la guerra civil, el caos y el hambre. Todo aquello fue seguido por el régimen del terror (“el terror rojo”). El año 1917 fue un año de ruptura, lleno de terribles crímenes cometidos por una dictadura inhumana y sangrienta en nombre de un mundo más justo.

Las primeras acciones económicas de los bolcheviques fueron abolir la propiedad privada de la tierra, estatizar toda la industria, prohibir el comercio privado y conceder a los comités de fábrica el derecho a controlar el funcionamiento de las empresas; de este modo se reintroducía la economía de mercado, permitiendo una limitada competitividad capitalista. Esta nueva política económica (NEP) sustituyó al “comunismo de guerra” y desencadenó las protestas de los campesinos, llevando a una gran reducción de las tierras cultivadas (hasta un 50% en Siberia o un 75% en algunas regiones del Volga y el Cáucaso), así como a una gran escasez de alimentos en todo el país, acompañada de una gran inflación (Policinska Malocco, 2016, en línea). El verano-otoño del año 1921 fue el momento álgido de la hambruna causada por la sequía, las heladas y las confiscaciones forzosas de los bolcheviques, lo que culminó en alrededor de cinco millones de muertes en Rusia y Ucrania.

Entre otras reformas en el ámbito de educación, destacan la introducción de una nueva ortografía y el calendario Gregoriano, la adopción del sistema métrico, una campaña contra el analfabetismo, la reorganización del sistema escolar y la gran expansión de las instituciones de enseñanza, así como la promoción de las actividades culturales entre diferentes nacionalidades y pueblos. En 1919 se había adoptado el decreto que afectaba a tres cuartas partes de la sociedad, haciendo obligatoria la alfabetización de todos los habitantes entre ocho y cincuenta años. A pesar de las dificultades por la reconstrucción del país, arruinado por la guerra civil, entre 1920 y 1939 casi cuarenta millones de hombres aprendieron a leer y escribir. Más adelante, en 1930, se introduce la enseñanza primaria obligatoria, de cuatro grados, y tres años después, la de siete, para hacer asequibles la educación, la cultura y el arte a la población. Esto hizo que se acabara el negar a los hijos de las clases populares el acceso a la plena educación, teniendo estos a partir de este momento abiertas las puertas de la educación superior, al igual que los hijos de los campesinos. Después de la ejecución de los dos primeros planes quinquenales, el país consiguió educar a unos 540.000 ingenieros,

médicos, agrónomos y otros técnicos. A finales de 1937, la Unión Soviética contaba con más de ochocientos institutos de investigaciones científicas con el fin de explorar las riquezas naturales, estudiar la historia y cultura de los pueblos soviéticos, así como solucionar los problemas técnicos (Werth, 1986: 19-35). Entre otros aspectos positivos de la política de aquel tiempo es importante mencionar el mejoramiento de la posición de la mujer, a la que se abrían todas las salidas profesionales y reconocían los mismos derechos que a los varones (Taibo, 2010 : 86).

En 1922, Stalin, después de una dura lucha por el poder con Trotsky, fue elegido finalmente el Secretario General del Partido Comunista. Con estos cambios en la dirección del Partido, la NEP se reemplaza por la idea de construcción del “socialismo en un solo país” propuesta por Stalin en 1924. El mismo año se crea la Glavlit (Dirección General de Asuntos Literarios y Editoriales), que se convertirá en el órgano de censura de la URSS. Asimismo, desde finales de septiembre de 1924, Lenin expulsa del país a más de setenta intelectuales: filósofos idealistas, historiadores, académicos, periodistas, sociólogos, teólogos y doctores cuyos intereses y opiniones no coincidían con el comunismo y a los que se consideraba un estorbo para la creación del nuevo Estado soviético. Intelectuales como “Nicolái Berdiáyev, Semión Frank, Nikolai Lossky, Serguéi Bulgákov, Fiódor Stepún, Nikolai Trubetzkoy, Borís Vicheslávstsev, Iván Lapshín, Iván Ilín, Lev Karsavin, Aleksandr Izgóyev, Aleksandr Kizevetter y Georges Florovsky fueron enviados en diferentes barcos a Alemania y otros destinos”; de ahí que este movimiento de exilio forzoso se conozca como “el barco de los filósofos”. Entre otros acontecimientos importantes que posteriormente influyeron en la vida cultural de los ciudadanos soviéticos está la creación de la AMS (Asociación para la Música Contemporánea) en Petrogrado, que reunió a los compositores con vocación vanguardista, paralelamente estableciendo la APM, más tarde RAPM (Asociación de Músicos Proletarios de Rusia), que declaró ajenos a la ideología proletaria a, prácticamente, todos los compositores del pasado y a la mayoría de los contemporáneos. Su propósito era la “extensión de la hegemonía del proletariado al campo de la música”. Durante este periodo, Petrogrado se convirtió en uno de los grandes centros europeos de la música moderna. (Ferré, Anemone, 2011: 288-289).

Conviene señalar las primeras directivas que empiezan a imponer las autoridades soviéticas a la literatura con la publicación del ensayo *Literatura y revolución* de L. Trotsky en 1924, en el que se analiza y se define el camino que debe adoptar la literatura de la nueva conciencia revolucionaria: “...el Partido no puede abandonarse ni un solo momento al principio liberal del *laissez faire*, *laissez passer*, ni siquiera en arte. La cuestión estriba en

saber en qué momento debe intervenir, en qué medida y en qué caso” (Trotsky, 1924, en línea). En la misma obra aparece por primera vez el término *popútchik* (“compañero de viaje”) para designar a los escritores que simpatizaban con la lucha bolchevique sin ser miembros del partido. A este grupo pertenecían Michaíl Bulgákov, Michaíl Zóščenko y una asociación literaria denominada *Los Hermanos Serapión* (entre sus miembros eran Vsévolod Ivánov, Víktor Šklóvskij y Nikoláj Tíchonov) formada en Petrogrado bajo el patronazgo de Zamjatin y Gorkij, los cuales aclamaron la Revolución de Febrero de 1917, pero reivindicaron la libertad de expresión y reclamaron la autonomía política del artista. Como escribe Marc Slonim, todos estos autores, aunque eran muy diferentes y frecuentemente antagónicos, tenían algo en común a pesar de sus filiaciones políticas y preferencias estéticas: todos escribían sobre la revolución. Tal uniformidad resulta muy sorprendente, ya que no lo hacían por presión política o demanda social, sino por un deseo natural para expresar, interpretando a la luz de sus opiniones y actitudes, la experiencia emocionante y angustiada de su generación. Al mismo tiempo, sus obras eran como un espejo de los sentimientos y las ideas de la gente que iba a crear nueva Rusia (Marc Slonim, 1977: 56-58).

El período a partir de la segunda mitad de la década de los años veinte está caracterizado por el auge del humor y la sátira en la literatura y el arte, en general, en la URSS. Tal florecimiento de la literatura humorística en sus diferentes formas es una consecuencia lógica de la revolución y se explica por el surgimiento de nuevos objetos y fenómenos que se pueden poner en ridículo: burocratismo totalitario, mentalidad pequeñoburguesa, estrechez de intereses, ignorancia y absurdidad de la vida soviética... A partir del año 1917, la situación político-social cambió y llevó a la creación de nuevas instituciones estatales, nueva ideología, nuevas relaciones jerárquicas, nuevas normas y prohibiciones. Es significativo que prácticamente no existiera una verdadera sátira en la literatura soviética durante los primeros años posrevolucionarios, ya que las viejas formas de vida social estaban rotas, mientras que las nuevas todavía no se habían manifestado; pero la sátira necesita los fenómenos y las tendencias ya establecidas. En los años veinte ya se han formado los elementos principales de la “nueva vida”, los vicios y los malos hábitos han adquirido unos contornos bien marcados (Petrénko, 2008, en línea). Durante el mismo periodo está ganando popularidad la revista satírica *Krokodil* –publicada por primera vez en el año 1922– que reflejaba los aspectos de la vida cultural del país, puso al descubierto a los enemigos ideológicos del pueblo soviético, a los saboteadores, a los inteligentes, a los llorones y a los vagos, ridiculizaba a los emigrantes y su esperanza en la recuperación del viejo orden. Las publicaciones incluían las obras de los mejores satíricos y las caricaturas de

los pintores más destacados. La revista tuvo una gran influencia en el proceso de formación de los periódicos satíricos y sus autores durante los años 20.

Precisamente durante este periodo de relativa libertad artística, M. Zóščenko, M. Bulgákov, I. Il'f y E. Petrov consiguieron crear la mejor literatura cómica en toda la historia del nuevo régimen. En las obras de los escritores de este tiempo se nota un deseo irresistible de explorar las nuevas formas de expresión, inventar y experimentar con diferentes herramientas lingüísticas y técnicas de redacción. Por un lado, se observan los cambios en la estructura gramatical y sintáctica, los juegos lingüísticos y neologismos como un intento de refrescar el lenguaje brotado de las tradiciones de los futuristas; por otro lado, la narrativa soviética abunda en expresiones coloquiales, dialectos y expresiones regionales, vulgarismos procedentes del habla campesina y resistentes a la traducción. Marc Slonim explica tal afán por la reproducción del habla campesina, en primer lugar, por los factores políticos: la unión del arte con la gente y la entrada del estrato social inferior en la vida cultural. El empleo del discurso común y las locuciones regionales permitía expresar su arte en el lenguaje de masas. En segundo lugar, el influjo de los elementos coloquiales, vulgares, mezclados con los clichés y los términos burocráticos, se debe, en parte, al llamado cambio del personal literario. Entre los años 1920-1926 más de 150 escritores habían hecho su debut en el mundo literario y eran responsables de la mayor parte de la prosa y poesía soviéticas. La gran mayoría de ellos vinieron de diferentes tipos de estratos y partes del país, lo que condujo al cambio drástico de la estructura social y geográfica del marco de la literatura rusa. Hasta el año 1917, casi todos los grandes escritores y novelistas rusos procedían, en general, de la nobleza, la inteligencia y algunos representantes de la clase media nacidos en la parte central del país. Después de la revolución, las autoridades promovieron el desarrollo de las artes en las diferentes nacionalidades de la Unión Soviética, por lo tanto el número de escritores de diferentes regiones y de origen campesino y obrero estaba creciendo constantemente. Si algunas de ellas (ucranianos, bielorrusos, armenios, georgianos, tártaros) ya ostentaban una larga y fuerte tradición literaria, otras (procedentes de Asia Central o Siberia) solo tenían el folclore oral y estaban introduciendo por primera vez la palabra escrita (Marc Slonim, 1977: 56-58).

La riqueza y diversidad de los puntos de vista y los métodos artísticos pudo florecer solamente en los años veinte. Cronológicamente este período todavía estaba cerca de la “vieja” Rusia de los intelectuales y de los ignorantes campesinos, por lo tanto, temas como la reconstrucción socialista, el culto al trabajo, el hombre nuevo en la sociedad nueva, el choque entre los forjadores del futuro y los remanentes del pasado aparacerían más tarde bajo la NEP. La expansión de la ideología comunista condujo a la introducción de la rigidez

estilística y metodológica, privando a la literatura de la colorida variedad e implementando más disciplina y control (ibíd., 55). Las primeras medidas orientadas al control de la prensa de impresión y los editoriales de las revistas y los libros se tomaron en el año 1921 con el establecimiento de la Imprenta Estatal y de una cadena de librerías, lo que posteriormente llevó a la nacionalización total del comercio del libro.

La política cultural había empezado a ser mucho más rigurosa con la implementación del Primer Plan Quinquenal en el año 1928. El plan consistió en requisar las granjas y obligar a los campesinos a trabajar bajo el control del Estado. Así empieza la guerra contra *los kulak* (campesinos considerados prósperos solo porque tenían tres aparceros y más de dos vacas), la colectivización forzada de la agricultura y la rápida industrialización del país al precio que fuera.

La estadística nos demuestra los datos devastadores de las reformas estalinistas de la época del Primer Plan Quinquenal. Casi un 60% de la ganadería del país quedó destruido entre 1928 y 1932. El consumo per cápita de pan, patatas, carne y mantequilla disminuyó en esos años en la misma proporción. Las catastróficas cosechas de 1932 y 1933 provocaron una situación de hambre sólo comparable a la de 1921, con alrededor de otros siete millones de personas periclitados por esa causa entre 1927 y 1937. Los alimentos estuvieron racionados en toda Rusia hasta 1935 (Policinska Malocco, 2016, en línea).

Así era la frenética construcción del “socialismo en un solo país”: cambios desastrosos en el mundo agrario, *holodomor*⁴ y grandes pérdidas de vidas humanas, ejecuciones, purgas políticas de las estructuras de gobierno, encarcelamiento y deportación de miles de personas a campos de trabajos forzados. En el año 1930 fue establecido oficialmente el sistema de los GULAG (Dirección General de Campos Correctivos y de Trabajo y de Colonias de Trabajo), que designaba la administración estatal de los campos de concentración y el propio sistema soviético de trabajos forzados.

En la década de 1930, el número de trabajadores en la industria creció considerablemente, causando la escasez de viviendas. La población urbana, que era de 29 millones de personas en 1929, se elevó a 56 millones en 1939. Las familias estaban apretujadas en estrechos e incómodos “pisos comunales”, que antes de la guerra eran unas viviendas para una sola familia, pero que luego fueron divididos de tal manera que cada familia ocupara una habitación y compartiera el baño y la cocina. A veces ni siquiera había

⁴ Holodomor (proviene del ucraniano *Голодомор*, que se traduce literalmente “matar de hambre”), también llamado Genocidio ucraniano o Holocausto ucraniano, se refiere a la hambruna deliberadamente infligida a la República Socialista Soviética de Ucrania, durante la colectivización emprendida por la URSS durante los años 1932-1933, en la cual habrían muerto de hambre entre 1,5 y 10 millones de personas (Conquest, 1986).

una habitación para cada familia. La situación en las ciudades era muy difícil, los precios habían subido y el fenómeno de las colas se convirtió en habitual. La diferenciación salarial estaba creciendo, los ingenieros y los directores de empresas disfrutaban de muchos privilegios (vivienda, acceso a tiendas especiales, facilidades de transporte) y ganaban entre ocho y veinte veces más que los trabajadores sin formación especializada. Al mismo tiempo, como consecuencia lógica de una legislación laboral tiránica, la presión disciplinaria aumentaba, el absentismo y las huelgas eran duramente castigadas y restringidas con despidos y sanciones. Aparecían nuevas formas para incrementar la productividad laboral: se creó la figura del *udárnik*, trabajador que cumplía con creces las exigencias del plan a cambio de un salario más alto, premios y mejores condiciones de vida. Se habían hecho frecuentes las campañas de reuniones públicas en las que se exhortaban a los opositores a confesar sus errores y a denunciar a sus compañeros. Se introdujo una ley, según la cual las personas acusadas de terrorismo perdían todo derecho de protección, mientras que el testimonio verbal y escrito de los procesados —obtenido normalmente a través de torturas y amenazas a los familiares— junto con las delaciones eran suficientes para las acusaciones. Otro fenómeno de la vida de aquel tiempo estaba relacionado con una notoria movilidad social, que tenía que ver con el terror de masas y que pretendía debilitar los vínculos entre la gente y fraccionar la sociedad (Taibo, 2010: 141-153). Por las delaciones, los ciudadanos se habían acostumbrado a hablar en voz baja por miedo a los oídos ajenos y los miembros de la familia evitaban hablar sobre cualquier tema delicado frente a sus hijos. Geniales consideraciones comparte con nosotros Nadežda Mandelštam sobre la vida cotidiana en el régimen de terror:

The new Moscow was now being built up and adopting the ways of the world—people were opening their first bank accounts, buying furniture and writing novels. Everybody could hope for speedy advancement because every day somebody was plucked from their midst and had to be replaced. Of course, everybody was also a candidate for prison and death, but during the day they did not think about it, giving full rein to their fears only at night. The people who fell by the wayside were immediately forgotten, and their wives—if they had been lucky enough to hang on to part of the accommodation shared with their arrested husbands—found that the doors of all “decent” apartments were now firmly slammed in their faces. <...> Everybody was afraid of everybody else: not even the “safest” person was immune—they could even come at night for someone who had just

published an article in Pravda denouncing the “enemies of the people.” Every arrest was followed by a chain reaction of others—the relatives and friends of the arrested man, as well as those whose telephone numbers were scribbled in his notebook, or in whose company he had celebrated the New Year. People were frightened of every meeting and of every conversation, but they gave a particularly wide berth to people like us who had already been touched by the plague. And we ourselves felt that we were spreading the infection and wanted nothing more than to hide away and not see anybody.

(Mandelstam, 1971: 279, 301)

Casi todos los problemas y aspectos de la vida de la sociedad soviética de aquel periodo, que luego veremos presentes en la narrativa analizada, se mencionan en el fragmente citado. De la misma manera la gente sufría la crisis de la vivienda, compartiendo los pisos con los vecinos borrachos, desapareciendo misteriosamente de repente en mitad de la noche en los relatos cortos de Bulgákov. Las mismas reformas en el ámbito educativo y la falta de conocimientos básicos de los alumnos las ridiculizaban Il'f y Petrov, mientras que los personajes retratados por Teffi y Avérchenko expresaban nostalgia por los viejos tiempos, burlándose de los valores y órdenes nuevos.

Desde el 1930 se fortalece la figura de Stalin y empieza su culto a la personalidad, se reduce a prácticamente la nada el debate interno en el seno del partido dirigente por medio de la eliminación física de los rivales del *vozhd'* (“líder de los Pueblos”), a quien la propaganda oficial refería como "el gran arquitecto del socialismo, el más grande líder de todos los tiempos y de todos los pueblos" (Policinska Malocco, 2016, en línea).

Como una continuación lógica de este espantoso proceso propagandístico aparece *SSSR na Stroike* (La URSS en Construcción), una revista principal de propaganda soviética que se publica en los años 1931-1941 con ediciones en francés, inglés, alemán y español. A partir de este momento el desarrollo de la cultura y el arte quedan sujetos al control de la censura, dependen de las directrices del Partido y tienen como objetivos servir a la construcción de una nueva sociedad, transmitir las ideas de las autoridades y difundir el régimen socialista (Núñez de Prado, 1996: 20). Entre las técnicas para conseguir los mencionados objetivos, Miguel Vázquez Liñán describe: la simplificación del lenguaje para alcanzar a un amplio público, la unanimidad y contagio para cohesionar a las masas en un

discurso común, la contrapropaganda para neutralizar los enemigos y los actos públicos como los mítines o la creación de los héroes (Vázquez Liñán, 2003: 365-369).

La tremenda transformación de la estructura del Estado, la revolución social y la liquidación física de los estratos sociales individuales (que, según la visión de los líderes del Estado, impidieron la modernización acelerada de la sociedad soviética y la eliminación de los restantes pequeños burgueses) llevó a cambios drásticos en la sociedad rusa, la erradicación de las diferencias étnicas y nacionales y la formación de una comunidad nueva, conocida como el “hombre soviético”. A la literatura se le asigna un papel primordial en este proceso de la transformación del individuo. Según las palabras de Andrzej Drawicz, un crítico literario, ensayista, experto y traductor de literatura rusa, “el totalitarismo soviético cuestionó la principal razón de ser de la literatura, que es la libertad para la realización de sus metas estéticas, éticas y cognoscitivas, sirviéndose de ella como un instrumento de adoctrinamiento y esclavización de la sociedad” (Drawicz, 1992: 12).

La incompatibilidad entre el dictado del partido y la autonomía artística colocó a la literatura ante un doloroso dilema: “por un lado debía seguir el impulso natural de la evolución literaria, y por otro, buscar su sitio en una sociedad cambiada y adaptarse a su presión”, lo que finalmente entrañó el cambio del panorama literario (Čudakova, 1988: 23).

En 1932, la Asociación Rusa de Escritores Proletarios es sustituida por la Unión de Escritores, dirigida por Gorkij en los años 1934–1936. Durante este periodo se está formando “el realismo socialista”, la reproducción fiel de la realidad soviética, con la doctrina formulada por el mismo Stalin que comparó a los escritores con “los ingenieros del alma”, suponiendo así su postura activa y la colaboración en la transformación de los seres humanos (Westerman, 2011: 125). Si la literatura del siglo XIX estaba opuesta al régimen imperialista, criticando las deficiencias y errores de la sociedad, el nuevo método literario suponía servir al estado y ser sumiso con el gobierno, afirmando solo aspectos positivos de nueva sociedad soviética:

...el realismo socialista no era un principio estilístico literario ni una categoría de orden estético, claramente perfilada..., sino una instrucción para el adoctrinamiento ideológico de la literatura, de manera que el escritor, si no quería acarrear dificultades, debía observar determinadas e ineludibles reglas fundamentales, como, por ejemplo, una actitud positiva frente a la realidad socialista, la problemática social y el trabajo; además, la interpretación del tema, querido por el Partido, cada año podía ser

distinta; la descripción optimista, afirmativa, la renuncia a experimentos formales, ya que estos ponen en peligro la transparencia de la expresión.

(Von Ssanchno, 1965 :47)

El impacto de la dictadura soviética sobre la narrativa rusa fue un drama, a partir de este momento el papel de la literatura fue meramente propagandístico, con el mínimo nivel de complejidad, sin libertad creativa, limitada a emitir la ideología del régimen bolchevique, moldear a las conciencias del público según las necesidades del poder, utilizando los recursos estilísticos y temas ajustados al canon realista-socialista.

El año 1917 marcó, sin duda, un hito importante en el desarrollo del país, una nueva era, caracterizada por turbulentos cambios en todos los aspectos de la vida y el panorama cultural, con los primeros años verdaderamente revolucionarios para el mundo literario. Todavía no existía un dogmatismo tan fuerte como el de los años 30. Florecían diferentes formas de arte y surgieron varios grupos literarios: unos aceptaban rápidamente la nueva realidad y difundían la cultura proletaria, mientras que otros, que pertenecían a la tradición clásica, huyeron a los países europeos, formando parte de los emigrados. Entre los exiliados políticos más famosos estaban Bunin, Kuprín, Zájstev, Šmelév, Bal'mónt, Andréev, Merežkovski, Remízov, Teffi y Avérčenko. Una breve descripción de la vida y destino de estos dos últimos escritores va a abrir nuestros siguientes apartados.

2.3.2. La personalidad y el estilo de los autores como una clave para la comprensión de la novela satírica corta

2.3.2.1. Arkádij Avérčenko



“Vamos a fustigar de manera mordaz y sin piedad toda la ilegitimidad, la mentira y la trivialidad que dominan en nuestra vida política y social... La risa, terrible y venenosa, como el aguijón de los escorpiones, será nuestra arma”.

A. Avérčenko,
Manifiesto, Revista Satirikón, 1908

Figura 2. Foto de A. Avérčenko, fecha desconocida.

Arkádij Avérčenko, un autor casi desconocido en España, fue llamado el rey de la risa en su país de origen y considerado un clásico de la narrativa humorística rusa, siendo uno de los escritores más populares e influyentes del siglo XX. Avérčenko enriqueció la literatura, reflejando en imágenes vívidas y poderosas la vida en Rusia en la época revolucionaria, creando una impresionante diversidad de recursos específicos para suscitar la risa del lector. Sus contemporáneos (Michaíl Zóščenko, Michaíl Bulgákov, Il'já Il'f y Evgénij Petrov y otros) le apreciaban como uno de los mejores humoristas de su época, poniendo su nombre al mismo nivel que Jerome K. Jerome, comparándole con el maestro del cuento corto O' Henry y llamándole “el Mark Twain ruso”.

Las numerosas colecciones de relatos de Avérčenko están traducidas a muchas lenguas europeas y fueron publicadas en Francia y Chequia desde los años veinte del siglo pasado, pero en España, hasta el año 2015 no había más que un par de volúmenes de sus

obras casi imposibles de encontrar en el mercado: *Memorias de un simple*, *Los niños* y *Cuentos de Avérčenko*. La edición en español más reciente y completa de los relatos humorísticos de *Avérčenko*, traducida por Rafael Guzmán Tirado y publicada por la editorial *Asociación Cultural Jizo*, se titula *Esquinas torcidas y otros cuentos* e incluye los relatos pre-revolucionarios y los escritos en el periodo de emigración.

A pesar de ser un autor muy popular y publicar con éxito sus obras tanto en su patria como en el exilio, Avérčenko sigue siendo una de las figuras más misteriosas de la literatura del siglo XX, al no existir información precisa sobre su fecha y lugar de nacimiento, sobre su infancia y vida privada, llena de misterios y ambigüedad, siendo motivo de controversia y debates entre investigadores que aportan a menudo información casi contradictoria. Así empieza a describir el escritor su biografía en la antología *Веселые устрицы (Las ostras alegres)*, escrita en 1910:

Faltaban quince minutos para nacer y aún no sabía que iba a venir a este mundo. Digo esto, que en principio podría parecer una apreciación baladí, solo porque quiero adelantarme, aunque sea en un cuarto de hora, al resto de personas eminentes, cuya vida con aburrida monotonía se suele empezar a describir desde el momento de su nacimiento.

(Gorélov como se citó en Avérčenko, 2015: 9)

Aunque los datos sobre la bibliografía del escritor son escasos, la información más completa sobre la vida y la obra de Avérčenko la proporciona el investigador americano, de origen ruso, D. Levíckij (1999) en su tesis doctoral. Avérčenko nació en 1881 en la ciudad de Sebastopol, en una familia de comerciantes, Timoféi Petrovič y Susanna Pavlovna, la confirmación de lo cual la encontramos en el relato del mismo escritor *Смерть африканского охотника* del 1914 (*La muerte de un cazador africano*):

Mis padres vivían en Sebastopol, lo que yo no acertaba a explicarme. ¿Por qué vivir en Sebastopol, existiendo las islas Filipinas, la costa meridional de África, los prados mejicanos, las llanuras maravillosas de la América del Norte, el Cabo de Buena Esperanza, los ríos Amazonas y Misisipi?

La profesión de mi padre tampoco me satisfacía: era comerciante de té, harina, velas, jabón y cebada. Y no es que el comercio en sí me

pareciera mal; lo consideraba una profesión muy respetable, siempre que lo vendiese no fuera tan prosaico como la cebada, el jabón, las velas y la harina. Comprendía el cambio con los salvajes de chucherías vistosas por marfil, maderas preciosas, caña de azúcar, etcétera. Y tampoco juzgaba indigna de un hombre honorable la trata de negros. La prosa que me rodeaba me hacía sufrir lo indecible.

(Avérčenko, 1921: 69-70)

Avérčenko menciona varias veces a su padre también en su autobiografía y en el relato *Omeu (Padre)*, trazando la imagen de un hombre estafalario, un soñador y un empresario desafortunado, ironizando de manera amable, que:

...su padre, <...> según el mismo reconocía, estaba hasta el cuello de preocupaciones y planes de cómo arruinarse lo antes posible.

Era el sueño de su vida y hay que decir que lo consiguió plenamente en su vejez con la ayuda de toda una pléyade de ladrones, que desvalijaron su tienda, de clientes, que se dedicaron de forma perfectamente planificada a tomarlo todo prestado, y de incendios, que convirtieron en cenizas las pocas mercancías que no fueron despilfarradas ni por los ladrones ni por los clientes.

(Avérčenko, 2015: 9-10)

Poco se sabe acerca de la educación primaria del escritor: algunos investigadores señalan sus serios problemas de visión, que le impedían ir al colegio, otros afirman que la apretada situación económica de su familia numerosa – Avérčenko tenía 8 hermanos– podría haber puesto obstáculos para que el escritor completara la educación secundaria. Sus hermanas se encargaron de su educación, mientras que su padre le enseñó los fundamentos de contabilidad, y, como escribía N.N. Breško-Breškóvskij, que conocía a Avérčenko de cerca, “la falta de formación inicial –dos clases del colegio–, más tarde se compensó con su inteligencia natural” (Levíckij, 1999: 16-18).

Los años de adolescencia se reflejan en varios relatos del escritor (Míchájlov, 1964: 4): a la edad de quince años, Avérčenko empieza a trabajar en una oficina privada de transportes de equipaje (los relatos *Автобиография / Autobiografía* y *О пароходных гудках / Sobre las sirenas de los barcos de vapor*); en 1897, siguiendo los consejos de su padre,

“experimentado en los lances de la vida cotidiana”, el escritor abandona Sebastopol y empieza a trabajar en las minas de carbón en Donbass (este periodo queda reflejado en los relatos *Молния / El rayo* y *Вечером / Por la noche*). El último periodo se menciona también en la autobiografía del autor:

Eran las minas más sucias y olvidadas de la tierra. La única diferencia que había entre el otoño y las otras estaciones del año era que en otoño el barro llegaba por encima de las rodilla y en invierno –por debajo.

(Avérchenko, 2015: 10)

Los mineros me parecían la gente rara: siendo, en su mayoría, los fugitivos de los trabajos forzados, no tenían los pasaportes, ahogando la ausencia de esta indispensable pertenencia del ciudadano ruso en un mar de vodka con una cara amarga y desesperada. Toda su vida tenía tal aspecto, como si hubieron nacido para beber el vodka, trabajar y arruinar su salud por el vodka e irse al otro mundo con la cooperación y ayuda más cerca de este mismo vodka.

(Avérchenko, 1990, en línea, *la traducción es nuestra*)

En 1901, Avérchenko se trasladó a Chárkov y allí se publica su primer relato *Как мне пришлось застраховать свою жизнь* (*Como me vi obligado a asegurarme la vida*) en la revista *Южный край* en 1903. Sin embargo, el verdadero éxito y la intensa actividad literaria del escritor empieza en San Petersburgo en 1908 (Michájlov, 1964: 4). Allí, Avérchenko alcanza la fama, comenzando de secretario en la revista satírica *Стрекоза* (*La libélula*) y acabando por ser su redactor jefe, que más tarde reorganizó bajo el nuevo nombre de *Сатирикон* (*Satirikón*, 1908-1913) y *Новый Сатирикон* (*Nuevo Satirikón*, 1913-1918). Desde este momento la revista, al igual que su creador, llega a ser inmensamente popular en toda Rusia. Entre los colaboradores de la revista están los pintores N. Remizov, A. Radakov, A. Benua y M. Dobužinskij, los humoristas N. Teffí y O. Dymov, los poetas S. Chěrnyj, S. Gorodéckij, O. Mandelštám y V. Majakóvskij, los escritores A. Kuprín, L. Andréev, A. Tolstój y A. Grin. En sus memorias, Alexander Kuprín (1969) escribe que “el joven y brillante talento de Avérchenko, su popularidad, su buena mano y energía alegre” hicieron mucho para el éxito de “Satirikón”, cuyos escritores eran los primeros que “reían con sencillez y alegría, en voz alta y de todo corazón, como ríen los niños”.

En 1910 se publican tres libros de Avérčenko: *Юмористические рассказы* (*Relatos humorísticos*), *Веселые устрицы* (*Ostras alegres*) y *Зайчики на стене* (*Reflejos del sol en el muro*). Es sorprendente la abundancia y cantidad de temas que aborda el escritor en su narrativa en los años pre-revolucionarios: cada detalle que le rodea y cada novedad de la vida pasa a ser para Avérčenko una fuente inagotable de humor y caricaturización. El “protagonista” principal de sus relatos es la vida cotidiana de la gran ciudad: las costumbres y la actitud sobre la vida, el sistema político y el entorno social. El escritor presenta al lector toda una fila de personajes de las diferentes condiciones sociales y sectores de población: los funcionarios-filósofos, los grafómanos que atacan con sus obras las redacciones de las publicaciones periódicas, las señoritas soñadoras, los enamorados viajeros de comercio, los tontos guardias municipales y camareras de pisos (Karalis, 2006). El talento excepcional y la visión sorprendente de Avérčenko, con la que capta la comicidad del ciudadano-pequeño burgués y los detalles de su vida cotidiana, transformándolo todo en una imagen visual y añadiendo el diálogo lleno de agudezas, puede apreciarse en el fragmento del relato *Дебютанты* (*Principiantes*, 1914):

<...>...los jóvenes Landichev, establecidos después de su boda en la capital, donde no habían estado nunca, y ya solos, se sentían desconcertados y parecían dos perritos que oyen por primera vez el gramófono. <...> Era el primer día de Pascua. El portero, Savati Cheburajov llamó a la puerta del joven matrimonio, <...> hizo una reverencia y dijo, solemne el acento, grave el gesto:

— Tengo el honor de felicitar a los señores respetuosamente y desearles salud y alegría en la gran fiesta de la Resurrección. <...> La aparición inopinada del portero les [los Lándicev] llenó de confusión y cambiaron una mirada medrosa, como diciéndose: “¡Estamos perdidos!” Sin embargo, el marido logró dominarse y repuso:

— ¡Gracias, querido! Yo también te deseo felices Pascuas. Espera un instante... Y pasó a la habitación inmediata, dejando a su mujer sola, expuesta a todos los peligros de la situación. Pero ella, que no estaba dispuesta a arrostrarlos, le siguió en su fuga y, cerrando la puerta, le dijo, indignada:

— ¿Qué voy a hacer yo con ese hombre?

— ¡Yo qué sé!

— *A mí me parece que lo de cajón, ya que ha subido a felicitarnos, es que cambies tres besos con él, según se acostumbra a hacer los días de Pascua.*

— *¿Yo besar al portero? ¡Vamos, querida!*

— *¡No hagas esos aspavientos! Recuerdo haber visto en un periódico ilustrado un grabado que representaba al zar cambiando besos con unos mendigos, al salir de la iglesia, un día de Pascua. Si lo hace el zar con los mendigos, bien puedes hacerlo tú con el portero.*

(Avérčenko, 1921: 57-58)

El autor, desde una posición de observador irónico, se burla también de la cultura del recién aparecido modernismo, el exotismo del acmeísmo⁵, misticismo y pesimismo de los simbolistas, la extravagancia y la negación absoluta de los futuristas: los relatos *Аполлон* (*Apolo*, 1909), *История одной картины* (*Historia de un cuadro*, 1910) y *Крыса на подносе* (*Rata en la bandeja*, 1912). Así describe el poeta y dramaturgo mexicano Ricardo Guzmán Wolfffer (2014, en línea) varios matices de humor que posee Avérčenko: “la risa que explota para contagiar a otros; la que uno hace en lo bajo, tratando de esconder la diversión; la que nos hace levantar la ceja para entender hasta dónde va la burla y captar si no somos nosotros mismos los implicados”. Bastará leer unos párrafos del relato *История одной картины* (*Historia de un cuadro*, 1910) del escritor para encontrar la confirmación de estas palabras:

En aquella ocasión yo estaba en una exposición de pintura, con la temporada en pleno apogeo, y llevaba ya más de media hora contemplando un extraño cuadro que había delante de mí. El cuadro no provocaba en mí ningún estado de alegría...Por todo el lienzo se extendía una banda amarilla por uno de cuyos lados se veían pequeños garabatos de color negro. <...>

Un joven desconocido con una cara de color verdoso y con una corbata ancha estuvo dando vueltas a mí alrededor cerca de diez minutos

⁵ Acmeísmo fue una corriente literaria en la poesía rusa que surgió a comienzos del siglo XX. Los líderes de esta estética fueron Nikoláj Gumilëv, Sergej Gorodeckij, Anna Achmátova, Ósip Mandelštam, Michail Kuz'min y Georgij Ivanov, que publicaron sus obras y escritos teóricos en la revista “Apollon” a partir de 1913 (Glosario de términos literarios, en línea).

y tuve que, de forma cortés, mantenerme alejado todo el rato. <...>. –
¿Quién es usted? – le pregunté bruscamente.

— ¿Yo? ¡Soy el autor del cuadro! ¿Qué le parece esta cosita?

— Pero... Dígame –me dirigí a él con severidad–, ¿qué es?

— Esto, ¡Oh, Dios mío!.. “La decimocuarta sonata para violín de Beethoven opus XVIII”. La sonata más simple. <...>

— Explíqueme... ¿Qué cambios habría hecho usted si tuviera que rehacer esta cosa y pintar dos opus posteriores? <...>

— Pero es que así no se puede...usted incluye en el estado de ánimo un principio matemático. ¡Esto es producto de mis experiencias personales! Entiéndalo como la sonata XIV.

— Sonreí con tristeza. De ningún modo puedo ver aquí la sonata XIV.

— ¿Por qué?

— Porque hay solo diez sonatas para violín de Beethoven, por desgracias, solo diez. El viejecillo era un sujeto requeteperezoso.

(Avérchenko, 2015: 291-292)

El año 1917 marcó el comienzo del cambio en los temas de la narrativa del escritor y otorgó un carácter periodístico a sus obras, que sacaron a relucir los problemas vitales en la vida social y política. La protesta del escritor contra el poder existente y la necesidad de un gobierno más decisivo se expresó en los relatos *Мое самоопределение* (*Mi autodeterminación*), *Записки годовалого ребенка* (*Notas de un niño de un año*), *Прыжок моряка Ковальчука* (*El salto del marinero Kovalčuk*) y *Мой разговор с Николаем Романовым* (*Mi conversación con Nikolaj Románov*). La última obra mencionada destaca, por un lado, por la calma en la narración, al describir el imaginario encuentro personal con el monarca en 1916, sin fuertes e indignos ataques al zar que había abdicado, y por otro lado, por el análisis objetivo e imparcial de los motivos que llevaron a la caída de la autocracia: la censura, la influencia de Grigorij Rasputín, el incumplimiento de disposiciones del Manifiesto del 17 de Octubre de 1905 (Levíckij, 1999: 226).

La Revolución de Febrero fue valorada positivamente por el escritor, pero los sentimientos exaltados dominaban solamente al principio de la revolución (febrero-marzo de 1917); el surgimiento del poder político dual con el Gobierno Provisional y la creciente confrontación de las clases sociales forzó a la mayoría de los intelectuales a reconsiderar su

opinión. A “la falta del cerebro” del gobierno del Zar, decía Avércenko, se oponía ahora la ferocidad ideológica de los revolucionarios de Lenin (Villareal, 2014, en línea). La indignación del autor contra la absurda filosofía socialista de la indispensable igualdad se desprende claramente del relato:

¿Cuándo diablos me convertí en un burgués? Si estos satánicos veinte mil rublos no los recibí yo de repente, sino paso a paso. ¿Y fui yo también un burgués, cuando abandoné aquellas minas en Brjansk y llegué a Petrogrado con once rublos en mi bolsillo?

(Avércenko, 1917 :11, *la traducción es nuestra*)

El crítico literario y historiador Tynjanov dejó un valioso testimonio de la época y sus contemporáneos en su artículo *Литературный факт* (*El hecho literario*, 1924), describiendo el papel del escritor en el contexto histórico: “La individualidad del autor no es un sistema estático, sino una línea quebrada y dirigida por la época literaria”. De esta forma, el tema principal y el personaje central de la literatura es el curso mismo de la historia, lo que equipara a un escritor con un cronista, lo que observamos también en el caso de Avércenko y el agudo contraste en su manera narrativa de este periodo (Rakítova, 2015: 133). El rasgo específico de los relatos del nuevo periodo es la ambivalencia: se contraponen dos puntos de vista, dos polos opuestos, dos mentalidades y dos realidades antes y después de la revolución. En el relato *Записки годовалого ребенка* (*Notas de un niño de un año*) se oponen dos generaciones –“un niño” Mitja (símbolo del nuevo mundo revolucionario) y su madre (encarnación del viejo orden)–:

La madre volvió a contarme las abominaciones.

–Yo, cuando era joven, comía carne de toro!

Me dio ganas de vomitar:

–¡Pero qué asco!

–No, -dice- las albóndigas eran muy ricas.

¿Pero cómo se puede cambiar el gato por el toro?”<...>

“Luego me puso sobre sus rodillas y empezó a contar que antes había algo de pan y que ella incluso lo había comido.

(Avércenko citado por Chlébina, 2011: 67)

Todo lo que el niño describe en este relato como algo ordinario y familiar constituye los objetos del humor negro y la sátira del autor, siendo la realidad de aquella época: la escasez de alimentos, las expropiaciones y el Terror Rojo (detenciones y ejecuciones realizadas por los bolcheviques tras la revolución). Para transmitir esta locura y el caos revolucionario Avérčenko utiliza los recursos de cronología absurda y falta de coherencia y precisión en la indicación de las fechas en su narrativa: “el día 43, el día 53 de este mes, el día 721, fecha de hoy, fecha desconocida” (el relato *Собачьи мемуары / Las memorias de un perro*); “el siglo 20, los años 1910-1913, el siglo 13, el diablo sabe qué siglo” (el relato *Разговоры в гостиной / Las conversaciones en el salón*). Estas desviaciones temporales, cuando en un año entra toda una época, cuando un día o un mes se extienden hasta lo inimaginable, son características de los momentos críticos en la historia y crean una sensación de desorientación en el tiempo. El tiempo es la lógica de la historia, pero la historia que evidencia Avérčenko carece de lógica y es monstruosa, despiadada y desvergonzada (Nésterova, 2009: 2):

La fecha 43.

Si alguien ahora está de moda en Petersburgo, entonces somos nosotros, los perros. Todas las conversaciones son sobre nosotros y estamos en boca de todos. A cada paso se oye:

—¡Qué vida de perros! ¡Qué frío de perros hace en el piso! ¡Tengo un hambre de perro!

*(Avérčenko, *Las memorias de un perro*, en línea, la traducción es nuestra)*

La revolución dividió el tiempo en dos épocas, la nueva y la vieja. Las coordenadas habituales temporales “antes de Cristo” y “después de Cristo” se cambian por las nuevas: “antes de la revolución y después de la revolución”. La nueva vida se distingue por la alucinación y el delirio, de ahí que aparezca con mayor frecuencia la imagen de manicomio en las obras del escritor (el relato *Сумасшедшая голова / La cabeza loca*), un motivo que encontramos también en la literatura del siglo XIX, que establece las analogías entre el manicomio y la Rusia zarista (el relato de A. Čéčov *Палата номер шесть / El pabellón número 6*). En el relato de Avérčenko, un ex paciente del manicomio, que había estado allí antes de la revolución, al haber visto las condiciones de la realidad soviética, vuelve a perder el juicio y regresa a la misma clínica. Más tarde, I. Il'f y E. Petrov desarrollarán esta idea en

su novela *El becerro de oro*, constatando que, paradójicamente, el único lugar donde se puede vivir en Rusia para esconderse del delirio de la vida soviética es el manicomio (Nésterova, 2009: 5). De allí se explica el uso de los recursos como la paradoja y la incongruencia lógica por parte de Avérčenko en los relatos escritos después de la revolución, lo que examinaremos en detalle más adelante en la parte práctica de la presente investigación.

En 1918, los bolcheviques cierran la revista *Nuevo Satirikón* y el escritor, afirmando que la vida en su patria se había convertido en “el delirio de un enfermo de tifus”, primero regresa a Sebastopol y luego abandona el país, junto con Nadežda Teffi, en el último barco de Sebastopol a Constantinopla, estableciéndose finalmente en Praga. Entre las obras más destacadas en el periodo de emigración están *Дюжина ножей в спину революции* (*Doce puñaladas en la espalda de la revolución*, 1921), *Дети* (*Los niños*, 1922), *Записки простодушного*” (*Memorias de un simple*, 1923), *Отдых на крапиве* (*El reposo sobre ortigas*, 1924) y *Рассказы циника* (*Los cuentos de un cínico*, 1925). Durante la estancia de Avérčenko en Praga, sus obras se traducen a todas las lenguas europeas y se publican en Paris, Berlín, Varsovia, Zagreb, Sofía, Harbin y Nueva York.

Los relatos que analizamos en este trabajo pertenecen precisamente al periodo de emigración (1921-1925), ya que combinan tanto los temas de la contraposición de dos mundos –el nuevo revolucionario y el viejo tradicional–, la nostalgia por los tiempos antiguos y el cambio de valores, como la vida en la emigración y el destino del hombre ruso después de la revolución, lo que permite reflejar toda la diversidad y originalidad de los recursos para la creación del efecto cómico en la narrativa del escritor.

2.3.2.2. Nadežda Teffi



“There are writers who muddy their own water, to make it seem deeper. Teffi could not be more different: the water is entirely transparent, yet the bottom is barely visible”.

Georgij Adamóvič

Figura 3. Foto de N. Teffi, fecha desconocida.

Nadezhda Bučinskaya, una de las autoras más leídas en Rusia y famosa en el mundo literario y periodístico con el seudónimo de Teffi, es prácticamente desconocida en España. Entre los admiradores de su talento están todos sus contemporáneos: el gran escritor ruso, ganador del premio Nobel de Literatura, I. Bunin, el destacado escritor ruso-realista A. Kuprín, el escritor y traductor B. Zajtsev, los poetas de la Edad de plata D. Merežkóvskij, .S. Chërnyj y F. Sologub. Las obras de Teffi eran apreciadas por tres figuras de enorme influencia política en el siglo XX: Lenin, Rasputín y el mismo zar Nicolás II. Como escribió en sus memorias Irina Odóevtseva, la novelista y esposa del destacado poeta Georgi Ivanov, cuando se estaba preparando un volumen con motivo de la celebración de los trescientos años del reinado de la familia Románov, le preguntaron al zar Nicolás II que qué figura de la literatura contemporánea quería que apareciera, él respondió sin duda: “¡Teffi! ¡Solo ella!” (AA.VV., 1972: 140). Posiblemente era la escritora más predilecta y popular de su tiempo que, tras convertirse en una estrella literaria, incluso en la época pre-revolucionaria –en Rusia existían marcas de perfume y de chocolate que llevaban su nombre–, seguía siendo la reina del humor ruso en la emigración después de la revolución, debido a su increíble agudeza y talento al retratar las debilidades humanas de manera breve e irónica.

Para poder descubrir con más profundidad la personalidad de N. Teffi, recurrimos a sus propias palabras; así hablaba la escritora sobre sí misma a su amigo Vladimir, el sobrino del famoso pintor ruso Vasilij Verešagin:

Nací en San Petersburgo en primavera y, como se sabe, la primavera en nuestra ciudad es inconstante: puede brillar el sol o bien estar lloviendo. Por eso y yo, como el frontón del antiguo teatro griego, tengo dos caras, una llorando y la otra riendo.

(Neatrou, 1991: 3)

Teffi nació en 1872 en San Petersburgo en el seno de una familia noble, a la que se podría dedicar todo un libro. Su bisabuelo, Kondratij Lochvíckij (1774-1830) era un masón, sintió una gran afición por la literatura y escribió poemas místicos en la época del zar Alexander I. El padre de la escritora, Alexander Lochvíckij (1830-1884), fue un conocido abogado, orador, catedrático y autor de obras científicas, famoso por su ingenio y gran sentido del humor. Su hermana Mirra Lochvíckaja (1869-1905) fue galardonada dos veces con el premio Púshkin, le llamaron “la Safo rusa” y su poesía gozó de una gran popularidad entre sus contemporáneos. Sus otras dos hermanas, Varvara y Elena, participaron con éxito en la vida literaria. La madre de Teffi tenía ascendencia francesa, era una gran amante de la poesía, familiarizada con la literatura rusa y europea (Neatrou, 1991: 4). Los padres iniciaron a sus hijas en la lectura temprana de los clásicos de literatura rusa: Púškin, Gógol, Tolstój y Dostoévskij con el tiempo dejarán su huella en la narrativa de Teffi. Sin embargo, sus primeras obras fueron escritas bajo la influencia de Čéchov, el maestro insuperable del cuento corto. Siendo todavía muy joven, Teffi se casó con Vladisláv Bučinskij, un abogado y juez polaco, con el que tuvo tres hijos. La vida familiar en una ciudad de provincias con un ambiente sofocante no le traía felicidad a la autora, así que en 1900 se separa de su marido y abandona la familia, mudándose a San Petersburgo para alcanzar el éxito en su carrera literaria. Cincuenta años después Teffi escribirá a su hija: “Las circunstancias me expulsaron de casa, donde, si me hubiera quedado, habría perecido” (Haber, 2004: 64). Más tarde, en su primera obra literaria *Юмористические рассказы / Los cuentos humorísticos* (en particular, en los relatos *Переводчица / La traductora* y *Счастливая любовь / Un amor dichoso*), la escritora menciona el tema del matrimonio con una valoración negativa, afirmando que las mujeres estaban atrapadas en aquella sociedad, no quedándoles otra opción que buscar su realización en el matrimonio, que casi siempre demostraba ser un fracaso, mientras que su felicidad no tendría porqué depender solamente de la alianza con un hombre (Pachmuss, 1982: 127).

A partir de 1910, la popularidad de Teffi es inmensa: empiezan a publicarse su poesía y relatos cortos en los periódicos *Satirikon* y *Russkoe slovo*, sus piezas se representan

habitualmente en los escenarios de varios teatros y a la escritora la invitan a las reuniones literarias más celebres de aquel tiempo. Como escribía el poeta S. Chërnyj, “con las autoras anteriores nos habíamos acostumbrado a sonreír al ver a una mujer que se pone a escribir, pero Apolo se apiadó de nosotros y nos envió como recompensa a Teffi, una escritora grande, profunda y peculiar” (AA.VV., 1972: 140).

Existen varias opiniones contrapuestas acerca del seudónimo de la escritora, que podía basarse, según una de las versiones, en una de las canciones de Kipling: “Taffy was a walesman, Taffy was a thief” (Neatrou, 1972: 12). Otra versión está relacionada con la explicación de la misma autora en su primera entrevista: Teffi eligió este seudónimo simplemente porque conocía a un tonto llamado Steffi y, al pensar que ese nombre podría atraer a los editores, ya que los tontos siempre están felices, lo abrevió “por delicadeza” hasta Teffi y así firmó su primera obra de teatro (Ledkovsky et al., 1994: 641).

Siguiendo la tradición chejoviana, en los relatos pre-revolucionarios (*Юмористические рассказы / Relatos humorísticos*, 1910) Teffi retrata una enorme diversidad de personajes, expresando así su visión de la sociedad de aquella época: los periodistas, abogados, campesinos, viajeros, mezquinos funcionarios y pequeños burgueses estrambóticos, representando a través de todos estos tipos la imagen de “la comedia humana”. Con gran creatividad e ingeniosidad emplea la autora recursos cómicos, chistes, juegos de palabras y agudezas para satirizar las costumbres y actitudes de los seres humanos, pero lo hace con dulzura y bondad, sin moralejas tristes, lo que muestran claramente los dos párrafos siguientes extraídos del relato *Idiotas*:

Cuando nos encontramos con un idiota auténtico, experimentamos un tipo de desesperanza mística. Esto ocurre porque un idiota es una criatura del fin del mundo. El género humano siempre se encuentra en busca de alguna cosa, haciendo preguntas, avanzando, y ocurre así con todas las cosas: en las ciencias, en el arte, en la misma vida. Pero el idiota no ve nada de estas preguntas. <...> En el proceso mental de un idiota hay tres axiomas y un postulado. Los axiomas son:

Uno: la salud es lo mejor de todo.

Dos: sería bueno tener dinero.

Tres: ¿Para qué molestarse?

Y el postulado es el siguiente:

¡Así es como deberían ser las cosas!

Donde los axiomas no funcionan, el postulado es útil.

<...> Convencido de que toda la sabiduría del mundo está abierta para ellos, el idiota se obligará a efectuar la tarea más ardua y por la que obtenga menos recompensa: enseñar a los demás. Nadie puede dar consejos de manera tan enérgica ni en tan gran cantidad como el idiota. Y además les sale del mismo corazón.

(Teffi, 2010: 107-108)

La Revolución de Febrero de 1917 fue acogida con entusiasmo por Teffi, así como por la mayoría de los intelectuales liberales y la bohemia rusa. Si antes de la revolución el protagonista de su narrativa era un hombre normal y corriente, un pequeño burgués, ajeno a la política, casi todos los relatos escritos durante el periodo de 1917-1919 (*В стране воспоминаний. Рассказы и фельетоны. 1917-1919*) y publicados en la revista *Russkoe Slovo* están llenos de sátira política y de observaciones críticas sobre el gobierno provisional y los bolcheviques:

...Las estrellas que tratamos de alcanzar son la libertad, la igualdad y la fraternidad.

(relato Контрреволюционная буква / La letra contrarrevolucionaria, Teffi, 2011)

¡Qué trabajo más enorme – sacar y limpiar de la basura la gran idea del socialismo! <...>

Y Lenin, al hablar sobre la reunión en la que estaban él mismo, Zinov'ev, Kamenev y cinco caballos, dirá:

– Éramos ocho. <...>

Cuántos siglos se burla la humanidad del desgraciado intento de Calígula de nombrar senador a su caballo. Pero un caballo solo, incluso en el senado, compromete los asuntos mucho menos que la manada entera, como el apoyo del gran socialismo mundial.

(relato Немножко о Ленине / Un poco sobre Lenin, Teffi, 2011, la traducción es nuestra)

Las consecuencias de la revolución –la caída de la monarquía y el establecimiento del gobierno comunista, los millones de víctimas entre los años 1917-1921, una catástrofe económica increíble, la pobreza y la hambruna– afectaron a Teffi por lo absurdo de su aparición, lo cual se reflejó en sus obras. Particularmente reveladores son los relatos escritos después de octubre del 1917, en los que aborda las dificultades a las que se enfrentaba el pueblo en la vida cotidiana, sobre todo la carencia de alimentación:

Estoy vendiendo ahora mi colección de alfombras persas: así me gano la vida. Me alimento, como la polilla, de las alfombras.

(Петроградский монолог / Monólogo de Petrogrado, Teffi, 2011, la traducción es nuestra)

Por qué razón este octavo de pan se llama de centeno – no se sabe. A lo mejor porque ni un sólo caballo pudiera resistir una alegre carcajada al haber visto este pan hecho de tanta paja de avena

(Хлеб / Pan, Teffi, 2011, la traducción es nuestra)

En julio de 1917, Teffi escribía que la esperanza para un desarrollo pacífico de la revolución en Rusia se había desvanecido: “...un hilo de sangre, que se vio rastreando despacio a través del pavimento frente a la puerta de una comisaria, te corta la vida para siempre. No se puede cruzar o seguir andando. Lo único que se puede hacer es darse la vuelta y salir corriendo” (Teffi, 1930, en línea). En agosto de 1918, la revista *El Satiricón*, en la que trabajaba Teffi, es prohibida y la escritora, horrorizada por los cambios que se avecinaban en el país, decide huir a Sebastopol, pero con el acercamiento del Ejército Rojo en noviembre de 1920, se exilia primero a Constantinopla y luego a París, donde pasará 32 años hasta su muerte en 1952.

El libro *Воспоминания (Las memorias)*, centrado en el viaje que hizo en el último barco que salió de Rusia a Constantinopla en 1920, está escrito diez años después, en el 1930, y marcó el punto de cambio decisivo en la narrativa de Teffi. No se pueden encontrar palabras más profundas, tristes y conmovedoras para expresar tal dolor por la despedida de la patria: “Y aquí estoy, como la mujer de Lot, me he quedado pasmada, inmóvil por siglos y por toda la vida voy a ver cómo me abandona mi tierra” (Teffi, 1930, en línea, *la traducción es nuestra*). A partir de este momento cambian los temas principales de sus relatos, trazando el destino trágico de los emigrantes rusos, que tienen que acostumbrarse a una nueva vida, incorporarse a nueva sociedad, sufriendo la incertidumbre que deparaba un futuro

impredecible. Las circunstancias a las que se enfrentaban los emigrantes rusos les forzaron a ser creativos para sobrevivir y sacaron a relucir lo mejor de ellos. Ejemplos ilustres de este periodo son los relatos *Ke fep?* (*Que faire*, del francés) y *Башия* (*La torre*), ambos escritos en el 1920, en condiciones muy duras. En la última historia se puede reconocer la situación parecida, experimentada por Teffi en París justo después de su llegada. La narradora está sentada en el banco en la colina de Chaillot, en el Trocadero, observando la torre Eiffel bajo un cielo lleno de estrellas. Del relato queda claro que en aquellos tiempos la torre, además de ser una importante atracción turística, funcionaba también como torre de la radio y reloj, emitiendo un sonido de silbato cada hora en los años veinte. Los primeros párrafos empiezan con la descripción de esta torre tan poco estética, creada solamente para “*épater les bourgeois*” y demasiado grande para una ciudad pequeña y antigua como París, así que la autora intenta evitarla y rechaza utilizarla como punto de orientación. El cielo estrellado, este espacio infinito al que está mirando la narradora, conecta al ser humano con el mundo, conecta a uno que está en el exilio con su patria (Nikoláev, 2002: 9):

A nosotros, los rusos, por alguna razón nos parece que tenemos que encontrar la Osa Mayor. <...> Tal vez es siniestro el cielo nocturno y tenemos ganas de encontrar aquí a los viejos conocidos para no sentirnos tan solos y ajenos. Mirar al cielo estrellado siempre te hace pensar en la eternidad, en la muerte y la soledad.

(Teffi, 1920, en línea; la traducción es nuestra)

Así describe el relato y la vida de los emigrantes rusos en París Neatrou (1972: 135), la primera investigadora de la obra artística de Teffi:

La única parte familiar del ambiente era el cielo. Para asegurarse de que estaban en el mismo universo, los emigrantes solían sentarse en el banco en el Trocadero y observar el cielo, intentando encontrar la Osa Mayor. Localizar esta constelación parecía ser su baliza en el mar desconocido que les rodeaba.

En los años treinta las obras de Teffi están llenas de nostalgia por su patria, lo que hace a la escritora sumergirse en un mundo de mitos eslavos y unas antiguas creencias paganas. Así son los protagonistas del conjunto de relatos *Ведьма* (*La bruja*), publicado en

1936: demonios, espíritus, duendes del hogar, sirenas, brujas, hombres lobo, *vodianói* (espíritu del agua) y silvanos. En el prólogo al libro, Teffi explica: “En este libro se pueden encontrar nuestros antiguos dioses eslavos, cómo todavía siguen viviendo en nuestra alma, en las creencias, leyendas, supersticiones y costumbres del pueblo” (Teffi, 1990a [1936], en línea). Tal recurso constante al folklore, a la religión cristiana, a la antigua literatura rusa y al paganismo por parte de los escritores en la emigración demostró no solo el deseo romántico de huir del mundo real y presente al mundo pasado, fantástico y lleno de recuerdos, sino también la aspiración de preservar las tradiciones del pasado, en lo que, como consideraban, consistía su misión. Finalmente, a través de estas obras los escritores intentaban comprender la esencia del carácter nacional ruso y encontrar la respuesta para las cuestiones sobre el futuro de su país (Spiridónova, 1999 :13).

Durante toda la vida, Teffi experimentó numerosos acontecimientos traumáticos y sufrió mucha tristeza: el abandono de su familia, la muerte trágica de su hijo en 1917, la muerte de su hermana en la Guerra Civil Rusa, su emigración forzada a París con 48 años de edad, las más adversas circunstancias en el país de su exilio, el tifus y la Segunda Guerra Mundial. Además, su amigo más cercano, Pavel Tikston, quedó paralizado tras sufrir un derrame cerebral y Teffi lo cuidó hasta su muerte (Haber, 2005: 313). Sin embargo, es sorprendente cómo la escritora podía ocultar sus penas, nunca mencionando su vida privada en sus obras, y cuanto más duros se volvían los tiempos, más ligeros y amenos se hicieron sus relatos. La combinación de lo triste y de lo alegre es la característica clave de sus obras, según las palabras de la misma Teffi: “La anécdota es graciosa cuando la cuentan. Pero cuando la sufren, es una tragedia. Así es mi vida, un anécdota, o sea una tragedia. Cada relato cómico mío es, en realidad, una pequeña tragedia, invertida de manera humorística” (Odóevtseva, 1972: 203; Sedych, 1972: 67).

2.3.2.3. Michaíl Bulgákov



Figura 4. Foto de M. Bulgákov, 1926.

“Los relatos de Bulgákov ofrecen al lector más sobre la vida soviética que una docena de tratados de política o sociología”

Isaac Bashevis Singer

La prosa de Michaíl Bulgákov presenta un valioso testimonio de la época de los años veinte, siendo objeto de su sátira varios aspectos de la vida en la URSS, tales como el estado lamentable de la economía, el déficit de los productos y la vivienda, las peripecias burocráticas o la ignorancia de los funcionarios públicos. El escritor experimentó todas las dificultades y controversias de la realidad soviética. Las consecuencias de la revolución eran devastadoras: el viejo mundo ya estaba destruido y había llegado el momento de construir otro nuevo. En el centro de todos estos procesos históricos estaba el hombre, por lo tanto casi todas las obras literarias del periodo soviético están dedicadas a la formación de una personalidad nueva, así como a la enseñanza de los valores y de la moral proletaria. La sátira pasó a ser un instrumento más relevante para iluminar y poner en evidencia, como un gran proyector, todas las deficiencias y los vicios de la sociedad.

Casi todas las obras de Bulgákov son autobiográficas: la mayoría de sus novelas, relatos cortos y algunas obras de teatro. Cada periodo o momento significativo de la vida del escritor está reflejado en sus trabajos, lo rastreamos a continuación en las citas de sus relatos. Al mismo tiempo, no existen ensayos estrictamente autobiográficos, de los cuales podría ser redactada una biografía completa del autor, ya que siempre están presentes su ficción artística e indestructible fantasía. De hecho, en ello reside la originalidad del estilo del escritor: la combinación de la realidad y la fantasía.

Michaíl Bulgákov nació el 3 de mayo de 1891 en Kiev, Ucrania, en la familia de Afanásij Bulgákov, profesor de historia de las religiones comparadas en la Academia Teológica de Kiev, y de Varvara Pokróvskaja, que trabajó como profesora después de la

muerte de su marido. Los dos abuelos del escritor fueron clérigos de la iglesia ortodoxa rusa. Su cariño por su ciudad natal, su casa y su padre dejaron huella en la primera novela del escritor, *La Guardia Blanca*:

Sobre la casa de dos plantas que llevaba el número 13, un peregrino edificio (por la parte de la calle, las habitaciones de los Turbín ocupaban el segundo piso, mientras que por el patinillo, en cuesta y acogedor, eran el primer piso), en el jardín que se extendía al pie de la empinada cuesta, todas las ramas de los árboles parecían inclinadas garras. <...>

En respuesta a la gaviota del reloj de bronce, que se encontraba en el dormitorio de la madre, ahora ocupado por Elena, resonaban las campanadas del negro reloj de pared del comedor. Lo había comprado el padre hacía mucho, cuando las mujeres llevaban unas ridículas mangas abombadas en los hombros. Desaparecieron estas mangas, pasó el tiempo, murió el padre –el profesor–, crecieron todos y el reloj siguió como antes, dejando oír sus campanadas.

(Bulgákov, 1991: 25, 34-35)

Bulgákov estudió en el Primer Colegio de Kiev, donde demostró talento para escribir versos y relatos cortos, cantar y tocar el piano. Konstantín Pávlovskij, su compañero de estudios, más tarde le recordaba de este modo:

Bulgákov estaba lleno de bromas, de fantasías, de mistificaciones. Todo eso lo hacía con facilidad y ligereza, en cualquier ocasión, lo que daba fe de la generosidad de su alma, de la fuerza de su imaginación, del talento para la improvisación. Pero en esta cualidad de Bulgákov no había nada que le alejara de la vida real. Al revés, para los oyentes de Bulgákov quedaba claro que su capacidad de invención y la interpretación libre de la realidad era una de las facetas de la realidad y la dinámica de la propia vida. El mundo existía y uno de los elementos de ese mundo era la joven imaginación creativa de Bulgákov.

(Policinska Malocco, 2016, en línea)

En 1909 Bulgákov ingresó en la Facultad de Medicina de la Universidad Imperial de Kiev, donde estudió siete años. Desde el comienzo de la Primera Guerra Mundial trabajó junto a su primera esposa, Tat'jana Lappa, en un hospital militar, también estuvo en el frente

adquiriendo experiencia en cirugía militar. Al terminar la carrera, se fue a trabajar de médico rural a la provincia de Smolensk, en La Rusia Central. Ejerció como especialista en enfermedades infecciosas y venéreas entre 1915 y 1919 y luego escribió sobre esa experiencia en su libro *Diario de un joven médico*:

El ser humano necesita en realidad muy poco. Pero ante todo le hace mucha falta el fuego. Al ponerme en camino hacia el lejano Múriev, cuando aún me encontraba en Moscú, me había dado a mí mismo la palabra de comportarme como una persona respetable. Mi aspecto juvenil me había envenenado la vida al principio. Cuando me presentaba ante alguien, invariablemente tenía que decir:

–Soy el doctor tal.

Y todos, ineludiblemente, arqueaban las cejas y preguntaban:

–¿De verdad? Me parecía que usted era todavía un estudiante.

–No, ya he terminado la carrera –respondía con aire hosco, y pensaba:

“Lo que necesito es usar gafas”.

(Bulgákov, 2013: 9-10)

Unos meses después de la revolución en 1917 se desencadenó la Guerra Civil, durante la cual Bulgákov se unió al ejército blanco, partidario de ideas monárquicas. Varias veces estuvo a punto de ser fusilado, pero los soldados necesitaban médicos, y él ofreció ayuda médica en ambos frentes, a blancos y rojos, cosacos, chechenos y caucásicos. Al viajar por todo un país envuelto en la revolución y la Guerra Civil, el todavía joven doctor Bulgákov pudo conocer los futuros personajes de su narrativa y sus obras de teatro, oír todos los dialectos y la jerga de la época. Precisamente, en este periodo se originan las situaciones grotescas bulgakovianas de la vida cotidiana, los personajes típicos y su habla viva y llena de expresividad, mezclada con el lenguaje burocrático. Esta capacidad de reproducir virtuosamente la manera de hablar de los representantes de diferentes estratos de la sociedad es un mérito y un rasgo característico que distingue el estilo del autor (Čudakova, 1988: 234). Sin embargo, como afirma Sácharov, “el lenguaje de la sátira es siempre compuesto, pero no sólo reproduce o imita, el escritor tiene excelentes oportunidades para crear el efecto cómico, parodiando una u otra manera de hablar” (Sácharov, 1998: 292).

Entre los años 1919 y 1921 Bulgákov, enfermo de tifus, vivió en el Cáucaso Norte, y allí decidió abandonar la medicina para empezar su labor literaria. En ese período, el escritor

estudió la historia del teatro y trabajó para un periódico local, publicando ocasionalmente sus relatos satíricos (Čudakova, 1988: 243). El primer folletín *Грядущие перспективы / Las perspectivas venideras* fue publicado en el periódico *Groznyj* en el año 1919:

Habrá que pagar por nuestro pasado, lo que exigirá una labor inmensa, una pobreza de la vida extrema. Pagar en el sentido tanto literal, como figurativo de la palabra. Pagar por la locura de los días de marzo, por la locura de los días de octubre, por los traicioneros independientes, por la depravación de los obreros, por Brest, por uso frenético de las máquinas para imprimir el dinero...por todo!

Y lo pagaremos. <...>

Y nosotros, los representantes de la generación fracasada, que estamos muriendo a causa de una miserable bancarrota, nos veremos obligados a decir a nuestros hijos:

— Pagad, pagad honestamente y recordad para siempre la revolución social!

(Bulgákov, 1919, en línea; *la traducción es nuestra*)

Las palabras amargas del autor sobre la fuerza destructiva de la revolución muestran el sentido de culpabilidad del autor e invocan la responsabilidad de toda la nación. Como escribió Buchárin en una carta a Stalin, “los poetas tienen siempre razón, la historia estará a favor de ellos” (Gerštein, 1986: 88). De la misma manera, las palabras de Bulgákov serán proféticas.

El otoño del año 1921 fue un periodo muy difícil para el escritor, se trasladó a Moscú y se enfrentó con los problemas principales de la NEP (Nueva Política Económica), instituida ese mismo año: la escalada de los precios, la escasez de alimentos, la crisis de la vivienda y la falta de trabajo. Así describe la situación en la carta a su madre con fecha de 17 de noviembre de 1921:

En Moscú todo se cuenta por centenares de miles y millones. Una libra de pan negro cuesta 4.600, de blanco – 14.000. ¡Y los precios crecen cada día! Las tiendas están llenas de mercancía, pero ¿¡qué se puede comprar con estos precios!?. Los teatros están llenos pero ayer, cuando pasaba por algún asunto por el Teatro Bolshoi (¡ya ni siquiera puedo imaginarme

cómo se puede ir no por algún asunto!), las muchachas vendían delante del teatro los billetes por ¡75, 100 y 150 mil rublos! En Moscú hay de todo: calzado, materiales, carne, caviar, conservas, delicatessen, ¡todo! Como después de la lluvia crecen los cafés. Y en todos los sitios se paga miles, miles, miles. ¡Miles! [...] Escribo todo esto para mostrar en qué condiciones tengo que realizar mi idée fixe. Y esta se reduce a reconstruir la norma en tres años – un piso, vestimenta y libros. Si esto será posible – veremos.

(Curtis como se citó en Policinska Malocco, 2016: 141-142)

Sin embargo, lo más difícil resulta encontrar una vivienda en el Moscú de los años veinte. Bulgákov pasó mucho tiempo buscando piso y finalmente consiguió alojarse sólo gracias a su cuñado, el filólogo Andrej Michájlovič Zémskij, el marido de su hermana Nadežda, que le deja vivir en su cuarto en una casa de cinco plantas ubicada en el número 10 de la calle Bolšaya Sadovaja, construida por el millonario Pigit en 1906. Sin embargo, luego surgió otro problema: la administración de la casa no le dejó registrarse en el piso. Entonces Bulgákov escribe su famosa carta dirigida al presidente de los comisarios del Pueblo, Vladímir Il'ič Lenin, que le permita empadronarse en el piso, y, aunque la carta nunca llegó a Lenin, el encuentro con su esposa, Nadežda Konstantínovna Krúpskaja, sí que tuvo lugar, lo que el autor más tarde reflejará en su relato *Recuerdo* publicado en 1924, agradeciéndole su ayuda. En los comentarios sobre este relato, Lídiya Janóvskaja - textóloga e historiadora literaria - escribe: “Cuando se publicó el relato en la revista, N.K. Krúpskaja era la jefa del Comité Principal de Educación Política (*Главполитпросвет*), en cuyo departamento literario trabajaba Bulgákov y es muy probable que sus palabras de agradecimiento llegaran a ella” (Bulgákov, 1989b: 763). El lector se enfrenta al panorama sombrío del burocratismo en Moscú, que alcanza tal magnitud que incluso para resolver los asuntos de vivienda poco significantes, una persona tiene que acudir al líder del gobierno soviético. Esta célebre casa en la calle Bolšaja Sadovaja aparecerá más de una vez en las obras del escritor llenas de ironía, que a la vez despiertan las risas y las lágrimas, así como un sentimiento profundo de empatía con la gente que vivía en aquella época.

En 1922, Bulgákov empezó a publicar sus relatos cortos en las revistas moscovitas — *Rupor*, *Smečač*, *Krasnyj žurnal dlja vsech*— y colaboró como escritor habitual con el periódico alemán *Nakanune*. En los años 1924-1925 trabajó también para el periódico de la Unión del Ferrocarril *Gudok* como corrector de los trabajos, enviados desde todas las partes

del país por los *rabkor* (*рабочие корреспонденты* / corresponsales obreros). Junto con Bulgákov trabajaron otros destacados autores soviéticos, como Oleša, Katáev, Kremlëv, Il'f y Petrov. Las crónicas enviadas por los *rabkor* inspiraron a Bulgákov para escribir muchos de sus relatos, cuya temática siempre le era proporcionada por la realidad. Otros relatos de este periodo fueron el resultado de la propia experiencia del escritor como corresponsal o bien recreaban situaciones por él vividas en el círculo de sus conocidos (AA.VV, 1997 :25). A continuación citamos dos párrafos de las cartas de los *rabkor* que, según el mismo Bulgákov, describieron un suceso real y sirvieron como base para la creación de sus relatos:

En la reunión celebrada en la estación de N. para la reelección del comité local, el miembro de la unión Mikula se presentó en un estado de absoluta embriaguez. La masa obrera gritaba: “¡Es intolerable!”, pero el representante del comité de barrio intervino en defensa de Mikula, explicando que el consumo de alcohol es una enfermedad social y que se puede elegir a un bebedor como miembro del comité local.

(el relato *Sobre la utilidad del alcoholismo*, AA.VV, 1997: 58)

La reunión general de la célula comunista de la estación de Troitsk Sam.-Zlat. No pudo celebrarse el 20 de abril, debido a que algunos miembros del partido celebraron la Pascua haciendo uso del alcohol y pegando a sus mujeres. Cuando este suceso se discutió en la siguiente reunión, el secretario del comité local intervino, afirmando que es lícito beber y que tan sólo hace falta saber cómo y cuánto.

(el relato *El trabajo alcanza los treinta grados*, AA.VV, 1997: 65)

Como podemos observar, a partir de las cartas de los corresponsales el autor crea las escenas cómicas y no cree en el poder de la revolución para cambiar a la gente, aunque el país sobrevive a los cambios socio-políticos de gran escala, la mentalidad todavía sigue siendo antigua, con los mismos valores: la negligencia, el alcoholismo, la ignorancia y la falta de cultura.

El periodo de colaboración con los periódicos *Gudok* y *Nakanune* resultó muy intenso y fructífero para el autor, se publicaron más de setenta relatos suyos solo en dos años, y contribuyeron a “la acumulación de la experiencia vital y de las impresiones, reflejados más tarde en sus obras de teatro y novelas satíricas”. Como en todas las obras de Bulgákov,

podemos observar situaciones grotescas muy expresivas, junto a la combinación de un elemento fantástico y un detallismo realista. (Krójčik, 1969 :112).

Como objeto de nuestro análisis, hemos elegido ocho relatos cortos de Michail Bulgákov, que nos dan una mejor visión del escritor, su estilo y la nueva realidad soviética de aquel tiempo reflejada en su narrativa. Un relato—*Proyecto para una ley seca en Moscú*— está traducido por Jorge Segovia y Violetta Beck y los otros siete, por Raquel Marqués García: *Los cuatro retratos, Un día de nuestra vida, Un tipo abominable, El agua de la vida, El holandés errante, El tratado sobre la vivienda, Una historia de diamantes.*

El talento de crear la profunda sátira social ha hecho de Bulgákov uno de los escritores más grandes del siglo XX y, al mismo tiempo, complica hasta el límite su destino. Según las palabras del propio autor, “me convertí en satírico justo en el momento en que cualquier verdadera sátira era absolutamente impensable en la URSS” (Bulgákov, 1989a: 175). El arte de elaborar un texto imaginario-ficcional satírico requiere un carácter y una clase de mentalidad específicos, una visión inesperada y peculiar de la vida, al igual que la capacidad de ver en una situación ordinaria algo cómico y ridículo. Como escribe Sácharov (1998: 290, *la traducción es nuestra*):

La sátira de Michail Bulgákov desde el principio pareció a los críticos y a la censura demasiado audaz, honesta, profunda y, por eso, indebida e ilícita. La fuerza de su humor, sus habilidades de observación, la altura de su visión y el alcance de sus generalizaciones eran deprimentes. La sátira de Bulgákov nació de la reconsideración de los acontecimientos reales de la vida y justo por eso parecía una sorpresa desagradable a la mayoría de sus contemporáneos. Al autor le esperaba un destino duro.

En 1925 Bulgákov escribe dos famosas novelas satíricas: *Corazón de perro* y *Los huevos fatales*, ambas de estilo científico-utópico, aunque la primera no fue publicada en la URSS hasta 1987. El año 1928 marcó el fin de la NEP y la implementación del Primer Plan Quinquenal, que conllevó el comienzo de las represiones y el control total del campo de las artes y la literatura. Un año después, la vida del escritor se convirtió en una pesadilla. Aunque su obra de teatro *Los días de los Turbín*, basada en su novela *La Guardia Blanca*, al principio le obtuvo gran éxito - ya estaba apoyada y valorada por Stalin, quien asistió quince veces a la representación de la obra en el Teatro Artístico Académico de Moscú (MCHAT) - más tarde los críticos acusaron al autor de abordar con cierta simpatía los padecimientos de

los rusos blancos durante la Guerra Civil y de una puesta en escena convencional y poco innovadora. Se dejaron de publicar todos los libros del escritor y de representar sus obras, se registraron sus pertenencias y se confiscaron sus manuscritos (Ferré, Anemone, 2011: 580).

En el año 1930 Bulgákov, rodeado de una crítica cruel, con la salud arruinada y sin recursos económicos, escribe una carta a Stalin, solicitando permiso para emigrar:

Apelo al humanismo del poder soviético y pido que tenga la magnanimidad de dejarme ir, a mí, a un escritor que no puede ser de utilidad aquí, en su patria [...]. Pero si lo que he escrito no resulta convincente y soy condenado a un silencio perpetuo en la URSS, pido al Gobierno soviético que me dé un trabajo [...]. Y si esto tampoco fuera posible, pido al Gobierno soviético que haga conmigo lo que considere necesario, pero que haga algo, puesto que yo, un dramaturgo, autor de seis obras, famoso en la URSS y en el extranjero, me encuentro actualmente al borde de la miseria, de la calle y de la muerte.

(Shentalínski, 2006: 166-168)

La respuesta del Gran Líder fue negativa, a Bulgákov le denegaron salir del país. Sin embargo, el escritor fue pronto contratado como ayudante de dirección por el *MCHAT* y milagrosamente sobrevivió a la época de las purgas estalinistas. No obstante, no se representó ni se publicó ninguna obra de Bulgákov hasta después de su muerte. Aunque el destino le deparó muchas dificultades, no encontramos en las obras del escritor “ni amargura, ni pesada ira, ni indignación lúgubre”, sino un humor lírico y especial, “una agudeza del sentimiento profundo”, según las palabras de Dostoévkij (Sácharov, 1998: 301).

Lídija Janóvskaja, la primera investigadora de la obra literaria de Bulgákov que tuvo acceso a los manuscritos del escritor gracias a la amistad con su tercera esposa Elena Sergéievna, al final de su vida escribía: “...pertenezco a la generación de la gente que es consciente de su deber. La gente de mi generación, ya pasada, pensaron que se podía cambiar algo en este mundo para mejor. Hacer que haya más justicia e inteligencia en el mundo, al menos, un poco más”. Para la investigadora, su deber era que el mundo conociera al auténtico Maestro, ya que, en su opinión, “cuando intentamos descubrir la personalidad de Bulgákov, entendemos que no todo está perdido para la humanidad y que todavía hay esperanza” (Janóvskaja, 1992 :748).

2.3.2.4. I. Il'f y E. Petrov



“En la Rusia soviética, el manicomio es el único lugar donde puede vivir una persona normal”

I. Il'f y E. Petrov

Figura 5. Foto de I. Il'f y E. Petrov

Il'já Il'f (1897-1937) y Evgénij Petrov (1903-1942), dos periodistas y escritores satíricos rusos, dejaron una huella profunda e imborrable en la historia de la literatura soviética. Su colaboración literaria comenzó en 1926 y terminó con la muerte de Il'f en 1937. Ambos autores nacieron en la ciudad de Odessa, la patria de escritores talentosos humorísticos como I. Babel', V. Inber, V. Katáev, Ju. Oleša y L. Slávin. De ahí viene el característico humor sureño y la diversidad y abundancia de la risa de Il'f y Petrov.

Il'já Il'f (seudónimo de Il'já Fajnzil'berg) nació en 1897, en una humilde familia judía, su padre era un empleado de banca. Después de graduarse en una escuela técnica en 1913, empieza a trabajar en oficios muy diversos: como ayudante de arquitecto, en una fábrica de aviones, en una central telefónica y en una fábrica de granadas de mano. Luego trabajó como contable y estadista, fue el miembro del presidium de la Unión de poetas de Odessa y redactó y escribió sus poemas en la revista *Sindetikón* (Janóvskaja, 1969: 7-9).

Evgénij Petrov (seudónimo de Evgénij Katáev) tenía seis años menos que Il'f, pero nació y creció también en la ciudad de Odessa. Su padre era profesor de Historia, su hermano mayor Valentín Katáev era escritor de relatos y de la novela picaresca soviética “El desfalco”, así que el joven Petrov siempre recibió el estímulo literario de su familia. Al terminar el colegio en 1920, Petrov comenzó su carrera como corresponsal de prensa en una agencia telegráfica ucraniana y luego trabajó durante dos años y medio (1921-1923) como detective para el Departamento Criminal de Odessa (Janóvskaja, 1969: 14-15):

Sobreviví a la guerra, a la Guerra Civil, a numerosos golpes de Estado y a la hambruna. Pasé por encima de cadáveres de gente muerta de hambre y averigüé los motivos de diecisiete asesinatos. Estuve encargado de

investigaciones criminales, ya que no había jueces de instrucción. Las causas se enviaron inmediatamente al tribunal militar. No había códigos judiciales, a la gente la juzgaban simplemente “en nombre de la revolución....”

(Petrov, 2001, en línea, *la traducción es nuestra*)

En 1923, los dos escritores llegan de manera independiente a Moscú. Il'f trabaja como bibliotecario en el periódico ferroviario *Gudok* y lee numerosos libros históricos, revistas pre-revolucionarias, memorias de ministros e, incluso, manuales ferroviarios. Todo lo que aprende durante este periodo, lo utilizará más tarde en sus relatos satíricos, llenos de imaginación y agudeza. Petrov primero trabajó como subdirector en el diario satírico *Красный перец (El pimienta rojo)* bajo el seudónimo *Иностранец Федоров (El extranjero Fédorov)* y luego se traslada a la revista *Gudok* en 1926, donde conoce a Il'f. A partir de este año empiezan a trabajar como pareja literaria, escribiendo los folletines en el periódico *Pravda* (Fisher, 2009: 15-16).

Así describieron la historia de su coautoría Il'f y Petrov en una *Autobiografía doble* en 1929:

Es relativamente difícil escribir una autobiografía del autor de “Las doce sillas”. El hecho es que el autor nació dos veces: en 1897 y en 1903. La primera vez el autor nació a guisa de Il'já Il'f y la segunda vez – como Evgénij Petrov.

Ambos acontecimientos tuvieron lugar en la ciudad de Odessa.

De este modo, el autor empezó a llevar una doble vida desde una temprana edad. Mientras que una parte del autor aún forcejeaba en los pañales, la otra parte ya tenía seis años y subía por la valla del cementerio para robar los ramos de lilas. Esta doble existencia continuó hasta 1925, cuando ambas partes se reunieron por primera vez en Moscú.

(Il'f y Petrov, 1961c: 23, *la traducción es nuestra*)

El método de escribir en común que utilizaban los autores siempre provocaba preguntas “justificadas, pero sumamente monótonas” por parte de los lectores. Durante los diez años de su colaboración los autores nunca las habían contestado completamente, pero dejaron varias notas sobre este proceso creativo tan complejo, aunque como siempre en clave humorística:

<...> ¿Cómo hacen ustedes para escribir entre dos?

Muy sencillo. Como los hermanos Goncourt. Edmond recorría las redacciones, mientras Jules cuidaba el manuscrito para que no lo robase algún amigo.

(Ilf y Petrov, 2012: 7-8)

Por cierto – ¿que cómo trabajamos juntos? Siempre “nosotros” y “nosotros”. Nosotros dijimos, nosotros pensamos. En resumen, terminamos con dolor de cabeza.

(Ilf y Petrov, 2009a: 9)

Escribir entre los dos es muy difícil. Para los hermanos Goncourt esta labor debería haber sido más fácil. Ellos, por lo menos, eran hermanos, mientras que nosotros ni siquiera somos familiares, no tenemos ni la misma edad ni “nacionalidad”: uno de nosotros es ruso (“la enigmática alma eslava”) y el otro judío (“la enigmática alma judía”). Así, trabajar juntos es difícil para nosotros.

Lo más difícil es llegar a aquel momento armónico, cuando ambos autores consiguen sentarse a la misma mesa. <...>

Cuando uno de los autores está lleno de ánimo creativo y está ardiendo en el deseo de regalar a la humanidad una nueva obra literaria, el otro autor (¡la enigmática alma eslava!) está tumbado en el sofá con las piernas para arriba, leyendo la historia de las batallas navales. Al mismo tiempo afirma que está gravemente enfermo (aparentemente, tiene una enfermedad terminal).

Puede también ocurrir lo contrario.

El alma eslava de repente se levanta del lecho mortal y dice que nunca antes había sentido tanta inspiración y creatividad. Está dispuesta a trabajar toda la noche. <...> Pero el otro coautor (¡la enigmática alma judía!) no quiere y no puede trabajar. Es que ahora él no tiene inspiración. Hay que esperar. Además, él quiere ir al Extremo Oriente con el fin de ampliar sus horizontes. Hasta que lo convenzas de que no tome esta decisión precipitada, ya pasarán un par de días. Difícil, muy difícil.

Uno está sano, el otro enfermo. El enfermo se recuperó, pero el sano se fue al teatro. El sano ha vuelto del teatro, pero resultó que el enfermo invitó a unos amigos...<...> Por fin, la fiesta se ha terminado y ya se podría empezar a trabajar. Pero esta vez al sano le han sacado un diente y se puso enfermo, sufriendo con tanta rabia como si no le hubieron arrancado el diente, sino la pierna. Esto, sin embargo, no le impide seguir leyendo la historia de las batallas navales.

Es completamente incomprensible cómo escribimos juntos.

(Petrov, 1940, en línea, *la traducción es nuestra*)

Ilf y Petrov son conocidos principalmente por sus novelas *Las doce sillas* (1928) y *El becerro de oro* (1931), que hoy en día forman parte de la literatura clásica rusa del siglo XX. Ambas obras recreaban el ambiente del país en los años veinte-treinta durante la Nueva Política económica (NEP), siendo tremendamente populares en el tiempo de su publicación y permaneciendo hasta ahora como unos de los libros más leídos y citados en Rusia. Las novelas también fueron adaptadas cinematográficamente en varias ocasiones por maestros de la comedia: Tomás Gutiérrez Alea (*Las doce sillas*, 1962), Nicolas Gessner (*¿Cuál de las trece?*, 1969) y Mel Brooks (*El misterio de las doce sillas*, 1970). El tono irónico y el estilo tragicómico de los autores puede apreciarse desde las primeras líneas de la novela *Las doce sillas*:

Había tantas peluquerías y funerarias en cierta ciudad provinciana rusa llamada N..., que parecía como si sus habitantes hubieran nacido con el único y exclusivo objeto de hacerse afeitarse, cortar el pelo o recibir una fricción y morir inmediatamente después.

(Ilf y Petrov, 2009b: 15)

Otro libro célebre de estos autores, pero menos conocido en España, se titula *La América de una planta* (1937) y presenta el resultado del viaje emprendido por Ilf y Petrov a Estados Unidos en los años finales de la Gran Depresión como corresponsales del diario *Pravda*, que había publicado de forma regular sus folletines desde los años treinta en la sección de literatura y arte. Como señala el historiador de la literatura Ettore Lo Gatto, con este libro Ilf y Petrov habían vuelto a sus orígenes de folletinistas, un género que en Rusia, después de la revolución, tuvo un desarrollo extraordinario y había vivido su edad de oro en

los comienzos del siglo pasado. Al mismo tiempo, este libro de viaje presenta una forma de colaboración diferente, puesto que una mitad del libro la escribió Ilf y la otra, Petrov (Lo Gatto, 1973: 220). Así resumían los resultados de su viaje los mismos autores en el prólogo al libro:

En dos meses habíamos recorrido veinticinco estados y varios cientos de ciudades, respirando el aire seco de los desiertos y las grandes praderas, cruzado las Montañas Rocosas, visto a los indios, a intelectuales radicales, a obreros revolucionarios, a poetas, a escritores, a ingenieros. Habíamos visitado fábricas y parques, admirado carreteras y puentes, subido a Sierra Nevada y descendido a las grutas de Carlsbad. Habíamos cubierto diez mil millas.

(Ilf y Petrov, 2009a : 7-8)

La obra ofrece una lectura divertida y curiosa de la diversidad americana, poniendo en evidencia todos los aspectos de la vida común y corriente en aquella época, desde la descripción irónica de las cafeterías hasta las comparaciones hilarantes de la música más popular, el jazz, nacido en Estados Unidos a finales del siglo XIX:

El sistema de alimentación está tan bien planificado como la fabricación de automóviles o de máquinas de escribir. En este sentido, las cafeterías han sido superadas por los restaurantes automatizados. De aspecto semejante al de las cafeterías, los restaurantes han llevado al virtuosismo el arte de llenar los estómagos americanos. Las paredes de estos locales están llenas de expositores acristalados. Al lado de cada uno hay una ranura para meter los nickels (monedas de cinco centavos). Detrás del cristal languidece un plato de sopa, o de carne, o un vaso de zumo o un pastel. A pesar del fulgor del vidrio y del metal, esas salchichas y croquetas privadas de libertad provocan una sensación extraña, la misma pena que le embarga a uno al ver a un gato en una exposición. <...>

Era una pornografía bastante mecanizada, de carácter industrial. En ese espectáculo había tan poco erotismo como en una fábrica de aspiradoras o de calculadoras. <...>

El estrépito del jazz rivalizaba, en la medida de sus fuerzas, con el ruido del tren elevado.

(Ilf y Petrov, 2009a :7-14, 48)

En cuanto a la recepción de la obra literaria de Ilf y Petrov en España, si las traducciones de las dos primeras novelas se publican en español a partir de los años treinta y algunos de sus relatos cortos se traducen en el año 1997, la traducción del libro *América de una planta* aparece sólo en el año 2009. La antología publicada en 1997 y titulada *En la oscuridad. Los relatos satíricos en la Rusia soviética (1920-1930)* incluye solamente cuatro relatos de Ilf y Petrov, que son objeto de nuestro análisis en la presente investigación.

Tal carencia de interés injustificable hacia la narrativa breve de los escritores también se observa en el ámbito científico: las primeras monografías sobre su producción literaria aparecieron en los años sesenta (Vulis, 1960; Galánov, 1961; Janóvskaja, 1969), interpretando la problemática de su obra de manera bastante imparcial, pero todavía con el enfoque soviético. En los años setenta, los investigadores acusaban a Ilf y Petrov de difamación de los intelectuales soviéticos (Mandelštam, 1970: 345; Saráskina, 1992: 187) y de la actitud negativa hacia la realidad pre-revolucionaria, aunque más tarde sus oponentes (Sarnov, 1992: 187) enfatizaban la complejidad de lo retratado por los escritores en el espejo de la sátira del mundo. Ilf, en su *Último libro de notas* previó las fluctuaciones en la evaluación de sus obras y escribió con su habitual agudeza: “Antes nos habían alabado durante diez años, ahora van a regañarnos por diez años. Van a regañarnos por todos lo que antes habían alabado” (Supa, 2012: 136). No obstante, los grandes escritores y poetas como Nabókov y Mandelštam valoraron positivamente la obra de Ilf y Petrov, afirmando que los escritores crearon un ejemplo absolutamente maravilloso de la literatura en plena independencia (Mandelštam, 1969-1971: 56; Nabókov, 1981: 87)

La narrativa breve de los escritores, mucho menos investigada, resulta sumamente interesante para el análisis: sus relatos humorísticos, como afirmaba Janóvskaja, se distinguían por la vitalidad del estilo narrativo, el ritmo veloz de los diálogos, la trama dinámica y el admirable don para suscitar la risa (Janóvskaja, 1969: 17). Otra razón de gran interés para su estudio es que éste tiene dos facetas. En primer lugar, se percibe la universalidad y la actualidad en las obras de Ilf y Petrov, aunque estén estrechamente vinculadas con la realidad soviética y presenten un testimonio histórico, reflejando aspectos diferentes: la vida política y social, las leyes y la rutina diaria de aquel tiempo. Otro valor

incuestionable reside en la diversidad de los recursos cómicos utilizados por los escritores para retratar de manera satírica la Rusia soviética.

Desde 1929 comienza la colaboración de Il'f y Petrov con varias revistas: *Krokodil*, *Čudak*, *Ogonëk* y *Literaturnaja gazeta*, en las que se publicaron sus relatos satíricos y reseñas teatrales, firmándolos bajo los seudónimos *Fëdor Tolstoévskij*, *Don Buzilio*, *Cholódnyj filósof* (“El filósofo frío”) y otros. Los autores escribieron en artículos periodísticos, en primer lugar, sobre el conformismo de los ciudadanos soviéticos, su cobardía y su oportunismo. En el diario *Pravda* aparecían sus relatos sobre los problemas más actuales en la sociedad y las dificultades de la vida soviética cotidiana.

El periodo de los años veinte-treinta, en el que se escriben los relatos, se caracteriza por los cambios radicales y profundos en un corto periodo de tiempo que sufrió la sociedad rusa y una situación de desconcierto, ya que los viejos valores que habían vertebrado la monarquía se derrumban ante la presión revolucionaria. El nuevo poder, que viene a reemplazar al zarismo, suprime todas las estructuras viejas con la finalidad de construir un mundo nuevo, más justo, donde se superen las desigualdades sociales. Mientras que el ciudadano medio se encuentra confuso y desorientado, sin acostumbrarse todavía a las nuevas leyes y normas aparecidas con el nuevo régimen, alguien poco escrupuloso y con mucha iniciativa puede sacar ventaja en estos tiempos de desorden que reinan en la sociedad rusa. Así es el ambiente en el que se crean las obras de Il'f y Petrov, cuando el humor se llega a convertir en un verdadero instrumento de la crítica feroz de todos los vicios de la sociedad: nobles venidos a menos desconcertados por el cambio social, clérigos codiciosos, las estafas de los comerciantes y el paupérrimo ambiente cultural de provincias (Jiménez Márquez en Ilf y Petrov, 2009b: 9-10).

No obstante, como señala Rosa Ferré (2011: 450-451) y Jesús Pabón (1949: 95), Il'f y Petrov se esforzaban por guardar la línea bolchevique y no eran escritores antisoviéticos, eran escritores satíricos que sinceramente reducían al absurdo en su obra las contradicciones de aquella época histórica. En la *Nota de los autores* de una de sus novelas los escritores reflejaron cómo ha cambiado la situación entre 1928 y 1931 mediante el recurso de supuestas preguntas planteadas por un ciudadano:

–Díganme, –nos preguntó cierto severo ciudadano, de esos que reconocieron el poder soviético después de Inglaterra y un poco antes de Grecia–, díganme, ¿por qué escriben ustedes sobre cosas graciosas? ¿Qué burlas son estas en el periodo de reconstrucción? <...> – ¡Reírse es

un pecado! –decía–. <...> Cuando veo esta nueva vida, estos cambios, no tengo ganas de sonreír, ¡tengo ganas de rezar!

Y así replicaban los autores:

–Pero lo nuestro no es un reír sin objeto. <...> Nuestra finalidad, precisamente, es satirizar a las personas que no comprenden el periodo de la reconstrucción. <...> Mientras escribíamos “El Becerro de Oro”, sobre nosotros flotaba la sombra del austero ciudadano.

–¿Y si este capítulo resulta humorístico, qué dirá el serio ciudadano? Finalmente resolvimos: <...> En caso de que el grave ciudadano siga sosteniendo que la sátira no debe ser humorística, pedir al camarada Krilenko, fiscal de la república, que lo condene de acuerdo con lo establecido en un artículo del Código Penal, que pena la estupidez con agravante de austeridad.

(Ilf y Petrov, 2012: 8)

Toda la narrativa breve de Ilf y Petrov puede clasificarse en tres categorías según los temas que abarca: 1) relatos sobre la vida cotidiana; 2) relatos que tratan los problemas sociales; 3) relatos dedicados al tema de literatura y arte (Tolutánova, 2005).

En el primer grupo de relatos se tratan los vestigios del pasado o las consecuencias del nuevo régimen político que crea los obstáculos y dificultades en la vida cotidiana de los ciudadanos soviéticos. En los relatos *Халатное отношение к желудку* (*La actitud negligente hacia el estómago*), *У самовара* (*Cerca del samovar*), *Мне хочется ехать* (*Quiero ir de viaje*) y otros, los autores abordan varios aspectos de la vida soviética y tipifican los desbarajustes cotidianos, llamando así la atención sobre los fenómenos negativos que deben ser erradicados. Uno de los ejemplos más vívidos presenta el relato *Широкий размах* (*Por todo lo grande*), escrito en 1934, en los tiempos de la hambruna masiva en el territorio de la Unión Soviética:

Semión Semiónovich, jefe de la empresa, estaba sentado ante una enorme mesa de escritorio de madera de roble, con tallas de pájaros y racimos de uvas.

–Supongo que está claro, camarada Koshachi –decía Semión Semiónovich entusiasmado; compre salmón, mejor aún sin espina, y además pernil, longaniza, queso y algunas conservas caras.

–¿Boquerones?

–¿Usted siempre el mismo, camarada Koshachi! ¡Boquerones! En su último banquete, el Combinado del Caucho sirvió conservas de hígado de lamprea, y usted viene con boquerones. De ningún modo. Compre cangrejos. Anote: veinte latas de cangrejos <...> y cinco kilos de caviar granuloso.

–¿No será mucho? La última vez servimos tres kilos y fue más que suficiente. <...>¿Por qué tan a lo grande? –murmuró Koshachi–. No niego, es verdad, que hemos cumplido el plan mensual. ¿Acaso es poco? Además, la semana pasada ya tuvimos un banquete para festejar los cincuenta años del gerente.

–La verdad es que no le comprendo, camarada Koshachi. Perdona mi franqueza, pero es usted un hombre enfermo de avaricia. A ver, dónde estamos: ¿en alguna tenducha de mala muerte? ¿O tenemos algún comercio privado? <...>No somos unos ladronzuelos ni unos despilfarradores, no vamos a meternos el salmón en la manga para llevárnoslo a casa. ¿Pero a santo de qué hacerle el pobre?

(Ilf y Petrov, 1934, en línea, la traducción de Acuña Beláustegui)

El segundo grupo de relatos narra los problemas importantes para la sociedad: la mala administración (*Техника на грани фантастики / La tecnología al borde de la fantasía, Для полноты счастья / Para la felicidad completa*), la arbitrariedad (*Соревнование одиночек / La competición de los solteros, Кабинет восковых фигур / El despacho de las figuras de cera*), la indiferencia (*Театральная история / Una historia teatral, Равнодушие / La indiferencia*), el burocratismo (*Гелиотрон / El heliotropo, Клоун / Chiinche, Безмятежная тумба / Pelma sosiega*) y muchos otros.

El tema del arte y literatura era uno de los favoritos de Ilf y Petrov. Los escritores se oponían al enfoque parcializado con respecto a la literatura y condenaban la conversión del arte en un fuente de ingresos en obras como *Секрет производства (El secreto de la producción)*, *Праведники и мученики (Los justos y los mártires)* y uno de los relatos más

famosos *Как создавался Робинзон* (Cómo se creaba Robinson?). Un fragmento ilustre de este último relato, publicado por primera vez en el diario *Pravda* en 1932, lo citamos abajo:

En la redacción de la revista semanal ilustrada “La Aventura” había una falta de obras literarias, que pudieran fijar la atención de jóvenes lectores. <...>

–Entiéndame, –enfaticaba el editor [al escritor Moldaváncev]– tiene que ser una lectura amena, fresca, repleta de aventuras divertidas. Por lo general, tiene que ser el soviético Robinson Crusoe. Una obra escrita de tal manera que el lector no pueda apartarse del libro.

–Robinson Crusoe – es posible –dijo brevemente el escritor–. <...> Y, efectivamente, la novela estaba hecha para la fecha acordada. Moldaváncev no se desvió mucho del gran original. <...>

Un joven soviético sufre el naufragio. La ola le lleva a una isla desierta. Él, desamparado, está solo frente a la fuerza primigenia de la naturaleza. <...> Pero el Robinson soviético vence todos los obstáculos, que parecían insuperables. Y, a los tres años lo encuentra una expedición soviética en la plenitud de sus fuerzas. <...>

–Muy bien, –dijo el editor–, <...> pero, sabe, no me queda clara la idea principal de la obra.

–La lucha del hombre contra la naturaleza, –con su habitual brevedad respondió Moldaváncev.

–Sí, pero no tiene nada soviético. <...> No se siente el público soviético en su novela. ¿Dónde está, por ejemplo, el Comité Sindical local? ¿Dónde se describe el papel dirigente de nuestra asociación obrera? <...>

–¿Pero de dónde viene el Comité Sindical, si la isla está desierta?

–Sí, exactamente, está desierta. Pero debe haber Comité Sindical. No soy el artista de la palabra, pero en su lugar yo lo introduciría, como un elemento soviético.

(Il'f y Petrov, 1932, en línea, *la traducción es nuestra*)

En cuanto a los recursos literarios empleados con mayor frecuencia en la narrativa breve de Il'f y Petrov, los vamos a analizar en la parte práctica del presente estudio, basándonos en cuatro relatos dotados de un irresistible encanto humorístico (*Avksenti*

Filosópulo, 1929; *Bajo los signos de Piscis y Mercurio*, 1929; *Una injusticia*, 1930; *A la hora de desayuno*, 1934), que pertenecen a las dos primeras categorías mencionadas. Los autores se arman del recurso del humor para transmitir a través de un prisma humorístico los fenómenos de la realidad soviética: la ignorancia, la pasividad y la pereza, el oportunismo, el cambio de valores y las consecuencias de las leyes ridículas introducidas por el nuevo poder soviético.

Como señala la investigadora Wanda Supa (2012: 134), en el proceso de creación de todas sus obras los escritores consiguieron elaborar un estilo literario original: Il'f introdujo en esta unión creativa su irónica visión del mundo, la aspiración por la amplia y exhaustiva tipificación de un detalle, el amor por los juegos de palabras, los aforismos y los nombres parlantes, mientras que Petrov aportó su humor suave, la habilidad de desarrollar la trama dinámica y crear unos personajes cómicos y caricaturizados. La síntesis de estas contribuciones lleva a un resultado extraordinario y, aunque los escritores criticaban los mismos fenómenos que sus contemporáneos, como por ejemplo, M. Zóščenko, V. Katáev, Ju. Oleša, E. Zozulja y otros, su sátira se destacaba por una mayor sutileza y profundidad que la mayoría de la otras obras escritas en los años veinte-treinta del siglo pasado.

3. METODOLOGÍA

Este capítulo está dividido en cinco apartados y dedicado a la aplicación de los conceptos teóricos trazados en los capítulos anteriores del trabajo para elaborar una metodología de investigación y desarrollar así un modelo de análisis de las muestras, que se empleará en la parte práctica del estudio. Asimismo, vamos a describir los datos que constituyen el corpus, el proceso de su recopilación y tratamiento. Finalmente, ofrecemos la propuesta de clasificación de las estrategias traductológicas que es coherente con nuestro modelo de análisis, así como la categorización de los ejemplos identificados en los relatos humorísticos según el tipo del recurso cómico al que pertenecen.

3.1. Metodología y fases del trabajo

La elección acertada de la metodología es fundamental para aplicar la orientación concreta en el desarrollo y avance del trabajo, determinar las fases de la investigación y llevarlas a cabo con éxito para lograr alcanzar los resultados válidos. En el campo de la traducción del humor, basado en el corpus literario, existe una amplia variedad de herramientas, que generalmente tienden a uno u otro paradigma, el cuantitativo (basado en la inducción del positivismo lógico) o el cualitativo (centrado en la hermenéutica y la comprensión). El primero emplea los modelos de investigación de las ciencias naturales para recopilar los datos y analizarlos estadísticamente, el segundo aplica los métodos cualitativos, como la observación y la descripción, para producir datos de carácter verbal o textual. Sin embargo, como se revela en la práctica, especialmente en el ámbito literario, el estudio académico de la traducción de los textos humorísticos requiere una mayor orientación práctica (Santana López, 2005: 847) y, últimamente, los investigadores recurren a la pluralidad de técnicas, compaginando así los dos tipos de metodología.

El presente trabajo se enmarca dentro de los estudios empírico-descriptivos y tiene un enfoque pragmático: se examinan desde un punto de vista teórico los recursos que utilizan los escritores soviéticos para lograr efectos cómicos en el texto origen y se averiguan empíricamente las estrategias empleadas para su traducción, así como si se conserva el efecto perlocutivo al transportarlos a la cultura meta. Siguiendo la metodología contrastiva de Nord (1991), Hickey (1998) y Toury (2004), hemos optado por la combinación de los métodos cuantitativos (observación de los textos y análisis estadístico de los datos) y cualitativos

(análisis contrastivo, descriptivo y pragmalingüístico), para aproximar en la mayor medida posible la validación de nuestra hipótesis y llevar a cabo un estudio sistemático basado en el corpus paralelo compuesto de los textos literarias. De este modo, compartimos la opinión de Santana López (2005: 839): “sólo a través de la pluralidad de enfoques, es decir, desde una perspectiva interdisciplinar, será posible aflojar, que no desatar, el nudo gordiano de la traducibilidad del humor”. Por un lado, los métodos cuantitativos sirven como complemento a los fundamentos teóricos, están orientados al resultado y permiten proporcionar un resumen objetivo de los datos obtenidos. Por otro lado, los métodos cualitativos, aunque tienen un carácter subjetivo, son exploratorios, inductivos y descriptivos, permiten realizar un análisis profundo de los datos y hacer una inferencia de los conceptos nuevos.

El método cuantitativo en la presente investigación radica en los siguientes pasos:

- La recopilación de los datos y la estructuración sistemática del material recogido que va a constituir el corpus;
- El análisis estadístico de los datos: la determinación de la frecuencia del uso de los diferentes recursos lingüísticos que constituyen la fuente de la comicidad en la narrativa soviética, la generalización de los resultados obtenidos;
- La verificación o el rechazo de las hipótesis establecidas al iniciar la investigación.

Entre los métodos cualitativos que empleamos en nuestro estudio se encuentran los siguientes:

- El método discursivo, que se emplea para abarcar la interrelación de los conceptos teóricos claves del trabajo: lengua, humor, cultura, traducción y pragmática; el análisis del discurso con el fin de analizar detenidamente los componentes del género de relato corto humorístico, escrito en el periodo 1920-1930, identificar los factores y señalar las peculiaridades características de este tipo de texto, que pueden ejercer influencia en el proceso traductológico;
- El análisis contrastivo traductológico para identificar, categorizar y pormenorizar los elementos culturalmente connotados que presentan los recursos cómicos en los relatos humorísticos analizados;
- El método semántico-estilístico para detectar la intención comunicativa del autor y los matices semánticos de las palabras, describir la decoración estilística del discurso y los recursos que se emplean para conseguir el efecto cómico y que pertenecen a varios niveles de la lengua: gráfico, léxico, fraseológico y sintáctico.

- El análisis contextual para hacer ostensible el significado, el sentido contextual asociativo y el valor semántico de las formas léxicas y morfosintácticas en cada caso concreto de la situación comunicativa.
- El método descriptivo con el objetivo de determinar las soluciones traductológicas a retos humorístico-culturales y las tendencias que han prevalecido al trasladarlo al castellano;
- El método de observación con el propósito de examinar si la mencionada intención comunicativa del remitente se traslada sin pérdidas de perlocución a la lengua meta y situar los resultados obtenidos en el más amplio contexto lingüístico-cultural.

A continuación enumeramos las fases seguidas para el desarrollo de la metodología en el presente estudio contrastivo desde un enfoque descriptivo e intercultural:

1. La primera etapa consistió en la recogida de la bibliografía primaria y digitalización de los textos, aplicando la tecnología del reconocimiento óptico de caracteres (OCR) para facilitar el tratamiento y análisis posterior del material.
2. La segunda etapa radicó en la búsqueda y creación de un corpus de recursos lingüísticos marcados culturalmente que contribuyen a la creación del efecto humorístico en la narrativa de A. Avérchenko, M. Bulgákov, I. Il'f y E. Petrov y N. Teffi a partir de la lectura de los relatos seleccionados en la lengua de origen.
3. La tercera etapa incluyó el análisis de las correspondientes traducciones al castellano, la comparación entre ambos textos (ruso y español) y la detección de los “pares” de unidades formados por un “problema” (del TO) y una “solución” (en el TM). Compartimos las propuestas metodológicas de Toury (2004: 133) y Nord (1991: 21) dentro del marco de los estudios descriptivos, basadas en la confrontación de segmentos del TO y TM y el establecimiento de las relaciones entre ellos, los “segmentos que reemplazan + segmentos reemplazados”, reconstruyendo así los problemas a los que se enfrentó el traductor, las limitaciones que surgieron al solucionarlas y las decisiones finales. Nord también apoya un modelo de análisis textual comparativo, poniendo el énfasis en la importancia de tener en cuenta los factores extratextuales e intratextuales con el fin de determinar la función del texto dentro de una cultura de origen que condiciona el traslado de los elementos cómicos a la cultura meta.

4. La cuarta etapa consistió en la segmentación y alineación a nivel del enunciado de los corpus paralelos de forma manual que incluyen los ejemplos en ruso y su respectiva traducción al español, extraídos de los relatos cortos de los autores mencionados anteriormente. Por corpus paralelo se entiende, siguiendo la terminología de Baker (1995: 230) y McEnery (1996: 58) -comúnmente aceptada en la actualidad-, un corpus que se construye a partir de textos originales en una lengua con su traducción en otra. De esta forma, en el presente estudio se trata de un corpus bilingüe paralelo, compuesto de un total de 354 ejemplos, ubicados en su contexto y presentados dentro del fragmento textual.
5. El paso siguiente lo constituyó la agrupación de los ejemplos, dependiendo de su pertenencia a un determinado recurso cómico para desarrollar la clasificación final que pormenorizamos más adelante (véase el apartado 3.2).
6. La quinta etapa tuvo como objetivo establecer el tipo de relación que existe entre el texto original y su traducción, mediante el análisis pragmlingüístico de los ejemplos en dos niveles. En el primer nivel, se determinaron las estrategias con las que los traductores resolvieron el trasvase de los recursos cómicos al texto meta, lo que posteriormente permitió identificar las tendencias que prevalecieron al tomar estas soluciones traductológicas. En el segundo nivel, se indagaron desde el punto de vista pragmático los factores intratextuales (composición y contenido del texto, elementos léxicos, estructura sintáctica) y los factores extratextuales (intención implícita del autor, receptor y su conocimiento previo del mundo, lugar, tiempo y función del texto) para finalmente poder evaluar la relevancia de las herramientas traductológicas empleadas y determinar sus consecuencias: la conservación, o no, del efecto perlocutivo en el texto traducido. Tal exploración pragmático-intercultural hizo posible revelar si se consiguió a través de las traducciones proporcionar al receptor meta el mismo tipo de información implícita y la carga humorística que se encuentra en el texto de origen.
7. La siguiente etapa consistió en el análisis global estadístico de los datos obtenidos en el paso previo y la interpretación de los resultados. Se calculó el número de estrategias empleadas para la traducción de cada tipo de recurso cómico identificado por separado, se determinó la tendencia predominante (la extranjerización o la domesticación) y el porcentaje de pérdidas en perlocución como resultado del proceso traductológico. Los datos obtenidos se abordaron

detalladamente en relación con contexto histórico-cultural, mediante el análisis descriptivo-contrastivo en la parte práctica de la investigación.

8. La última fase del estudio se culminó con la discusión de resultados, la afirmación o negación de la hipótesis y el establecimiento de las conclusiones finales.

3.2. Modelo y estructura de análisis

Como ya hemos mencionado en el apartado anterior, inscribimos el presente trabajo en el marco teórico de los estudios descriptivos porque su intención principal es describir las estrategias empleadas por parte del traductor en el proceso de transvase de los recursos cómicos del ruso al español e indagar si se conserva el efecto perlocutivo en el texto traducido a partir de la observación empírica del texto meta y del texto origen. Teniendo en cuenta el objetivo general de nuestro estudio, intentamos desarrollar un modelo de análisis que integre los planos lingüístico (los aspectos léxicos, sintácticos y semánticos), traductológico y pragmático.

- **Taxonomía de los recursos cómicos en la narrativa soviética analizada**

Para elaborar el modelo de análisis hemos revisado en los capítulos anteriores las propuestas teóricas acerca de lo cómico y las particularidades de su traducción, descubriendo que no existe en la traductología un consenso ni sobre el concepto y su denominación, ni sobre la clasificación de los recursos que lo conforman. Asimismo, ninguna de las categorías propuestas por los teóricos nos permite ubicar todos los recursos lingüísticos con carga humorística encontrados en un sistema coherente. Por lo tanto, formulamos una taxonomía nueva que nos será de utilidad en el presente análisis. Todo el material lingüístico en el que hemos detectado el elemento humorístico ha sido clasificado por categorías según el recurso cómico que presenta. Cabe señalar que en la clasificación desarrollada reunimos las categorías de los recursos cómicos encontrados en las obras de todos los autores, en general, proporcionando así un resumen global y una muestra estadísticamente representativa, sin enumerarlos por cada autor aisladamente. Tal decisión se explica por la aspiración en ofrecer al lector las obras menos conocidas de varios escritores soviéticos de la época de los años

1920-30, lo que condicionó la limitada extensión del corpus de cada autor por separado e inconveniencia de deducir las taxonomías distintas debido a su baja representación.

La clasificación elaborada aparece reflejada en la tabla en la página siguiente. Las categorías 1-9, expuestas en la tabla, se presentan en orden descendente por el número de ejemplos detectados. La última categoría “Otros” comprende 9 subcategorías que incluyen los recursos cómicos empleados menos frecuentemente en los relatos humorísticos analizados, sin embargo sumamente interesantes desde el punto de vista traductológico.

TAXONOMÍA DE LOS RECURSOS CÓMICOS	
1. Incongruencia lógica	
2. Coloquialismos y vulgarismos	
3. Fraseologismos y frases hechas	
4. Comparaciones	
5. Metáforas	
6. Epítetos	
7. Repeticiones	
8. Combinación de registros	
9. Otros:	
	<ul style="list-style-type: none"> o Nombres propios o Alusiones históricas o Metonimia o Eufemismos y lítotes o Antífrasis o Personificación o Zeugma o Gradación o Inyectiva

Tabla 3. Taxonomía de los recursos cómicos en la narrativa soviética (1920-1930)

- **Propuesta de clasificación de las estrategias en la traducción de los recursos cómicos**

Para identificar las estrategias empleadas por los traductores y averiguar si se conserva por medio de su aplicación el efecto perlocutivo, presentamos nuestra propia clasificación. Tomando en consideración la ausencia de consenso entre los investigadores y sus propuestas analizadas en el capítulo 2.2.4, nos basamos en las propuestas de L. Molina Martínez y A. Hurtado Albir (2002) y T.A. Kazakova (2001), puesto que están elaboradas específicamente para los elementos con carga cultural y humorística como problema traductológico. Sin embargo, nuestra tarea de análisis pragmalingüístico nos lleva a introducir algunos cambios con el propósito de crear la categorización sistemática con una terminología clara. Al no existir una división distinta entre las estrategias léxicas, gramaticales y estilísticas, no reflejamos en nuestra clasificación estos tres grupos, sino que presentamos una categorización generalizada, combinando unas estrategias fundamentales de las propuestas de las investigadoras mencionadas. La propuesta de clasificación de las estrategias y su breve definición se resume en la tabla siguiente:

PROPUESTA DE CLASIFICACIÓN DE LAS ESTRATEGIAS TRADUCTOLÓGICAS	
Tipo de estrategia	Definición
▪ Traducción mixta	Combinación de varias estrategias traductológicas.
▪ Transcripción	Imitación fonética de la palabra del TO; reproducción de la unidad léxica del TO a través de los fonemas del TM.
▪ Transliteración	Proceso de representar los signos de un sistema de escritura con los signos de otro. En el presente trabajo utilizamos la propuesta de transliteración del alfabeto cirílico elaborada por S. ALVARADO (2003).
▪ Calco	Reproducción de las partes constitutivas de una palabra (morfemas) o frase (lexemas) del TO a través de los elementos correspondientes de TM.
▪ Transposición	Cambio de la estructura gramatical.

▪ Préstamo	Transferencia de elementos léxicos de una lengua a otra sin traducir; como regla general, la palabra o expresión se escribe en cursiva en el TM. Se toma una palabra o expresión de la otra lengua, no se traduce, sino que se escribe en cursiva.
▪ Generalización	Utilización de un término más general con la intención de eliminar el referente desconocido, pero al mismo tiempo, mantener su función en el acto comunicativo.
▪ Particularización	Empleo de un término más concreto o específico.
▪ Neutralización	Empleo de un término más neutro.
▪ Enfatización	Empleo de un término más expresivo.
▪ Ampliación	Se añaden elementos lingüísticos. Se emplea también si en el TO existen componentes o connotaciones implícitas del significado y el TM requiere su explicitación.
▪ Descripción	Se sustituye un término o expresión por la descripción de su forma o función.
▪ Comentario traductológico	Descripción más detallada del concepto que denomina la palabra dada en el TO y aparece fuera del texto a pie de página.
▪ Adaptación (cambio funcional)	Se realiza un cambio léxico-semántico, sintáctico o gramatical.
▪ Traducción grado cero	Omisión en el TM de elementos de información existentes en el TO.
▪ Traducción literal	Se traduce palabra por palabra un sintagma o expresión.
▪ Traducción inversa	Cambio de la forma afirmativa por la forma negativa y viceversa.
▪ Equivalente acuñado	Se emplea un término o expresión reconocida por el diccionario o por el uso como equivalente en la lengua de destino.

Tabla 4. Propuesta de clasificación de las estrategias en la traducción de los recursos cómicos.

- **Diseño de la ficha de trabajo**

La investigación pragmalingüística de la traducción de los recursos cómicos se estructura y desarrolla mediante el uso de una serie de fichas de trabajo, que sirve como una herramienta organizadora para facilitar la lectura, el análisis y procesamiento de los datos recogidos. El diseño de la ficha se expone más adelante junto con la descripción de cada apartado que incorpora:

N	Comentario	Descripción
1	TO	
	TM	
	ESTRATEGIA APLICADA	
	TENDENCIA	
	EFECTO PERLOCUTIVO	
	RELATO	

Tabla 5. Diseño de la ficha de análisis.

- **N:** número de ejemplo.
- **TO:** texto de origen, en ruso.
- **TM:** texto meta, en español.
- **Estrategia aplicada:** modificaciones traductológicas utilizadas para trasladar el recurso cómico al texto meta.
- **Tendencia:** tendencia (domesticación o extranjerización) que predomina en el proceso de traslación de los elementos cómicos de un contexto lingüístico-cultural a otro.
- **Efecto perlocutivo:** conservación o la pérdida de la carga pragmática, o perlocución en el texto traducido.
- **Relato:** el título del relato, en español y en ruso.

El conjunto de fichas de trabajo que corresponde a las 354 muestras de recursos cómicos detectados en las obras de A. Avérchenko, M. Bulgákov, I. Il'f y E. Petrov y N. Teffi y que se ha utilizado para presentar y elaborar el análisis descriptivo-cuantitativo, se expone en formato Microsoft Excel y puede consultarse mediante el enlace proporcionado en el Anexo de esta tesis.

En el análisis descriptivo, en la parte práctica, citamos los ejemplos sin ficha, insertándolos aparte del texto general, con sangría, con el fin de organizar el material de manera sucinta y ahorrar espacio, debido a la necesidad de ofrecer en algunos casos un contexto extenso, en los casos en que el recurso cómico se ha sido empleado por el escritor a nivel del texto completo. Cada ejemplo citado está seguido por nuestro comentario acerca de las estrategias traductológicas empleadas, exploración pragmática y reflexión sobre los factores o restricciones que hayan podido influir en la elección de las soluciones aportadas, así como la evaluación de la transmisión del efecto perlocutivo.

3.3. Descripción y justificación del corpus

El corpus que hemos elegido para estudiar la transmisión al español de los recursos lingüísticos del humor verbal en la presente tesis está formado por ejemplos extraídos de las obras de cuatro escritores soviéticos: A. Avérchenko, M. Bulgákov, I. Il'f y E. Petrov y N. Teffi.

El motivo principal de reunir en la investigación a estos cuatro autores reside, en primer lugar, en su pertenencia al mismo periodo histórico, las primeras décadas de la Unión Soviética. Todos los relatos humorísticos incluidos en el análisis retratan la vida, la decepción y las estrecheces que sufrió el pueblo soviético antes y después de la revolución. Aunque coincidieron en el objeto de su crítica (el burocratismo, el problema de la vivienda, el ciudadano medio, los cambios de valores y la degradación moral), cada uno de los autores tuvo un destino muy diferente, lo que nos permite descubrir la realidad soviética desde perspectivas distintas.

La actividad literaria de Bulgákov e Il'f y Petrov, se gestó y fue influida por el régimen soviético, aunque no encajaba en la literatura ideológica de los “escritores proletarios”, que llenaron sus obras con contenido socialista, afirmando los aspectos positivos de la sociedad soviética, elogiando los esfuerzos de los trabajadores y exaltando la construcción de la nueva vida. Los relatos analizados, escritos durante los años veinte-treinta del siglo pasado, en un clima todavía relativamente tolerante y liberal, por el contrario, ofrecen una imagen muy distinta del ciudadano medio, el *nepman*, el oportunista, menos heroico, pero más cercano a la realidad. Tal apogeo de la libertad de expresión y de la diversidad creativa de las obras publicadas fue posible solamente durante la NEP hasta que aumentó el control político en el

1928. De esta manera, si Il'f y Petrov sobrevivieron a la etapa estalinista, Bulgákov fue acusado de ser un escritor antisoviético y se le impidió publicar sus obras, sufriendo una última etapa de su vida aún más dura, sin reconocimiento y medios de vida. En los años treinta, Rusia se aisló de todo el mundo por un telón de acero y empezó el proceso de exterminio de los escritores indeseables para el poder. Por lo tanto, los relatos incluidos en nuestra investigación merecen especial atención, ya que presentan una fuente única, independiente de ningún condicionamiento ideológico, en contraste con lo que se conoce como “literatura soviética” del régimen totalitario.

Teffi y Avérchenko tomaron un camino diferente: se negaron a apoyar al régimen bolchevique tras la Revolución de Octubre de 1917 y abandonaron el país para siempre en 1920 en el último barco de vapor a Constantinopla, marcando el comienzo de la literatura rusa del exilio, distinguida por su nostalgia hacia la Rusia imperial y los viejos tiempos, las ilusiones perdidas, el trauma y las circunstancias penosas de la vida en la emigración. Los relatos ingeniosos de estos autores describen con ironía sutil y humor amargo el mundo que les rodeaba: las adversidades de la vida y las situaciones triviales y paradójicas que pasaban los seres humanos, con todas sus debilidades, justamente antes de la revolución. De esta forma, las obras de los cuatro autores se complementan perfectamente, constituyendo una auténtica crónica de uno de los acontecimientos clave de la historia del siglo XX y suponiendo así un interés particular para la presente investigación.

El segundo criterio de elección del objeto de análisis estriba en el género literario que favorecen todos los escritores: el relato humorístico breve, una narración de corta extensión de hechos y sucesos reales o ficticios, que está escrita en prosa y que, por lo general, posee un hilo argumentativo lineal y una trama central, que llega a su momento principal y a un desenlace inesperado. El género del relato corto resulta sumamente importante tanto desde el punto de vista de la práctica traductora, como de los estudios teóricos de traducción, puesto que el género literario determina la función pragmática del texto de partida, revela los potenciales retos a los que se pueden enfrentar los traductores y condiciona la elección de estrategias para solucionarlos.

Por último, con este estudio aspiramos a suscitar el interés por los escritores soviéticos menos conocidos en España, ya que su producción literaria, sin duda, presenta una muestra ilustre de humor y un valioso testimonio artístico de aquella época. I. Il'f y E. Petrov son bien conocidos por el lector español, principalmente, por sus novelas (*Las doce sillas*, *El becerro de oro*), que empezaron a publicarse a partir de los años treinta. Las obras de Michail Bulgákov (*El maestro y Margarita* y *La novela teatral*), debido a sus complicadas relaciones

con el poder, aparecieron en traducción española sólo a finales de los años sesenta. La narrativa corta de los autores en cuestión, por el contrario, no alcanzó mayor reconocimiento hasta muy recientemente. En cuanto a Arkadi Avérchenko, sus historias cortas han tenido gran éxito en la emigración y fueron publicadas en Francia y Chequia desde los años veinte del siglo pasado (la antología *Doce puñaladas en la espalda de la revolución* y numerosas colecciones de relatos), pero en España, hasta fechas recientes no había más que un par de volúmenes de sus obras casi imposibles de encontrar en el mercado: *Memorias de un simple*, *Los niños* y *Cuentos de Avérchenko*. Solo en el año 2015 fue publicada la traducción actualizada del primer conjunto completo de los cuentos antes inéditos de este autor, titulado *Esquinas torcidas y otros cuentos* (Avérchenko, 2015), que comprende tanto los relatos de antes de la revolución, como los que fueron escritos durante el periodo de la emigración. Nadezhda Teffi, una de las autoras más leídas y populares de su tiempo, es, en cambio, prácticamente desconocida en España: el único pequeño volumen de sus relatos humorísticos –*El duende del hogar*– fue traducido al castellano y salió publicado solamente en el 2010. A este respecto, las obras de todos los autores mencionados, llenos de humor fino e implícito, arraigado en elementos culturales de una realidad histórica específica, tienen un enorme potencial para el investigador y constituyen un objeto perfecto para exploración intercultural y traductológica.

En esta tesis doctoral se eligieron para el análisis las publicaciones más recientes de las obras de los cuatro escritores satíricos más famosos de la literatura soviética del periodo 1920-30, que pueden consultarse en la tabla siguiente:

Autor	Año	Título del libro	Editorial	Traductor
A. AVÉRČHENKO	2015	Esquinas torcidas y otros cuentos.	Asociación Cultural Jizo.	Rafael Guzmán Tirado
M. BULGÁKOV	2011	Salmo y otros cuentos inéditos.	Nevsky Prospects.	Raquel Márquez García
	2006	Relatos de Moscú.	Maldoror Ediciones.	Jorge Segovia y Violetta Beck
I. IL'F y E. PETROV	1997	En la oscuridad. Relatos satíricos en la Rusia soviética (1920-1930).	Editorial Trotta, S.A.	Miguel Ángel Chao Valls
N. TEFFI	2010	El duende del hogar.	Nevsky Prospects.	James y Marian Womack

Tabla 6. Resumen de las ediciones seleccionadas para el análisis.

Como afirman Sinclair (2005) y Atkins (1992), dos características fundamentales de un corpus son su balance y su representatividad. Sin embargo, no existen medidas científicas establecidas para asegurar y mantener el cumplimiento de estos criterios, así que el proceso de construcción del corpus debe guiarse por los objetivos de cada investigación particular. Generalmente, un corpus se considera balanceado cuando está estructurado en diferentes secciones que incluyen en igual proporción ciertos parámetros, tales como la disponibilidad de los textos en formato electrónico, el período al que pertenecen, la extensión y el número de textos (Hunston, 2002; Kennedy, 1998; Stubbs, 2004). Al mismo tiempo cabe señalar, que el tamaño del corpus, según los estudiosos destacados del campo (Sinclair, 2001; Koestler, 2010), no determina la calidad de un estudio: los corpus de baja extensión se consideran más oportunos para los objetivos específicos en la investigación, mientras que los corpus grandes son apropiados para explorar los fenómenos lingüísticos más generales. Otras ventajas del uso de un corpus relativamente reducido reside en la posibilidad de hallar relaciones entre el corpus y el contexto específico en el cual los textos fueron producidos (Muñoz, 2013: 58).

Con el fin de poder crear un corpus aceptable y representativo para los objetivos propuestos en el presente estudio, se ha compilado un total de 354 ejemplos, extraídos de 21 relatos publicados en ruso y su correspondiente traducción en español. Se trata de un corpus paralelo y bilingüe, constituido por dos idiomas, con cada ejemplo del recurso cómico citado dentro del fragmento textual para facilitar la percepción y proporcionar el contexto necesario para el análisis. El tamaño del presente corpus se justifica por la aspiración de estudiar minuciosamente los factores tanto meramente lingüísticos, como extralingüísticos, que influyen en el proceso traductológico, y vincular los resultados obtenidos mediante el análisis descriptivo-contrastivo con el contexto histórico-cultural del texto original. Para configurar un corpus equilibrado, hemos procurado satisfacer los siguientes parámetros: en primer lugar, se han reunido obras, cuya creación se enmarca en un mismo periodo histórico (1920-1930); en segundo lugar, se han seleccionado de cada autor textos de una extensión relativamente equivalente para asegurar la proporcionalidad en el número de ejemplos detectados y poder llegar a conclusiones generalizadas.

La tabla siguiente presenta la recopilación de los textos estudiados que conforman la muestra:

Autor	Título del relato		Primera edición en ruso	Número de ejemplos
	(original)	(traducido)		
A. AVÉRCHENKO	<i>Косьма Медичис</i>	<i>Cosme de Médici</i>	1921	110
	<i>Оккультные тайны Востока</i>	<i>Los secretos ocultos de oriente</i>	1922	
	<i>Мой первый дебют</i>	<i>Mi primer debut</i>	1924	
	<i>Индейка с каштанами</i>	<i>Pavo con castañas</i>	1925	
M. BULGÁKOV	<i>Самогонное озеро</i>	<i>Proyecto para una ley seca en Moscú</i>	1923	90
	<i>Четыре портрета</i>	<i>Los cuatro retratos</i>	1923	
	<i>День нашей жизни</i>	<i>Un día de nuestra vida</i>	1923	
	<i>Паршивый тип</i>	<i>Un tipo abominable</i>	1925	
	<i>Вода жизни</i>	<i>El agua de la vida</i>	1925	
	<i>Летучий голландец</i>	<i>El holandés errante</i>	1925	
	<i>Трактат о жилище</i>	<i>El tratado sobre la vivienda</i>	1926	
<i>Бубновая история</i>	<i>Una historia de diamantes</i>	1926		
I. IL'F y E. PETROV	<i>Авксентий Филосопуло</i>	<i>Avksenti Filósofulo</i>	1929	83
	<i>Под знаком Рыб и Меркурия</i>	<i>Bajo los signos de Piscis y Mercurio</i>	1929	
	<i>Обыкновенный икс</i>	<i>Una injusticia</i>	1930	
	<i>Разговоры за чайным столом</i>	<i>A la hora del desayuno</i>	1934	
N. TEFFI	<i>Ведьма</i>	<i>La bruja</i>	1936	71
	<i>Модный адвокат</i>	<i>Abogado de moda</i>	1910	
	<i>Счастливая любовь</i>	<i>Un amor dichoso</i>	1913	
	<i>Старухи</i>	<i>Viejas</i>	1916	
	<i>Домовой</i>	<i>El duende del hogar</i>	1936	

Tabla 7. Recopilación de relatos que constituyen el corpus de estudio

Hemos de comentar el motivo que subyace tras la selección de la narrativa breve de Teffi, pues pertenece a un marco temporal más amplio (1910-1936) en comparación con los relatos de otros autores. El año 1920 estableció una línea divisoria entre los periodos de vida y arte de la escritora: la emigración y la nostalgia hacia su patria causan un cambio drástico en los temas de sus obras. El humor cordial chejoviano, que predominaba en los relatos pre-revolucionarios de Teffi, se transforma en la emigración en un humor gogoliano, una “risa a través de las lagrimas”, que abordaba con ternura y tristeza irónica los temas de “humillados y ofendidos”, creando imágenes a la vez trágicas y graciosas. Por lo tanto, se han elegido

publicaciones de índole diversa con el objetivo común de proporcionar al lector la increíble riqueza de humor que poseía esta talentosa escritora y toda la diversidad de temas que encierran sus relatos: empezando por la antigua Rusia, llena de imágenes folclóricas y míticas (*La bruja*), más tarde reflejando los tiempos justo antes de la revolución que marcaron los primeros cambios en la sociedad y sus valores (*El abogado de moda*), y, finalmente, concentrándose en dos extremos de la existencia humana, la infancia y la vejez (*El duende del hogar, Viejas*).

Resumiendo la propuesta metodológica planteada en este capítulo, la comprobación de las hipótesis en el presente estudio se realiza mediante un análisis empírico-descriptivo basado en un corpus paralelo y bilingüe, lo que, a nuestro juicio, se adapta mejor al problema que afrontamos en el presente estudio: alcanzar una mejor comprensión del fenómeno tan complejo que representa el humor y su trasvase entre culturas diferentes desde el punto de vista de la pragmática y la lingüística contrastiva.

Una vez planteado el modelo de análisis, pasamos a su aplicación al corpus: identificación y valoración de las estrategias empleadas para traducir los recursos cómicos con el propósito de observar si se conserva el efecto humorístico después de su trasvase al texto meta.

4. ANÁLISIS PRAGMALINGÜÍSTICO DEL CORPUS

4.1. La incongruencia lógica

El texto en la narrativa novelística corta es un medio de expresión de la postura conceptual del autor que encierra en sí la reflexión subjetiva de los problemas de la realidad objetiva. Tal reflexión está construida no según las leyes de la lógica, sino conforme a las leyes del pensamiento figurativo y asociativo (Jašina, 2009: 97). Por ende, la violación de la lógica “normal”, esperable y predecible, es uno de los procedimientos expresivos y multidisciplinares empleados más frecuentemente para provocar la risa del lector. Lo cómico tiene su propia percepción de la realidad; la confirmación de esto la encontramos en palabras de P. Berger: “es una forma de conciencia distinta”, “un estar fuera de los presupuestos y hábitos corrientes de la vida cotidiana”, “una realidad separada con su lógica, sus normas, su distribución de papeles y sus coordenadas de espacio y tiempo particulares” y, sin duda, es “un desgarrón en el tejido de la realidad” (Berger, 1998: 33, 46, 41, 50). Un elemento extraño e inusual del contexto novelístico incompatible con las ideas convencionales de la realidad objetiva, una conclusión paradójica que lleva dentro de sí una contradicción y al mismo tiempo cierta veracidad de los juicios que contiene, una combinación de las unidades léxicas a primera vista incompatibles – todo esto, por su carácter insólito, rompe el automatismo de la percepción de la novela por parte del lector y estimula la reflexión.

La incongruencia lógica es el tipo más productivo de creación de enunciados humorísticos, ocupando el primer lugar en nuestra clasificación de recursos cómicos por el alto número de ejemplos encontrados en el corpus (80 ejemplos o 23% de toda la muestra). En las siguientes páginas presentamos, en primer lugar, los diversos medios lingüísticos que forman la base de la incongruencia lógica, sus características principales y los principios de funcionamiento en el texto; en segundo lugar, analizamos las estrategias empleadas para su traducción.

4.1.1. Recursos lingüísticos para crear la incongruencia lógica

El análisis lingüístico de la narrativa rusa y española muestra que es posible dividir los procedimientos lingüísticos en los que se basa la incongruencia lógica en dos grandes grupos según el modo de organización lógica-semántica del contexto ilógico.

El primer grupo está caracterizado por la contradicción de los conceptos y, como

consecuencia, la presencia de la negación implícita o explícita, así como las relaciones del contraste y la igualdad. Las características mencionadas se observan más explícitamente en la paradoja y el oxímoron. La contradicción que forma la incongruencia lógica en los relatos analizados se encuentra no solo en el nivel de la frase (en el oxímoron), sino también en el nivel de una o varias oraciones (en la paradoja) y en el proceso del desarrollo de la trama de la narración. En el último caso nace una incongruencia lógica de la trama con la finalidad de ayudar al lector a descifrar la implicatura, ver las cosas desde los puntos de vista opuestos, provocar la risa y ofrecer la evaluación de lo que ocurre por parte del autor.

Veamos los ejemplos de paradoja, en las que la obvia contradicción trasgrede la lógica del razonamiento:

Как я уже говорила, была наша нянька очень старая, и, вероятно, от старости выражение лица у нее было очень мудрое: глаза исподлобья, рот углами вниз. А между тем, дура она была феноменальная.

(*Ведьма*, Teffi, 1990a, en línea)

Como ya he dicho, nuestra niñera era muy anciana, y lo cierto es que la edad otorgaba una apariencia de sabiduría infinita a los rasgos de su rostro, a los ojos escondidos bajo el entrecejo, y al ángulo de su boca. Pero en realidad era una idiota.

(*La Bruja*, Teffi, 2010: 35)

El razonamiento paradójico resulta ilógico por afirmar la veracidad de dos ideas opuestas sobre el mismo objeto (*'la sabiduría'* y *'una idiota'*), violando así una de las cuatro leyes de la lógica formal, el principio de contradicción.

La contradicción también subyace en otro medio lingüístico, el oxímoron, cuando se combinan dos palabras o expresiones de significado opuesto para generar un tercer concepto a través de un efecto ligeramente extraño y gracioso, captando de este modo la atención del lector y estimulando la percepción más profunda del enunciado. Los significados léxicos de las palabras que forman el oxímoron contienen al mismo tiempo los semas generales y contrapuestos, lo que permite caracterizar el objeto desde los puntos de vista diferentes. En el ejemplo citado a continuación el oxímoron sirve como una característica irónica del personaje que actualiza los significados connotativos y así expresa la actitud implícita del autor:

Папа был старый большевик, мама - старая домашняя хозяйка, а сын

был старый пионер со стриженной головой и двенадцатилетним жизненным опытом.

(*Разговоры за чайным столом*, И'ф и Петров, 1961a, en línea)

El papá era un viejo bolchevique, la mamá una vieja ama de casa y el hijo un viejo pionero con la cabeza rapada y con una experiencia vital de doce años.

(*A la hora del desayuno*, AA.VV., 1997: 118)

El segundo grupo de técnicas de creación de la incongruencia lógica supone la ausencia de contradicción, pero se funda en el principio de combinación de conceptos opuestos e incompatibles. Según este principio clásico de la lógica, una proposición y su negación no pueden ser ambas verdaderas al mismo tiempo y en el mismo sentido. De aquí se deduce que cada contradicción lógica constantemente está relacionada con la negación de una característica opuesta entre dos objetos comparados. Al mismo tiempo, se debe tener en cuenta que para la creación de las relaciones contradictorias entre los objetos comparados es necesaria la presencia del criterio común, el llamado eje de simetría, según el cual estos objetos se correlacionan (Kronhaus, 2005: 153). La transgresión de las leyes de la lógica formal es una técnica bastante frecuente para la creación del efecto jocoso en la narrativa soviética, e incluye el zeugma, el absurdo y el juego de palabras basado en la ambigüedad.

El zeugma presenta un interés especial de cómo se combinan a nivel lógico dos conceptos en ciertas condiciones sintácticas. Si el juego de palabras refleja la incongruencia lógica en el uso de varios significados de una o dos palabras con la misma pronunciación o escritura, el zeugma resalta la falta de concordancia entre las condiciones sintácticas para la realización lógicamente argumentada de los significados léxicos (Jašina, 2009: 99). Un caso extremo de zeugma, o silepsis, lo encontramos también en el ejemplo citado anteriormente del relato de И'ф и Петров: 'сын был старый пионер со стриженной головой и двенадцатилетним жизненным опытом' / 'el hijo un viejo pionero con la cabeza rapada y con una experiencia vital de doce años'. La silepsis aquí consiste en la omisión de un elemento que rige unidades semánticamente diversas, por la cual dos o más frases aparecen unidas a un predicado que, en principio, es apropiado sólo a uno de ellos (RAE, 2001, en línea).

El absurdo surge cuando no resulta posible revelar un criterio común que permita combinar las palabras en el marco de una frase o una oración en una sola situación:

— Отчего он умрет?.. Позвольте-ка вашу руку... <...> — Вы знаете, от чего он умрет? От родов.

(*Оккультные тайны Востока*, Avérčenko, 1922a, en línea)

— ¿Qué de qué morirá?... Déjeme ver su mano... <...> — ¿Sabe de qué morirá? Durante el parto.

(*Los secretos ocultos de oriente*, Avérčenko, 2015: 275)

El juego de palabras se basa con frecuencia en una errata lógica, lo que permite combinar lo incompatible de una manera inusual. En el siguiente ejemplo, con el uso de los homógrafos, se infringe a propósito el principio de identidad y un concepto se cambia por otro. De este modo, el criterio que reúne en este caso dos unidades léxicas semánticamente incompatibles radica en su escritura semejante, lo que resulta en un juego de palabras:

— А фигур нет?
— То есть скульптуры? Очень есть одна стоящая вещь: Диана с луком.
— Садит, что ли?
— Чего?
— Лук-то.
— Никак нет. Стреляет.

(*Косьма Медичис*, Avérčenko, 1990, en línea)

— Bueno, envuélvame. ¿Y figuras no tiene?
— ¿Quiere decir esculturas? Hay una cosa que merece la pena, "Diana con un arco".
— ¿Es que se dedica a la agricultura o qué?
— ¿Qué?
— ¿Qué cultiva cebollas?
— No, señor. Está disparando con un arco.

(*Cosme de Medichi*, Avérčenko, 2015: 288-289).

El juego de palabras requiere mayor intervención por parte del traductor para solventar la inequivalencia intralingüística que encierra el humor de este recurso cómico, lo que conduce a ciertas pérdidas de las connotaciones, a veces la omisión parcial o total del juego de palabras, conservando en algunos casos el significado mediante un comentario traductológico o la estrategia de ampliación. Eso es precisamente lo que ocurre en el ejemplo citado, el traductor explica en una nota a pie de página que el autor juega con la ambigüedad que se basa en la palabra rusa 'лук' / 'luk', que tiene dos significados: "arco" y "cebolla".

4.1.2. Estrategias empleadas en la traducción de la incongruencia lógica

La frecuencia de uso de las estrategias de traducción, presentada en la siguiente tabla, muestra cómo han abordado los traductores la cuestión de la distancia cultural.

Tipo de estrategia traductológica	N
Adaptación	23
Traducción literal	16
Traducción grado cero	1
Adaptación + ampliación	11
Adaptación + traducción literal	6
Adaptación + traducción grado cero	5
Traducción literal + transposición	2
Adaptación + generalización	2
Adaptación + préstamo	2
Adaptación + neutralización	2
Adaptación + transcripción	1
Traducción grado cero + traducción inversa + transposición	1
Adaptación + equivalente acuñado	1
Préstamo + traducción grado cero + adaptación; transcripción + equivalente acuñado	1
Traducción literal + transposición + neutralización	1
Traducción grado cero + adaptación + préstamo + comentario traductológico	1
Préstamo + comentario traductológico	1
Adaptación + traducción inversa	1
Traducción literal + neutralización	1
Adaptación + comentario traductológico	1
Total	80

Tabla 8. Estrategias empleadas para la traducción de la incongruencia lógica

El análisis de los datos cuantitativos pone de manifiesto la preferencia de los traductores: en primer lugar, por la adaptación (23 ejemplos, 31%) la estrategia más orientada al polo domesticante, en segundo lugar, la traducción literal (16 ejemplos, 20%), la estrategia más cercana al polo extranjerizante. Asimismo, en el 58% de los casos (40 ejemplos de la muestra) predomina el empleo de la traducción mixta, o la combinación de varias estrategias, lo que no resulta extraño, teniendo en cuenta que la división de las estrategias en teoría es en gran medida aproximada y condicional, pero en la práctica las estrategias “puras” no se encuentran muy frecuentemente, sino se combinan y se convierten en las transformaciones difíciles y complejas. Las estrategias empleadas con la mayor frecuencia en la traducción

mixta son: la adaptación (41%), la ampliación (14%), la traducción literal (10%) y la traducción grado cero (10%). Todos los datos obtenidos se exponen en los siguientes diagramas.

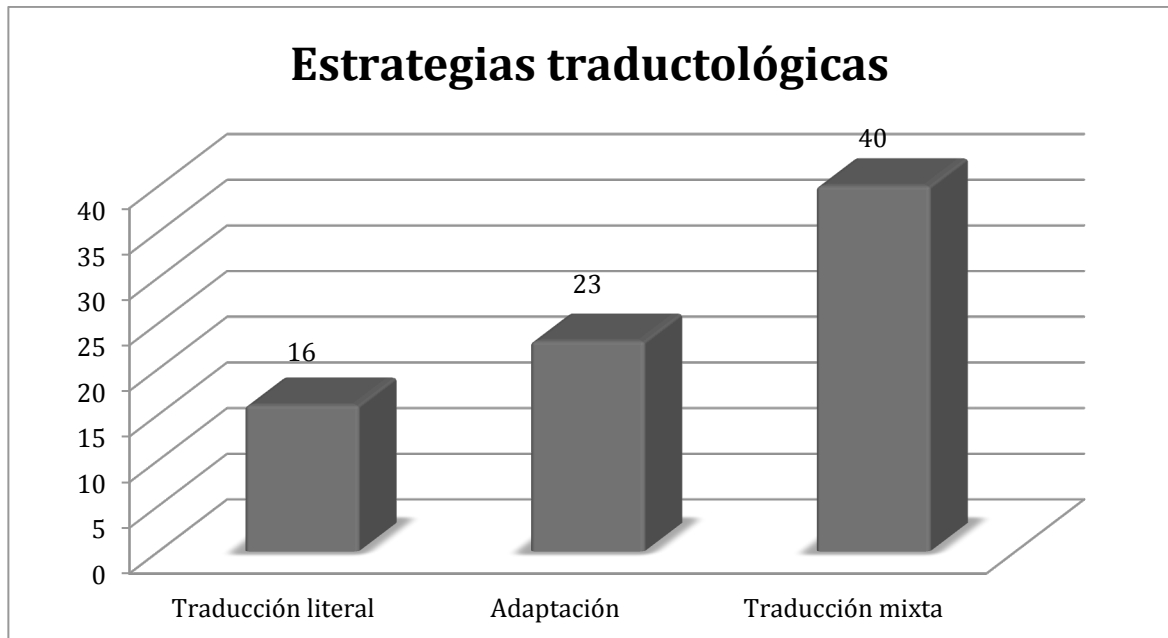


Figura 6. Estrategias empleadas más frecuentemente para la traducción de la incongruencia lógica

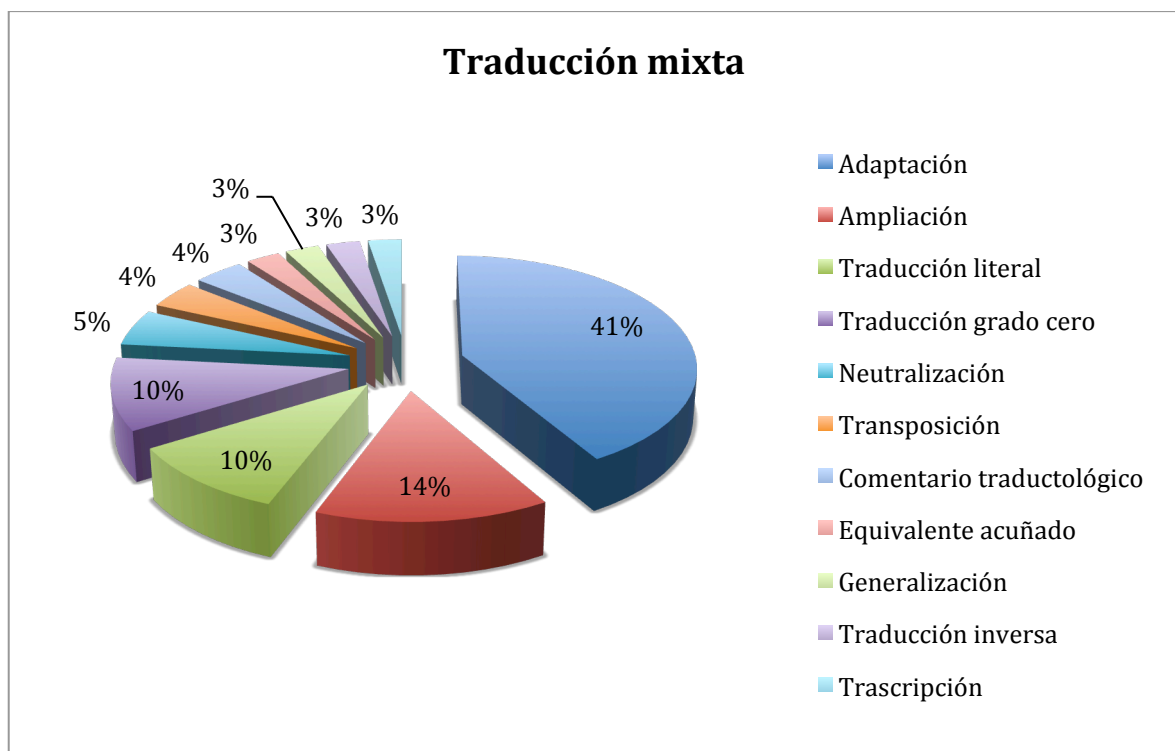


Figura 7. Representación de las estrategias que forman parte de la traducción mixta en la transmisión de la incongruencia lógica

Los datos adquiridos no resultan extraños, si tenemos en cuenta el tipo de texto analizado, la época en la que está escrito y el entorno cultural específico. Por un lado, es importante conservar el “toque soviético”, ya que el humor se basa en la realidad determinada del país posrevolucionario, y al “domesticarlo”, se pierde el efecto risible. Por otro lado, la adaptación es inevitable en la traslación de lo cómico, que se basa en los elementos culturalmente connotados que llevan la intención irónica del autor, puesto que estos son moldeados por las creencias y las actitudes de una cultura específica.

En cuanto a la transmisión del efecto perlocutivo en el proceso de traducción de la incongruencia lógica al texto meta, los datos adquiridos muestran que la aplicación de las estrategias mencionadas resulta acertada en el 81% de los ejemplos analizados, lo que significa que los traductores logran transmitir no sólo el significado global del texto, sino también la ironía del autor y el mismo efecto pragmático que el texto origen. Sin embargo, son obvias las pérdidas del efecto perlocutivo en el 19% de los ejemplos.

□

Transmisión del efecto perlocutivo

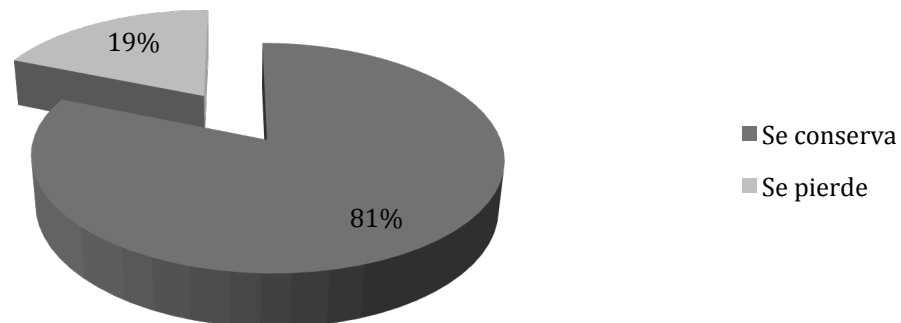


Figura 8. Transmisión del efecto perlocutivo al traducir la incongruencia lógica

Al intentar hacer el significado irónico más comprensible para el público meta, los traductores optan por aproximar el autor al lector, lo que inevitablemente lleva a cierta pérdida de la cultura y el colorido local.

4.1.2.1. La adaptación

Primero, analicemos los casos en los que los traductores emplean la estrategia de adaptación, siendo la más difundida en el presente grupo de recursos cómicos (31%). En el proceso de traducción constantemente ocurre la yuxtaposición de diferentes culturas y sistemas lingüísticos. El factor pragmático es uno de los factores más importantes, que condiciona tanto el modo de realización del proceso de la traducción, como la cantidad de información transferida al texto meta. La adaptación del texto es necesaria en el caso de complicaciones de carácter comunicativo y pragmático al entender o traducir los elementos cómicos. De este modo, la adaptación pragmática consiste en pulir y suavizar las contradicciones y las diferencias culturales, lingüísticas, psicológicas y otras.

Veamos el relato *Разговоры за чайным столом / A la hora del desayuno* de Il'f y Petrov, en el que abundan paisajes irónicos para cuya traducción se emplea mayormente la estrategia de adaptación. El relato trata de la brecha generacional entre un bolchevique viejo y su hijo joven de 12 años, surgida de la educación excesivamente revolucionaria que el chico recibe en la escuela. Afortunadamente, el Comité Central interviene a tiempo con un decreto para volver “a las bases”, por ende, rescatando al desventurado niño de la influencia política.

En el siguiente ejemplo se trata de la conversación en la que el padre pregunta a su hijo sobre los temas que estudian en la escuela:

<...> — А задачи решали?

— Решали.

— Вот это молодцы! Какие же вы решали задачи? Небось трудные?

— Да нет, не очень. Задачи материалистической философии в свете задач, поставленных второй сессией Комакадемии совместно с пленумом общества аграрников-марксистов.

(Il'f y Petrov, 1961a, en línea)

<...> — ¿Y habéis resuelto las tareas?

— Las hemos resuelto.

— Buenos chicos! ¿Y cuáles eran esas tareas? ¿Muy difíciles?

— No, no mucho. Se trataba de las tareas de la filosofía materialista a la luz de las resoluciones de la segunda sesión de la Komakademia, conjuntamente con el pleno de la Sociedad de los marxistas-agrarios.

(AA.VV., 1997: 118)

En el ejemplo citado, la incongruencia se basa en el desajuste entre la pregunta y la respuesta. El hijo contesta que las tareas que resuelven en clase no son muy difíciles, y las describe con clichés y términos muy complejos, así se transgrede la máxima de sinceridad y se distingue la intención irónica del autor, que condena la sobrecarga de los alumnos con las cuestiones de la teoría marxista-leninista mientras que los chicos son demasiado jóvenes para que esto tenga sentido para ellos. Este tipo de ironía verbal resulta bastante fácil de traducir sin pérdidas a través de la adaptación y transposición (cambio de la estructura gramatical), aunque el matiz coloquial de la palabra 'небось' se neutraliza y no crea un contraste tan humorístico como el texto original. La abreviatura 'Комакадемия' se mantiene en el texto traducido mediante la transliteración acompañada con el comentario traductológico a pie de página, 'Academia Comunista'. Puesto que en este caso el término no requiere una aclaración extensiva y no encierra ningún tipo de significado implícito, sería más lógico introducir esta nota breve en el texto meta, aplicando la estrategia de ampliación, para no desviar la atención del lector.

El mismo relato también pone en ridículo la poesía políticamente correcta, pero absurda y sin belleza ni sentido profundo.

- Ну, а по русскому языку что сейчас уч... то есть прорабатываете?
- Последний раз коллективно зачитывали поэму "Звонче голос за конский волос".
- Про лошадку? - с надеждой спросил папа. <...>
- Про конский волос,- сухо повторил сын.- Неужели не слышал? <...>
- Первый раз слышу такую... м-м-м... странную поэму,- сказал папа.- Кто это написал?
- Аркадий Паровой. <...>
- А тебе не кажется, — осторожно спросил папа, — что в творчестве этого товарища Парового как-то мало поэтического чувства?
- Почему мало? Достаточно ясно выпячены вопросы сбора ненужного коню волоса для использования его в матрацной промышленности.

(И'ф у Petrov, 1961a, en línea)

- Bueno, ¿y de lengua rusa que os ens...es decir, qué elaboráis?
- El último día hemos leído colectivamente el poema *Más alta la voz tras las crines del caballo*.
- ¿Es sobre un caballo? — preguntó el papa, ilusionado—. <...>
- Es sobre los pelos de caballo — dijo secamente el hijo—. ¿Es que no lo conoces? <...>
- Es la primera vez que escucho semejante...mmm...un poema tan extraño — dijo el papá—. ¿De quién es?
- De Arkadi Parovoi. <...>
- ¿Y no te parece — preguntó el padre con precaución — que en la obra de este *tovarisch*, Parovoi, hay poco sentimiento poético?
- ¿Por qué poco? Deja bastante clara la tarea de la recolección de pelo innecesario al caballo, para su utilización en la industria de los colchones.
- (AA.VV., 1997: 119)

En este ejemplo de nuevo observamos la incongruencia lógica basada en el contraste y el absurdo, para cuya transferencia al texto meta el traductor opta por la adaptación, cambiando el contenido léxico-semántico y la estructura gramatical de la oración. En el intento de entender a su enigmático hijo, el padre pregunta de qué se trata el poema con la esperanza de que fuera sobre ‘*un caballito*’ / ‘*лошадка*’, que corresponde más a la edad de un niño de 12 años que un lema político, pero otra vez recibe una respuesta ridícula e inesperada en un lenguaje oficial árido. Por un lado, el cambio de la sintaxis y el contenido léxico hacen la incongruencia más visible, pero, por otro lado, se reduce el efecto risible, al utilizar una palabra más neutralizada como ‘*caballo*’ y el préstamo superfluo ‘*tovarisch*’. Esta forma de tratamiento habitual en un contexto formal en la Unión Soviética no es muy conocida por el lector extranjero, mientras que en español existe la palabra ‘*camarada*’ con la misma connotación, cuyo uso sería más acertado en este caso para explicitar el efecto irónico.

En los años 1920-30, el poder soviético hizo mucho por la educación e ilustración de la gente, pero al mismo tiempo tuvo lugar la tergiversación de la práctica de la enseñanza escolar. La vieja estructura escolar de la Rusia zarista se había anunciado reaccionaria y estaba suprimida. Desde aquel momento cada director de colegio podía ocultar la falta de competencia tras las actividades políticas y las consignas ideológicas que se imponían con fuerza sobre el alumnado. Las modificaciones llegaban al absurdo: las clases se convertían en grupos, en lugar de la palabra ‘*estudiar*’ / ‘*изучать*’ se utilizaba ‘*elaborar*’ /

‘прорабатывать’, etc. Debido a estos experimentos en el sector educativo, los alumnos estaban adoctrinados con una ideología sin conocimientos básicos de historia, literatura y geografía. Il’f y Petrov reflejaron estos hechos muy claramente. En su relato el pionero sabe que Nueva York es un lugar donde el contraste entre la pobreza y la riqueza alcanza su punto máximo, pero al mismo tiempo no puede decir en la orilla de que océano está situado; al hablar del gran novelista ruso Gógol, lo único que puede reproducir el hijo es una frase estudiada de *‘completamente degradado y con ánimo reaccionario el mezquino místico’*.

—Кто написал “Мертвые души”? Тоже не знаешь? Гоголь написал.

Гоголь.

—Вконец разложившийся и реакционно настроенный мелкий мистик... — обрадованно забубнил мальчик.

—Два с минусом! — мстительно сказал папа. — Читать надо Гоголя, учить надо Гоголя, а прорабатывать будешь в Комакадемии, лет через десять.

(Il’f y Petrov, 1961a, en línea)

—¿Quién escribió *Las almas muertas*? ¿Tampoco lo sabes? Es de Gogol. Gogol.

—Completamente degradado y con ánimo reaccionario el mezquino místico... — susurró alegremente el muchacho.

—¡Suspense! — dijo el papá vengativamente—. Hay que leer a Gogol, hay que leer a Gogol, ya tendrás tiempo de elaborar cuando estés en la Komacademia dentro de diez años.

(AA.VV., 1997: 121)

En este ejemplo encontramos un procedimiento más común en el que se basa la incongruencia: una descripción metafórica que, por un lado, distorsiona la noción adecuada del objeto, y por otro lado, le atribuye diferente contenido conceptual. Cabe señalar que las descripciones presentan un recurso estilístico muy importante, revelando la idea implícita del autor. Para reproducir la intención irónica del autor hacia la descripción absurda del gran escritor citada por el niño en el texto traducido, se emplea la estrategia de adaptación y transposición, lo que se logra hacer perfectamente sin pérdidas de la perlocución. La reacción indignante del padre que evalúa la respuesta de su hijo como *‘два с минусом’*, literalmente

“un dos con menos”, está traducida mediante un equivalente acuñado que corresponde a un ‘*suspense*’ en la lengua de destino y también significa un fracaso, conservando así el efecto humorístico. Sin embargo, no se mantiene en la traducción el paralelismo sintáctico de la frase ‘*читать нужно Гоголя, учить нужно Гоголя*’, lo que en sentido literal significa “hay que leer a Gogol, hay que estudiar a Gogol”; en lugar de esto observamos una simple repetición léxica irrelevante del verbo ‘*leer*’ que disminuye el contraste con la segunda parte de la oración y, como resultado, el efecto cómico.

En el relato analizado, la descripción metafórica no solo desempeña el papel de un recurso estilístico con una carga pragmática, sino también se manifiesta a nivel de todo el texto, organizando su estructura, el ritmo y la semántica de la narración. Es lo que observamos en el siguiente ejemplo, cuando el niño sobrecargado de ideología soviética describe a la emperatriz rusa Catalina II como ‘*un producto de la época del desarrollo del capitalismo mercantil*’, revelando de la misma manera la actitud crítica del autor hacia la reforma del sistema educativo que ha llevado a resultados muy tristes, creando muchas deficiencias en el conocimiento de los alumnos:

- Кто была Екатерина Вторая?
- Продукт.
- Как продукт?
- Я сейчас вспомню. Мы прорабатывали... Ага! Продукт эпохи нарастающего влияния торгового капита...
- Ты скажи, кем она была? Должность какую занимала?
- Этого мы не прорабатывали.
- Ах, так! А каковы признаки делимости на три?
- Вы кушайте, — сказала сердобольная мама. — Вечно у них эти споры.
- Нет, пусть он мне скажет, что такое полуостров? — кипятился папа.
- Пусть скажет, что такое Куро-Сиво? Пусть скажет, что за продукт был Генрих Птицелов?

(И’ф у Petrov, 1961a, en línea)

- ¿Quién fue Catalina II?
- Un producto.
- ¿Cómo que un producto?

- Espera que me acuerde. Ese tema lo hemos elaborado hace poco...¡Aja!
Fue un producto de la época del desarrollo del capitalismo mercantil...
- Tú dime quién fue ella. Qué puesto ocupaba.
- Eso no lo hemos elaborado.
- ¿Y cómo se divide entre tres?
- Pero comed —dijo la bondadosa mamá—. Se pasan la vida discutiendo.
- No, que me diga qué es una isla —contestó el papá en estado de ebullición—. Que me diga qué es Kuro-Sivo. Que me diga qué clase de producto fue Heinrich Ptitselov.

(AA.VV., 1997: 122)

Aquí de nuevo encontramos una descripción metafórica incoherente que se traduce fácilmente mediante una adaptación con pérdidas semánticas insignificantes (cambio léxico-semántico de *‘нарастающее влияние’* / *‘una influencia creciente por el desarrollo’*), lo que tiene poca influencia en el resultado de la transferencia del enunciado irónico. También hemos de comentar la interesante e inesperada elección por parte del traductor de las estrategias para tratar los nombres propios. La traducción de *‘Екатерина Вторая’* mediante el uso del equivalente acuñado *‘Catalina II’* es, sin duda, una estrategia acertada, puesto que este nombre propio se usa como equivalente en la lengua de destino, es bien conocido por el lector extranjero y evoca el mismo *frame* que en el texto origen. Sin embargo, la transliteración de *‘Генрих Птицелов’* / *‘Heinrich Ptitselov’* carece de sentido en el texto meta, queda sin interpretación o comentario traductológico y lleva a la pérdida del efecto risible. Este personaje se menciona en el texto como uno de los conocimientos básicos que debe tener cada alumno, aunque no forma ni parte esencial de la cultura rusa, ni del colorido soviético y tampoco está incluido en el conocimiento previo del lector español para que tal reproducción de la forma gráfica resulte justificada y relevante. De este modo, en este caso el traductor ha de encontrar un equivalente que contenga el mismo *frame* cultural en el idioma meta –Enrique I El Pajarero– fundador y primer rey del estado alemán medieval.

Cabe mencionar que la incongruencia lógica que produce un efecto jocosos en los relatos de Il’f y Petrov se manifiesta con más frecuencia a nivel del texto en su conjunto o de un fragmento mayor que una frase. Uno de los ejemplos más ilustrativos lo encontramos en el relato *Обыкновенный иск* / *Una injusticia* que presenta un monólogo del protagonista, un mediocre descontento pequeño burgués llamado Vitali Kapitúlov, que solo ve y condena problemas en la vida de aquella época y, sobre todo, se está quejando amargamente de que en

la sociedad soviética no saben valorar al individuo *'como un factor cultural'*, pretendiendo así ser un intelectual. Todas sus quejas son tan poco razonables e injustas que evocan la risa del lector:

Несмотря на молодые сравнительно годы, Виталий был лысоват. Уже в этом он замечал какое-то несправедливое к себе отношение.

— У нас всегда так, - говорил он, горько усмехаясь. — Не умеют у нас беречь людей. Довели культурную единицу до лысины.

(И'ф у Petrov, 1961b, en línea)

A pesar de tratarse de un hombre relativamente joven, Vitali era calvo. Ya en esto él veía un signo de injusticia para con su persona.

— Aquí siempre sucede lo mismo —dijo, esbozando una amarga sonrisa—. No saben tratar a la gente. Han reducido al individuo como factor cultural a cero.

(AA.VV., 1997: 123)

Como podemos ver, la ironía en el fragmento citado se basa en un razonamiento inconsecuente, cuya conclusión no se deduce de las premisas: ser calvo no tiene nada que ver con el tratamiento injusto imaginado por parte del protagonista. Para reproducir el efecto cómico en la primera frase destacada en negrita, el traductor conserva con éxito la estructura gramatical del original y aplica la estrategia de adaptación léxica. En la segunda frase *'довели культурную единицу до лысины'* (literalmente, “han llevado una unidad cultural hasta la calvicie”) se neutraliza el efecto cómico en el texto meta por el empleo de la estrategia de ampliación y adaptación. La combinación de palabras *'довести до лысины'* se traduce de una manera descriptiva como *'han reducido a cero'* y distorsiona la intención original del autor, lo que implica no la disminución de la importancia del individuo por parte de la sociedad, sino la falta de cuidado y la influencia negativa en la condición física de la persona, lo cual resulta absurdo y gracioso. La frase *'no saben tratar a la gente'*, mencionada en el ejemplo anterior, no solo forma parte de la incongruencia lógica, sino que también pasa a ser una repetición, otro recurso cómico para intensificar la ironía del autor:

Утром, встав с постели после крепкого десятичасового сна, Виталий говорил жене:

- Удивительно, как это у нас не умеют ценить людей, просто не умеют бережно относиться к человеку. Не умеют и не хотят!

(Il'f y Petrov, 1961b, en línea)

Por la mañana, al levantarse de la cama tras un sueño de diez horas, Vitali le dijo a su mujer:

- Es sorprendente lo poco que valora nuestra sociedad a las personas, sencillamente no sabe tratar con delicadeza al individuo. ¡No sabe y no quiere!

(AA.VV., 1997: 123)

El traductor opta por la traducción mixta: *'не умеют ценить людей'* – *'lo poco que valora nuestra sociedad a las personas'* (la ampliación y la traducción inversa, el cambio de la forma negativa por la forma afirmativa); *'не умеют бережно относиться к человеку'* – *'no sabe tratar con delicadeza al individuo'* (la adaptación, el cambio léxico-semántico y gramatical). Tal combinación de estrategias permite mantener la repetición y crear el efecto risible en el texto español.

Los relatos de Avérčenko constituyen una valiosa fuente de ejemplos de incongruencia lógica basados en la ambigüedad y el juego de palabras, para cuya traducción también se aplica en la mayoría de los casos la adaptación. El relato *Mi primer debut* nos cuenta la experiencia teatral del protagonista que un día encuentra a una actriz, su conocida. Le promete ayudar a sustituir a un actor e interpretar su papel de segundo amante, aunque nunca lo había hecho antes. Perplejo, decide pedir el consejo de su amigo, *'un hombre, en cuyo léxico no existía la palabra "no" y quien lo sabía todo'*:

- Ты знаешь, что нужно, чтобы играть на сцене?
— Знаю.
— Что же? Скажи, голубчик!
— Только нахальство! Если ты вооружишься невероятной, нечеловеческой наглостью, то всё сойдёт с рук. Даже, пожалуй, похлопают.
— По ком? — боязливо спросил я.
— До тебя не достанут. Ладощами похлопают. Но только помни: нахальство, нахальство и ещё раз оно же.

(Avérčenko, 1924, en línea)

- ¿Sabes lo que se necesita para actuar en el escenario?
- Sí, lo sé.
- ¿Qué? ¡Dilo, querido!
- ¡Insolencia! Si te armas de una increíble e inhumana desvergüenza, entonces, te perdonarán todo. Tal vez incluso darán golpes con las manos.
- ¿Y a quién? ¿A mí? Pregunté tímidamente.
- A ti no te encontrarán. Golpean con las palmas de la mano, quiero decir que te aplaudirán. Pero recuerda, insolencia, insolencia y más insolencia.

(Avérčenko, 2015: 281)

En este ejemplo la ironía la origina el juego semántico del verbo ruso ‘хлопать’, el cual tiene varios significados: 1) golpear, pegar, dar manotadas (palmadas); 2) aplaudir; 3) producir el ruido (Óžegov, en línea). El autor basa el juego de palabras en los dos primeros significados “golpear” y “aplaudir”, lo que añade un cierto tono burlesco al consejo dado. El traductor mantiene el juego mediante la adaptación y utiliza la frase con significado figurativo coloquial “dar golpes”, acompañado luego por la explicación ‘*con las palmas de la mano*’. Esta expansión le permite lograr una traducción apropiada manteniendo tanto el juego de palabras como el significado.

En el mismo relato encontramos otro ejemplo del experimento lingüístico a nivel léxico-semántico que desempeña una función cómica, provocando la sonrisa irónica del autor. Al haber interpretado el papel del segundo amante en la obra *Tras el naufragio* y al haber pasado por unas pruebas y aventuras divertidísimas en el escenario, el protagonista termina su narración con una conclusión:

- Нас вызывали. Я же того мнения, что если мы и заслужили вызова, то не перед занавесом, а в камере судьи — за издевательство над беззащитной публикой.

(Avérčenko, 1924, en línea)

Nos aplaudieron para salir otra vez. Soy de la opinión de que si nos merecemos una llamada, entonces no sería una llamada a escena, sino en el juzgado por burlarnos de un público indefenso.

(Avérčenko, 2015: 286)

El autor ironiza sobre el hecho de que, a pesar de todos los errores, fracasos y situaciones cómicas que han surgido durante la representación de la obra, el público ha recibido todo con gusto y aplausos gracias a la ingeniosidad del actor. En este caso la dificultad de la traducción procede de la posible doble interpretación del verbo ‘вызывать’, el cual posee una semántica bastante amplia: 1) llamar, desafiar, retar; 2) emplazar, reclamar; 3) provocar, suscitar (Óžegov, en línea). En la primera oración, el verbo encierra dos significados denotativos: “llamar” (en el sentido “hacer salir a los actores”) y “citar” (que se utiliza para que alguien comparezca ante el tribunal, suponiendo la posibilidad de un castigo), que crean cierta ambigüedad en la conciencia del lector y luego llevan al efecto inesperado en el contrastivo enunciado siguiente, ya que el lector descubre que llaman a los actores no para castigarles, sino para agradecer con los aplausos. El traductor consigue la reproducción de este tipo de incongruencia y su efecto cómico, principalmente, por medio de la adaptación: el verbo ‘вызывали’ se traduce por una explicación con el cambio léxico-sintáctico (*‘nos aplaudieron para salir otra vez’*); el sustantivo вызов se transmite mediante la traducción literal, adición y repetición (*‘si nos merecemos una llamada, entonces no sería una llamada a escena, sino en el juzgado...’*) para recrear el mismo efecto contrastivo humorístico que el texto original.

La presencia de la estrategia de adaptación se observa también con frecuencia en la traducción de los relatos de Nadezhda Teffi. Es muy importante la aportación de la escritora al proceso de aflojamiento de los papeles tradicionales de género, lo que realiza con su habitual graciosidad y sentido del humor en el relato *Un amor dichoso*. Teffi juega con la percepción estereotipada que tienen los hombres y las mujeres de ellos mismos, de sus roles y responsabilidades, de modo que ambos géneros resultan ser idénticos y mutuamente desvalorizados: la versatilidad y despreocupación masculina no parece nada mejor que la superficialidad y el vacío femenino.

– Как бы я хотела поехать с тобой куда-нибудь вместе и не расставаться недели на две...

– Ну, зачем же так мрачно? Можно поехать на один день, куда-нибудь, – в Сестрорецк, что ли... <...>

– Вот, например, в следующее воскресенье, если хочешь, можно поехать в Павловск, на музыку.

– И ты еще спрашиваешь, хочу ли я! Да я за это всем пожертвую, жизнь отдам! Поедем, дорогой мой, поедем! И все время будем вместе! Все время! Впрочем, ты говоришь – в следующее воскресенье, не знаю наверное, буду ли я свободна. Кажется, Малинина хотела, чтобы я у нее обедала.

(Teffi, 1913, en línea)

– Cuánto amaría ir contigo a algún lugar, y no separarnos durante una semana o dos...

– Bueno, ¿por qué dudas que podamos hacerlo? Podemos ir a algún lugar durante un día, a Sestroretsk, tal vez. <...>

– O bien el domingo que viene, si quieres, podemos ir a Pavlovsk, a un concierto.

– ¿Tienes que preguntar si eso es lo que quiero? ¡Sufriría todo lo indecible por hacerlo, daría mi vida! Vamos, querido. Podemos estar juntos todo el tiempo. ¡Todo el tiempo! Oh, dices el domingo que viene. No estoy segura si voy a estar libre. Malínina puede que quiere que vaya a almorzar con ella.

(Teffi, 2010: 129)

El elemento cómico en este caso pertenece al nivel semántico-cognitivo y consiste no en el componente formal de la lengua, sino en el contenido semántico de las unidades lingüísticas, lo que suscita cierta contradicción en la percepción habitual de la realidad, una disonancia cognitiva. ¿Cuál es la relación entre la disonancia cognitiva y el efecto humorístico? El concepto de disonancia cognitiva aparece cuando una persona percibe desarmonía interna al mantener al mismo tiempo dos pensamientos que están en conflicto, o al recibir información incompatible con las creencias, el sistema de ideas, emociones y actitudes (Morales, 2007). Es decir, el término se refiere a la percepción de incompatibilidad de dos cogniciones simultáneas. El concepto fue introducido por primera vez en 1957 por Leon Festinger, el psicólogo estadounidense, de origen ruso, en su obra *A Theory of*

Cognitive Dissonance. La teoría de Festinger plantea que, al producirse esa incongruencia o disonancia de manera muy apreciable, la persona se ve automáticamente motivada para esforzarse en generar ideas y creencias nuevas para reducir la tensión hasta conseguir que el conjunto de sus ideas y actitudes encajen entre sí, constituyendo una cierta coherencia interna (Festinger, 1975).

La disonancia puede brotar de las conveniencias culturales, la inconsistencia lógica o la contradicción con la experiencia pasada, el conocimiento existente, las opiniones de la persona o con la cognición de una conducta determinada, como en nuestro ejemplo. La imagen convencional que provoca una pareja enamorada en nuestra mente está relacionada con personas que se sienten muy unidas, son sinceras y fieles, quieren estar juntas todo el tiempo y poseen confianza mutua. Este conocimiento es disonante con la conducta de los personajes del relato, sus promesas apasionantes y solemnes que al minuto siguiente se dejan de cumplir por excusas endebles. La autora hace un uso cómico de tal contradicción, y lo que tendría que ser una sensación desagradable se convierte en una sorpresa, una ruptura de nuestras expectativas, que nos acicatea a encontrar elementos e interpretaciones nuevas y haciendo que la expresión tenga gracia. De esa manera, en el texto de origen cuando la heroína del relato, Nadezhda Nikolaevna, expresa su deseo de estar con su querido en algún lugar durante una semana o dos, él le responde con una réplica inesperada para alguien que está enamorado: “Por qué lo ves todo en colores tan oscuros”? (*la traducción es nuestra*). En el texto meta encontramos la omisión de toda la frase, que es reemplazada mediante la adaptación y la ampliación por la expresión descriptiva ‘¿por qué dudas que podamos hacerlo?’, lo que carece absolutamente del efecto cómico, lleva a la pérdida de la imagen, el contraste y la implicatura concebida por la autora. Otro método de creación de la comicidad son las repeticiones léxico-sintácticas que resaltan la espontaneidad, la versatilidad y el aspecto frívolo de la protagonista, contrastando con el posterior incumplimiento de sus promesas: ‘*Поедем, дорогой мой, поедем!*’ (traducción literal: “Vamos, querido mío, vamos!”); ‘*И все время будем вместе! Все время!*’ (“¡Y podemos estar juntos todo el tiempo! ¡Todo el tiempo!”) La repetición se omite en la primera oración, delimitando la traducción por ‘*Vamos, querido*’ y se conserva en la segunda, lo que permite reflejar de manera bastante adecuada el estilo de la autora. Desde el punto de vista pragmático, la disonancia y el efecto cómico surgen de la transgresión de la máxima de cualidad, ya que todas las promesas se acaban con una excusa fútil y así todo lo dicho antes resulta falso: ‘*No estoy segura si voy a estar libre. Malínina puede que quiere que vaya a almorzar con ella*’.

Otro ejemplo del alogismo, o pensamiento ilógico, adaptado en el texto meta proporciona el relato *Un duende del hogar* en el que Teffi desarrolla el tema de las tradiciones ancestrales de la antigua Rusia con su paganismo y las imágenes folclóricas a través del prisma de los recuerdos de la infancia y la nostalgia de los protagonistas adultos. Ante todo, no se trata de fenómenos paranormales y espantosos, sino de personas que creen en las supersticiones. Teffi parece ser un observador muy atento, capaz no solo de advertir en la naturaleza humana lo gracioso, sino describirlo con los más pequeños detalles. La trama del relato nace de los recuerdos de la infancia, de hace mucho tiempo, y los protagonistas son la autora misma, su hermana Lena, su madre Varvara Alexandrovna, la vieja niñera Elvira Karlovna, la pariente Alevtina Pavlovna y su pequeña hija Liusenka. El padre de la niña se llama Nikolai (su prototipo fue Nikolai Vasilievich Pajitonov) y la vida desdichada de su esposa subyace en la trama del relato. Elena Trubílova, la investigadora de la vida y obra de Teffi, escribe: “nunca encontraremos en sus relatos tipos de personajes diseñados artificialmente, historias moralizadoras sobre los niños disciplinados, que siempre se comportan bien. Los niños de sus relatos son la vida en sí misma” (Trubílova, 1999: 97). La imagen de la niñera, “Эльвиркарна” / “Elvirkarna”, como la solía llamar Teffi, se repite en varios relatos (*Дедушка Леонтий / El abuelo Leontij, И времени не стало / Y desapareció el tiempo, Катерина Петровна / Katerina Petrovna*) y muestra este principio artístico fundamental de la escritora, la veracidad y la máxima realidad en la creación de los personajes.

Predomina en la narración la llamada “sabiduría del pueblo” de la niñera y sus creencias en la existencia de un duende del hogar, o un *domovój*, lo que literalmente significa el espíritu de la casa en el folclore eslavo, o la deidad del hogar que cuida y defiende a toda la familia, pero su disgusto puede traer mala suerte. Esta palabra pertenece al léxico mitológico, que denota los personajes fantásticos y los demonios, tiene en su estructura connotativa un elemento étnico y cultural, concentrando en sí la visión histórica-nacional. Las mitologemas, como conceptos de cultura, son el resultado del pensamiento mitológico para estructurar el mundo, presentan un modo de interpretación de la realidad de parte de cierta comunidad lingüística y requieren una aclaración adicional (Býkova, Rakítina, 1999 :139). La palabra *domovój* posee una estructura semántica transparente, su raíz *dom* (“la casa”) es sincrética por su propia naturaleza y, como lo ha demostrado convincentemente en sus investigaciones Kólesov, el historiador de la lengua y cultura rusa, la casa en la mentalidad y autoconciencia rusa no sólo significa la vivienda o el alojamiento, sino también la hacienda y todos los miembros de la familia que viven bajo el mismo techo (Kólesov, 2000: 206-207).

La conciencia mitológica tiende a contraponer lo suyo a lo ajeno, un espacio próximo y familiar a otro desconocido y atemorizante. Un papel muy importante pertenecía al dueño de casa desde hace mucho tiempo. Junto a la persona real, la conciencia popular alojaba en casa un espíritu, un dueño mítico, sobrenatural, un duende. Elizabeth Warner, la especialista en etnografía y folclore ruso, escribe en su libro *Mitos Rusos* que el *domovój*, en su aspecto, podía ser antropomórfico o zoomórfico. Se decía que tenía el aspecto de un anciano enano, arrugado y con cabellos grises, con greñas enmarañadas y una barba desaliñada que ocultaba su rostro por completo, excepto un par de brillantes ojos y una suave piel que cubría su cuerpo, incluidas las palmas de las manos y las plantas de los pies.



Figura 9. Domovoj. Ilustración de Iván Bilibin, 1934.

El *domovój* vestía como un campesino corriente, pero generalmente iba descalzo. A veces adoptaba la forma de un gato o un perro, una rata u otro animal. Sin embargo, en general, seguía siendo invisible, y su presencia solamente se revelaba por los sonidos de susurros y correteos (Warner, 2005 :48). Como lo explican Sokolova y Guzmán Tirado en su libro *El folclore de los pueblos eslavos* (2003: 42), mediante los sonidos diferentes los *domovoj* eran capaces de predecir los acontecimientos felices y desgraciados para los dueños de la casa: los llantos y lamentos anunciaban la desgracia, las canciones y los saltos, la alegría. Y efectivamente, en el relato *El duende del hogar* no hay encuentros con los espíritus

malignos como tal, sólo oímos a alguien susurrando en los rincones o se cae de repente un cuadro mal fijado en la pared, y la fantasía humana añade a esa descripción las imágenes de los demonios y los silvanos.

El siguiente fragmento muestra este pensamiento popular lúgubre que hace oídos sordos a los argumentos razonables y aspira a condenar algo desconocido como maligno.

У нашей старой нянюшки было два врага – внешний и внутренний.

Внешний – безбровый, курносый и белоглазый – звался в глаза Эльвирой Карловной, а за глаза чертом чухонским. Занимал этот враг место бонны и представлял собою вторую ступень лестницы нашего воспитания. <...> Другой враг, внутренний, был домовый и назывался за глаза «хозяином».

(Teffi, 1990b, en línea)

Nuestra antigua aya tenía dos enemigos: uno interior y otro exterior. Al exterior, que carecía de cejas, poseía una nariz orgullosa y los ojos separados, la llamaba Elvira Kárlovna a su cara, y a sus espaldas el demonio finlandés. Este enemigo ocupaba el puesto de niñera, y se imaginaba a sí misma como un ser de una raza superior. <...> El otro enemigo, el interior, era el duende del hogar, y a sus espaldas le llamaba “el casero”.

(Teffi, 2010: 159)

En el ejemplo citado observamos, en primer lugar, la incongruencia lógica a nivel de la construcción sintáctica: ‘*Внешний [враг] <...> звался в глаза Эльвирой Карловной, а за глаза чертом чухонским*’ / ‘*Al [enemigo] exterior <...> la llamaba Elvira Kárlovna a su cara, y a sus espaldas el demonio finlandés*’. Al combinar en una oración dos nombres de la aya, uno muy formal con el patronímico y el otro muy coloquial, un apodo insultante, la autora crea un contraste gracioso, lo que el traductor transmite en la lengua meta mediante una adaptación y neutralización. ‘*Чёрт чухонский*’ se traduce literalmente como “demonio *chukhonski*”, una palabra obsoleta ofensiva que solían utilizar para referirse a los finlandeses y estonios que vivían en los suburbios de San Petersburgo.

La estrategia traductológica empleada en este caso resulta acertada, pues consigue expresar la filiación étnica que comprende la palabra y así se conserva el humor del texto original. Sin embargo, es difícil evitar ver ciertas imprecisiones de la traducción: ‘*курносый*’ (literalmente “con nariz chata”) se traduce por ‘*nariz orgullosa*’, ‘*белоглазый*’ (“con ojos

claros”) se traduce por *‘los ojos separados’*. Aunque tales inexactitudes no llevan a pérdidas graves de sentido, la imagen y el estilo del texto original quedan distorsionados.

En el mismo fragmento encontramos el alogismo a nivel del sistema de imágenes, puesto que la ocupación de la niñera y el papel que desempeñaba en la familia no corresponde a su descripción como *‘un enemigo, un demonio finlandés’*. Esta contradicción sorprendente infringe las conexiones lógicas y mueve a la risa al lector ruso. En el texto meta observamos que la frase ha sido mal interpretada por parte del traductor y no refleja el mismo sentido que el texto original. La oración *‘Занимал этот враг место бонны и представлял собою вторую ступень лестницы нашего воспитания’* se traduce literalmente como “Este enemigo ocupaba el puesto de niñera y representaba el segundo nivel de nuestra educación”, pero en el texto español encontramos una versión poco apropiada con un sentido completamente diferente: *‘Este enemigo ocupaba el puesto de niñera y se imaginaba a sí misma como un ser de una raza superior’*. El error se debió a las dificultades gramaticales, dado que el uso del verbo *представлять*, con el pronombre personal reflexivo *себя* en el caso instrumental en el texto de origen (*‘представлял собою’*), significa “representar, ser” y debe ser seguido por el caso acusativo (*‘представлял собою вторую ступень’*). El traductor se equivoca y emplea el verbo *‘imaginar’*, lo que sería en ruso *‘представлять себя’* y requeriría el uso del caso instrumental (*‘представлял себя второй ступенью’*).

El mismo relato nos proporciona otro ejemplo de incongruencia lógica:

Помню, читали мы о чудесном исцелении младенца каким-то пророком.

Сказано было: “пророк простерся над младенцем”. Я и спросила:

- А что значит “простерся”?
- “Простерся” значит лег на него голова к голове, руки к рукам, ноги к ногам.
- Да как же так? – удивилась я. – Ведь пророк был большой, а ребеночек маленький!
- Ну на то он и святой, – последовал ответ.

(Teffi, 1990b, en línea)

Recuerdo que leímos sobre la milagrosa cura que algún profeta había realizado sobre un chico joven. Lo que decía la historia era lo siguiente: “el profeta extendió sobre el chico...”. Y yo pregunté:

- ¿Qué significa, extendió sobre el chico?

- Extenderse quiere decir que se echó sobre el chico, su cabeza tocando la cabeza de él, sus manos sobre sus manos, sus pies sobre sus pies.
- Pero ¿cómo podría ser? —dije con sorpresa—. El profeta debe haber sido grande, ¡y el niño pequeño!
- Bueno, él era un santo —fue la respuesta.

(Teffi, 2010: 160)

La contradicción cognitiva en este caso está relacionada con la pérdida de la coherencia en el texto, lo que nos desarma, destruye la lógica de nuestra acumulada experiencia y disminuye todo nuestro conocimiento sobre el mundo, reduciéndolo a un nivel muy sencillo. Resulta que cualquier coherencia de las estructuras lógicas en nuestra mente se rompe como resultado de tales chistes. Finalmente, al recipiente sólo le queda llegar a la conclusión de que no sabe nada.

George Lakoff, profesor de lingüística y ciencia cognitiva en la Universidad de Berkeley, California, afirma: “Los conceptos (o mentalidades) no son cosas que se puedan cambiar simplemente informando a alguien de un hecho. Nos pueden exponer hechos, pero para que estos tengan sentido para nosotros deben encajar con lo que ya está establecido en las sinapsis de nuestro cerebro. De otro modo, los hechos se van por donde han llegado. Ni siquiera los escuchamos, o no los aceptamos como hechos, o nos desconciertan: ¿por qué iba a decir alguien algo así? Y, a continuación, etiquetamos el hecho de turno como irracional, loco o estúpido” (Lakoff como se citó en Keller, Price, 2013: 76). Es precisamente este momento, cuando valoramos algo como loco, irracional o absurdo, lo que sirve de puente para la creación de lo gracioso. Desde el punto de vista pragmático, esta disonancia y el efecto cómico aparecen como resultado de la transgresión de la máxima de calidad (“intenta que tu contribución sea verdadera”): la explicación de la niñera es errónea, no corresponde a la realidad y está en contradicción con el sentido común.

El traductor emplea la estrategia de la adaptación, cambiando la estructura gramatical, pero conservando el paralelismo sintáctico (*руки к рукам, ноги к ногам / sus manos sobre sus manos, sus pies sobre sus pies*), lo que facilita la transferencia de la idea absurda y permite reproducir el mismo efecto perlocutivo en el texto meta.

Otro tipo de alogismos a nivel semántico-cognitivo presenta *la verdad cognitiva*. Si la disonancia cognitiva se entiende como un fenómeno que no está conforme con la realidad, la verdad cognitiva, por el contrario, demuestra ser un fenómeno muy común y convencional, una parte de la realidad en la que vivimos, pero que entra en contradicción con las leyes de la lógica o las ideales creados por la misma sociedad. En este principio, muy frecuentemente se

basa la sátira, cuyo objetivo consiste en señalar y burlarse de las deficiencias de la sociedad, instar a que se preste atención a los vicios públicos y exigir cambios. Consideremos un ejemplo extraído del relato de Teffi *Viejas* que corrobora lo dicho hasta ahora.

Жизнь на улице была очень интересна. По утрам видно было, как Фогельшина кухарка идет с базара. Вечером мещанин Кошкин бил свою жену. По воскресеньям проезжал на извозчике пьяный клубный музыкант со скрипкой.

(Teffi, 1990b, en línea)

La vida en esta calle era muy interesante. Por las mañanas el cocinero de los Vogelstein iba al mercado. Por la noche Koshkin, el pequeño burgués, golpeaba a su mujer. Los domingos, el músico borracho con su violín se acercaba a la casa del cochero.

(Teffi, 2010: 145)

Nuestro entendimiento de la *'vida interesante'* no incluye la paliza de una mujer por un pequeño burgués o un músico borracho paseando por el pueblo y así disuena con la descripción dada en el fragmento, provocando la risa. De nuevo encontramos un error en el texto traducido: *'проезжал на извозчике пьяный клубный музыкант со скрипкой'*, lo que literalmente significa “el músico borracho de taberna pasaba en el cochero con su violín” está mal interpretado mediante una adaptación como *'el músico borracho con su violín se acercaba a la casa del cochero'*. La distorsión del sentido se explica, en primer lugar, por la confusión de dos verbos, *'проезжать'* (“pasar, recorrer en vehículo”) y *'подъезжать'* (“acercarse”). El segundo error está relacionado con la traducción de la frase *'на извозчике'* (“en el cochero”), la que en el original se refiere al medio del transporte y siempre rige el caso preposicional, como sugiere la flexión *–e*. En el texto meta, sin embargo, observamos la ampliación errónea con el uso del caso dativo, *'a la casa del cochero'*. Aunque a causa de esta decisión del traductor se pierde parcialmente el sentido, no resulta crucial en la transferencia de la carga pragmática y consigue transmitir el elemento humorístico al texto meta.

Otro ejemplo del mismo relato citado nos revela el tema principal de la trama, que trata de dos mujeres solitarias que no se soportan, pero que no tienen a nadie más con quien compartir sus manías y felices recuerdos del pasado.

Женщина моего круга должна поддерживать свои знакомства и связи, – сухо говорила начальница сама себе в зеркало.

Знакомство у нее было только одно – с Ольгой Петровной Фогель, или, как она говорила, “с этой дурой Фогельшей”.

Связей же не было никаких, если не считать одной мимолетной, бывшей лет сорок тому назад, с доктором Веревкиным, перед которым никто, буквально никто устоять не мог, а эта дура Фогельша настолько потеряла стыд и совесть в своем увлечении, что даже покойному Фогелю (умный был человек) пришлось ее поколотить.

(Teffi, 1990b, en línea)

Una mujer de mi círculo debería saber cómo mantener sus conocidos y sus contactos —se decía la capitana secamente, mirándose al espejo.

Ella solo tenía una conocida: Olga Petrovna Vogel, o como ella la llamaba, “esa idiota Vógelsha”.

Y sus contactos eran inexistentes, a no ser que se contara un asunto amoroso transitorio hacía cuarenta años con el doctor Verevkin, ante quien nadie, literalmente nadie, era capaz de mantener el decoro; y esa idiota, Vógelsha, había perdido su dignidad y sentido de la conciencia de tal forma que incluso el fallecido señor Vogel (había sido un hombre listo) se había visto forzado a darle una buena tunda.

(Teffi, 2010: 147)

Este fragmento corto cuenta con abundantes ejemplos de incongruencia lógica. En primer lugar, se destaca la estructura sintáctica que permite al lector captar la esencia del enunciado cómico. La autora abre el segundo y el tercer párrafo con una repetición léxica, utilizando las mismas palabras que menciona en el primero (‘*Женщина моего круга должна поддерживать свои знакомства и связи*’) y, además, añadiendo una inversión para enfatizar la comicidad de los ideas introducidas posteriormente: ‘*Знакомство у нее было только одно <...> с этой дурой Фогельшей*’; ‘*Связей же не было никаких...*’. Esta frase contribuye a la creación de la coherencia estructural y de la semántica formal, produciendo el efecto humorístico por analogía con el tipo más sencillo de chistes basados en refranes. Como se puede notar, ese paralelismo sintáctico no se conserva en el texto traducido, al emplear la estrategia de adaptación, lo que afecta al grado de efecto perlocutivo y su percepción por

parte del lector meta. En segundo lugar, el alogismo se manifiesta en el comentario inesperado del autor que a propósito se aparta de las leyes de la lógica para forzar al lector a hacer sus propias conclusiones y revelar la ironía o la agudeza de la situación: ‘...а эта дура Фогельша настолько потеряла стыд и совесть в своем увлечении, что даже покойному Фогелю (умный был человек) пришлось ее поколотить’. El comentario entre paréntesis no presenta dificultades en el proceso de traducción y refleja perfectamente la misma fuerza perlocucionaria y la ironía del texto original.

4.1.2.2. La traducción literal

La segunda estrategia más frecuentemente utilizada por los traductores es la traducción literal (20% de todos los ejemplos). Esta estrategia se emplea con más éxito en aquellos casos en que coinciden las asociaciones culturales y sociales del TO y el TM y si lo permite el contenido léxico y gramatical del giro irónico (Kazakova, 2001: 280).

Uno de los ejemplos de incongruencia lógica a nivel de un fragmento del texto transmitido al texto meta mediante la traducción literal lo encontramos en el relato de Bulgákov, *Un tratado sobre la vivienda*:

Условимся раз и навсегда: жилище есть основной камень жизни человеческой. Примем за аксиому: без жилища человек существовать не может. Теперь в дополнение к этому, сообщаю всем, проживающим в Берлине, Париже, Лондоне и прочих местах — квартир в Москве нету. Как же там живут? А вот так-с и живут. Без квартир.

(Bulgákov, 1990, en línea)

Vamos a establecerlo a una vez para siempre: la vivienda es el fundamento de la vida de las personas. Tomémoslo como un axioma: sin vivienda una persona no puede vivir.

Y ahora, para completar eso comunico a los habitantes de Berlín, París, Londres y el resto de lugares que en Moscú no hay pisos. ¿Y cómo se vive aquí? Pues se vive. Pero sin pisos.

(Bulgákov, 2011: 118)

Al describir la situación lamentable con los pisos y su déficit excesivo en la URSS en el período de la NEP, el autor convierte el humor muchas veces en un elemento muy importante para soportar una realidad insoportable. La primera parte del fragmento afirma la importancia y el papel esencial de la vivienda como elemento básico de nuestra vida cotidiana, mientras que la segunda hace una declaración sobre la ausencia de pisos en Moscú, infringiendo inesperadamente los principios lógicos y creando el efecto humorístico. Mediante la traducción literal se conserva en el texto meta la misma estructura del texto, la sucesión de ideas expresadas, el efecto contradictorio y lo absurdo inesperado.

Es curioso destacar que los relatos de Bulgákov reflejan la realidad soviética en los años veinte-treinta y su propia preocupación por la escasez de vivienda en aquel momento, cuando llegó a Moscú en el otoño del año 1921 sin dinero y sin trabajo para quedarse allí para siempre. Durante los años 1921-1924, el escritor y su primera esposa sufrieron las pruebas más duras: hambre, desempleo, falta de dinero y una vida insoportable en un piso compartido con falta de calefacción y los vecinos siempre borrachos, cantando al otro lado de la pared. Al mismo tiempo, este período sirvió de ayuda creativa para Bulgákov, proporcionándole personajes vivos, expresivos y reales que aparecerán en sus futuros trabajos.

Al estudiar la complejidad y riqueza de sentido del mensaje humorístico, S. Freud recoge la definición de chiste como *un contraste de representaciones* (Freud, 1997), precisamente lo que observamos en el siguiente ejemplo encontrado en el relato *El holandés errante de Bulgákov*:

Еду, очень красивые виды. Клопы величиной с тараканов.

(Bulgákov, 1990, en línea)

Estoy viajando. El paisaje es muy bonito. Las chinches son tan grandes como cucarachas.

(Bulgákov, 2011: 90)

El protagonista del relato es un enfermo pobre al que los médicos mandan de una ciudad a otra cada vez que encuentran un nuevo problema con su salud: tuberculosis, afección cardíaca, apendicitis retrocecal y reumatismo. Al describir su primer viaje al sanatorio *Espíritu Santo*, el narrador nos presenta dos ideas inusualmente emparejadas: el paisaje bonito y las chinches en el jergón que le han dado gratis junto con el billete en tercera clase. Este efecto “sorpresa” que conlleva la baja predictibilidad del mensaje ayuda a

provocar la risa del lector. El traductor traduce este fragmento literalmente, conservando la misma estructura del texto origen con un cambio insignificante: simplifica la sintaxis de la primera oración para intensificar el contraste entre la segunda y la tercera, lo que permite transmitir sin pérdidas el efecto perlocutivo al texto meta.

El empleo de esta estrategia lo encontramos en el relato de Nadezhda Teffi, *El amor dichoso*. El diálogo entre dos protagonistas del relato, Natalia Mijáilovna y Molotkov, es un descubrimiento de gran valor desde el punto de vista pragmático, un testimonio de las percepciones ilusorias y las mitologemas, en cuyo círculo están atrapados los hombres y las mujeres, es una evidencia del hecho de que no quieren escuchar uno a otro, conformándose con el bosquejo más general del interlocutor.

Наталья Михайловна долго сидела на постели и горько думала. Думала о любви. <...> Конечно, свидание с любимым человеком – это большое счастье, но нельзя же из-за счастья оставаться без фулярового платья. Если ему это сказать, он, конечно, застрелится, – хо! Он на это мастер! А я не хочу его смерти. Во-первых, потому, что у меня с ним роман. Во-вторых, все-таки из всех, кто бывает у Лазуновых, он самый интересный...».

(Teffi, 1913, en línea)

Natalia Mijáilovna se sentó en la cama y reflexionó con amargura durante un buen rato. Pensó sobre el amor. <...> “No es que no me haga feliz tener una rendez-vous con el hombre que amo, pero uno no puede perderse conseguir una falda de foulard solo a causa de esta alegría. Seguro si le dijera eso se pegaba un tiro. ¡En eso es un experto! Y no quiero que muera. Antes que nada, porque es mi novio. Segundo, porque de entre todos los que van a las fiestas de los Lazunovs, él es el más interesante”.

(Teffi, 2010: 124)

En el ejemplo citado, la inobservancia de la lógica surge de la combinación de dos enunciados, reunidos desde el punto de visto formal, gramático, pero incompatibles semánticamente. El vínculo entre las dos razones con las que la heroína del relato justifica su decisión de aceptar la cita en lugar de comprar la tela para su nueva falda resulta ilógico, pero las relaciones gramaticales son formalmente correctas. La estructura sintáctica y los incisos

de los oraciones (‘*во-первых*’ / ‘*primero*’, ‘*во-вторых*’ / ‘*segundo*’) permiten crear una falsa simetría lógica y facilitar al lector la percepción de una idea absurda detrás de ella. El texto meta no sigue la estructura sintáctica del original, el traductor elige la combinación de la traducción literal y la adaptación, cambiando el inciso ‘*во-первых*’ (‘*primero*’) por ‘*antes que nada*’, lo que atenúa el efecto cómico.

La combinación contrastiva de dos conceptos opuestos es una técnica muy representativa también en los relatos de A. Avérchenko:

На столе лежал человеческий череп.

Я приблизился, бесцельно потыкал пальцем в пустую глазницу и рассеянно спросил:

— Ваш череп?

— Конечно, мой. А то чей же.

— Очень симпатичное лицо. Обаятельная улыбка. Скажите, он вам служит для практических целей или просто как изящная безделушка?

(Avérchenko, 1922a, en línea)

Sobre la mesa había un cráneo humano.

Me acerqué, sin motivo alguno le metí el dedo en la cuenca ocular vacía y pregunté distraídamente:

— ¿Es suyo el cráneo?

— Pues claro ¿y de quién iba ser.

— Una cara muy simpática. Una sonrisa encantadora. Dígame, por favor, ¿le sirve para practicar o simplemente es un adorno elegante?

(Avérchenko, 2015: 272)

El relato *Los secretos ocultos de oriente* está escrito durante el periodo de emigración en Constantinopla, a donde Avérchenko huyó en barco de vapor en 1920, justo después de que Sebastopol, su ciudad natal, fuera tomada por los Rojos. En 1921, el escritor publicó una antología satírica *Записки Простодушного / Diario de un ingenuo*, en la que reflejó su experiencia en la emigración, lejos de su tierra, y describió, según las palabras del mismo Avérchenko, “...sobre nuestra vida, sufrimiento, aventuras, como nos caíamos y nos levantábamos, sobre nuestra lucha amargada y pequeñas alegrías” (Avérchenko, 1922a :7, la traducción es nuestra). El relato analizado nos cuenta la visita del protagonista a un

quiromántico en Constantinopla porque se lo pidió una conocida. Para ir “*al otro lado del misterioso telón del futuro*”, el héroe decide llevar consigo a un desconocido joven militar, comparándolo con el esclavo de los patricios romanos que, si “*se cansaban de vivir, antes de tomarse el veneno, se lo daban a probar a sus esclavos; si el esclavo moría rápidamente y sin dolor, el patricio tranquilamente seguía su ejemplo*” (Avérchenko, 2015 :271).

El ejemplo citado presenta un juicio paradójico, basado en el contraste, lo que V. Moskvín, lingüista ucraniano y especialista en retórica argumentativa, denomina como apódosis (Moskvín, 2004: 41). En nuestro caso se trata de un contraste estilístico que se genera por una contradicción, un fenómeno de la lógica y del lenguaje que radica en una oposición drástica de diferentes elementos del texto con el fin de crear cierto efecto irónico: al ver ‘*un cráneo humano*’ / ‘*человеческий череп*’, uno de los elementos más simbólicos de la muerte y de la vanidad, el protagonista lo describe como ‘*una cara muy simpática, una sonrisa encantadora*’ / ‘*очень симпатичное лицо, обаятельная улыбка*’, lo que lleva a la transgresión de la máxima de calidad y genera una implicatura conversacional que permite reinterpretar lo dicho y así obtener la intención comunicativa del autor. El traductor consigue conservar el mismo efecto gracioso en el texto meta mediante la estrategia de traducción literal.

4.1.2.3. **La traducción mixta**

En este capítulo analizamos los ejemplos en los que se emplea la combinación de las estrategias traductológicas que consisten en abandonar la vieja dicotomía entre el polo de la cultura meta y el polo de cultura de origen, y permiten “la coexistencia y el entendimiento pacífico entre los universos culturales involucrados; traducciones que atienden (simultáneamente) a exigencias a menudo contrapuestas, como son la fidelidad, la transparencia, la verosimilitud y los diferentes requerimientos de estilo” (Martín Ruano, 2005: 185).

Los relatos de Avérchenko ofrecen una gran variedad de ejemplos ilustrativos. Consideremos un fragmento del mismo relato ya mencionado anteriormente, *Los secretos ocultos de oriente*:

Мой новый знакомый застенчиво протянул хироманту правую руку, но тот отстранил ее и сказал:

— Левую.

— Да разве не все равно, что правая, что левая?

— Отнюдь. Исключительно по левой руке. И так, вот передо мной ваша левая рука... Ну, что ж я вам скажу?.. Вам 52 года.

— Будет. (Мягко возразил мой “патрицианский раб”). — Пока только 24.

(Avérčenko, 1922a, en línea)

Mi nuevo conocido tendió tímidamente la mano derecha al quiromántico, pero este la apartó a un lado y dijo:

—La izquierda.

—¿Es que no da igual la derecha que la izquierda?

—De ningún modo. Solo la mano izquierda vale. Bueno, aquí tenemos su mano izquierda... vamos a ver qué puedo decirle. Usted tiene cincuenta y dos años.

—Qué dice —protestó suavemente mi “esclavo patricio”—. Por ahora, solo tengo veinticuatro.

(Avérčenko, 2015: 273)

La contradicción entre la predicción del oráculo y la realidad provoca el absurdo pragmático y transgrede la máxima de calidad: “no digas nada que creas que es falso” y “no digas nada, si no tienes pruebas suficientes de su veracidad” (Grice, 1975: 24). Asimismo, a nivel pragmático es importante que los participantes de la comunicación existan en el mismo contexto extralingüístico y posean una visión del mundo similar. Avérčenko juega con el texto y hace menos clara la distinción entre el discurso del autor y uno de los protagonistas, añadiendo entre paréntesis su comentario ingenioso inesperado en el marco del habla de su personaje. El traductor combina la adaptación de la réplica ‘*Будет*’ / ‘*Qué dice*’ con la traducción literal del comentario irónico del autor dentro del diálogo, pero haciendo las modificaciones gramaticales necesarias en función de la lengua de llegada (cambios de la estructura sintáctica y el orden de las palabras), a fin de conseguir la fidelidad artística en el texto de llegada y conservar el mismo efecto perlocutivo.

Otro ejemplo del mismo relato muestra la alteración de la lógica debido al elemento sorpresa precedido por cierta ambigüedad a nivel pragmático (la transgresión de la máxima de modo o de manera para que el lector infiriera la información no explicitada):

— Вы знаете, от чего он умрет? От родов.

Мы на минуту оцепенели.

— Не ошибаетесь ли вы? Если принять во внимание его пол, а также тот преклонный возраст, который...

—Который, “который”!! Ничего не который! Я не мальчишка, чтобы меня дурачить, а вы не мальчишка, чтобы я мог вам врать. Я честно говорю только то, что вижу, а вижу я такое, что и этого молодого человека, и меня надо отправить в сумасшедший дом!! Это сам дьявол написал на вашей ладони эти антихристовы письма! — Ну, уж и дьявол, — смущенно пробормотал молодой человек. — Это считается одной из самых солидных фирм: Кнаус и Генкельман, Берлин, Фридрихштрассе, 345.

(Avérčenko, 1922a, en línea)

Sabe de qué morirá? Durante el parto.

Nos quedamos petrificados por un momento.

—¿No se habrá equivocado? Si tenemos en cuenta su sexo y su edad avanzada que...

—“Ningún que” ¡nada de que! No soy un niño al que se pueda engañar, ni usted es un niño al que yo le pueda mentir. Sinceramente digo sólo lo que veo, y veo una cosa por la que tanto a este joven como a mí nos van a tener que enviar al manicomio. ¡El mismo diablo escribió en su palma estas palabras diabólicas del Anticristo!

—No fue el diablo el que escribió eso, murmuró confusamente el joven. Fue una empresa muy respetable considerada como una de las empresas de mayor prestigio: Knaus y Genkelman, Berlín, Friedrichstrasse, número 345.

(Avérčenko, 2015: 274)

El efecto de sorpresa en este caso reside en la respuesta del personaje y la confusión del quiromántico, que estaba leyendo una mano de goma fabricada en una fábrica alemana

para adivinar el futuro de este joven capitán que perdió su mano izquierda en una batalla ya hace años.

La metáfora ‘*антихристовы письма*’ (‘*las palabras diabólicas*’), que se refiere a las líneas de la palma del personaje, se traduce por “palabras diabólicas del Anticristo” mediante una ampliación. Asimismo, para transferir la construcción impersonal ‘*это считается одной из самых солидных фирм...*’ (literalmente “se considera una de las empresas más prestigiosas”) el traductor utiliza la estrategia de adaptación con el cambio de la estructura gramatical y amplía el enunciado con una explicación ‘ *fue una empresa muy respetable, considerada como una de las empresas de mayor prestigio*’, lo que hace posible reflejar el mismo efecto semántico y pragmático en el texto de llegada.

Especialmente interesante para el análisis se presenta el siguiente fragmento de otro relato de Avérchenko, *Mi primer debut*, en el que el escritor describe su primera experiencia escénica y comparte con el lector los detalles hilarantes de la vida teatral tan apasionante y entretenida:

Актёр, игравший старого графа, прислушался к словам суфлёра и после монолога о том, что его сын проиграл десять тысяч, вдруг кокетливо добавил:

— Ах, я ни за что не выйду замуж!

— Это не ваши слова,— сонно заметил суфлёр.— Дочка, вы говорите: “Ах, я ни за что не выйду замуж”.

(Avérchenko, 1924, en línea)

El actor que había interpretado al viejo conde escuchó las palabras del apuntador y después del monólogo sobre que su hijo había pedido diez mil rublos, de repente con coquetería añadió:

—¡Oh, de ningún modo me casaré!

—Esto no son sus palabras —hizo notar el apuntador con aspecto soñoliento—. Usted, la hija, tiene que decir: ¡me casaré!

(Avérchenko, 2015: 280)

Avérchenko ridiculiza la frivolidad de los actores que repiten sus réplicas sin pensar; la incongruencia en este caso toma forma de contradicción basada en el elemento sorpresa. La dificultad de traducir este fragmento reside en las restricciones lingüísticas y la ausencia del equivalente adecuado en la cultura de llegada. En lengua rusa existen dos formas para el

verbo “casarse, contraer matrimonio”: 1) ‘жениться’ (para el hombre); 2) ‘выходить замуж’ (para la mujer), así que el absurdo consiste en el hecho de que éste último verbo del uso exclusivamente femenino se encuentra por equivocación en palabras del viejo conde. De ahí surge la complejidad de transferir el chiste, ya que el verbo español no refleja en su semántica tal diferencia entre el género femenino y masculino. De este modo, aunque se aplica la combinación de dos estrategias, la traducción literal y la adaptación, la traducción al final se inclina por el polo domesticante y la función perlocutiva del texto de origen queda suprimida.

Como escribe Arthur Schopenhauer en su libro *El mundo como voluntad y representación*, “la causa de lo risible está siempre en la inclusión paradójica, y, por tanto, inesperada, de una cosa en un concepto que no le corresponde, y la risa indica que de repente se advierte la incongruencia entre dicho concepto y la cosa pensada” (Schopenhauer, 1968: 253). Es precisamente lo que observamos en el siguiente ejemplo del mismo relato de Avérčenko, la incongruencia radica en una discrepancia entre el desarrollo del chiste y su desenlace, ya que la expectativa del lector resulta violada:

— Дело в том, что когда я вышел за водой, то мимоходом узнал ужасную новость, мамаша. Автомобиль графа по дороге наскочил на трамвай, и графа принесли в переднюю с проломленной головой и переломанными ногами... Кончается! <...>

— Вы меня звали, Анна Никаноровна? — вдруг вошёл изуродованный мною граф, с достоинством останавливаясь в дверях.

(Avérčenko, 1924, en línea)

— Cuando fui a buscar agua, me enteré por el camino de una terrible noticia, mamita. Cuando venía hacia aquí, el automóvil del conde ha chocado contra un tranvía, y han traído al conde al vestíbulo con la cabeza fracturada y las piernas rotas... ¡Se está muriendo! <...>

— ¿Me ha llamado usted, Anna Nikanórovna? De repente entró el conde, que según mis palabras, se había quedado inválido, deteniéndose con dignidad en la puerta.

(Avérčenko, 2015: 283)

Como vemos, la aparición del personaje inesperado contradice con lo dicho por el protagonista anteriormente y causa la risa. A nivel pragmático observamos que se transgrede de modo explícito una de las máximas de Grice (la máxima de calidad) con el fin de conseguir un efecto cómico y despertar la sonrisa del lector. El traductor procede a la traducción mixta, empleando la adaptación (*'no дороге' / 'en el camino'* se traduce por *'cuándo venía hacia aquí'*; *'кончается'* por un equivalente de la lengua meta *'se está muriendo'*) y la ampliación (*'изуродованный мною граф'* se parafrasea en *'el conde, que según mis palabras, se había quedado inválido'*), así explicitando el sentido del enunciado y manteniendo el sentido burlesco del texto de origen.

Según Shade, la fuente del humor puede involucrar tanto la detección de ambigüedades y percepción de incongruencias, como el cambio en la perspectiva o punto de vista (Shade, 1996: 11). Tal cambio de perspectiva normalmente entra en contradicción con el conocimiento o actitud frente al mundo del lector y le hace sospechar de la presencia de otros significados implícitos o, incluso, de un significado totalmente opuesto a lo dicho y una actitud crítica con respecto al objeto ironizado. Pasemos a analizar el fragmento que contiene la inconsistencia lógica a la que aludíamos:

В торгашеском азарте он снял с витрины господина, указывающего перстом на сверкающую калошу, и преподнес это произведение к самому моему носу.

— Вот она, картинка-то. Купите, господин.

Я вспомнил свою петербургскую квартиру, украшенную Репиным, Добужинским, Билибиным, Реми, Александром Бенуа — и рассмеялся.

— А в самом деле, не купить ли?

Раз наступает такая дикариная жизнь, что скоро будем ходить голыми, то для украшения наших вигвамов хорош будет и юркий господин, сующий под нос обаятельно сверкающую калошу.

(Avérchenko, 1990, en línea)

Con pasión mercantilista quitó del escaparate al señor que señalaba con el dedo la galosha brillante y me acercó la obra a la misma nariz.

—Aquí está el poster. Cómprelo, señor.

Me acordé de mi piso de San Petersburgo, decorado con Repin, Dobuzhinsky, Bilibin, Re-Mi, Alexandre Benois y me eché a reír.

—Sí ¿por qué no comprarlo? Ya que esta vida se está volviendo tan salvaje que pronto vamos a ir desnudos, sería bueno para la decoración de nuestras chozas este ágil señor que nos mete a la fuerza en las narices la brillante galosha.

(Avérchenko, 2015: 287)

Cosme de Medichi es uno de los relatos que forma parte del libro *Купящий котел* publicado en Constantinopla en 1922 y refleja el periodo de la época histórica del general Wrangel en Crimea tras la Revolución de Octubre de 1917, un periodo de gran inestabilidad política y militar. Durante los años 1917-1921, el mundo en las obras de Avérchenko está dividido en dos partes: el mundo antes de la revolución y el mundo después de ella. Estos dos mundos se comparan constantemente en la narrativa del escritor. Avérchenko percibe la revolución como la decepción de la clase trabajadora, que tiene que darse cuenta en un momento de la situación y revertir todo al estado anterior (Levíckij, 1999: 142). Como escribe el mismo escritor en la introducción al libro, *“puede ser que mis ensayos sean a veces hiperbólicos y inoportunos pero se basan siempre en el hecho, la verdad impregna cada línea de los relatos con su luz resplandeciente y eso es mi mérito modesto ante la historia”* (Avérchenko, 1922b, en línea). Afirmando que la vida en su patria empezó a recordar “el delirio de un enfermo tífico”, Avérchenko dejó su comentario crítico de las fealdades de la vida soviética, la hiperinflación, las abreviaturas ridículas y los decretos absurdos, la nueva moral y el arte revolucionario. Como observamos, el empobrecimiento cultural de aquella época se convierte en el objeto de su burla: el protagonista del relato compara las obras de arte que ve en el escaparate de una casa de empeño con los “tesoros” del salón de Pliushkin de *Almas Muertas*. Los cuadros de pintores tan famosos como Repin, Dobuzhinsky, Bilibin, Re-Mi y Alexandre Benois se van substituyendo en las casas de la gente por los cartelitos holográficos que no se apagan, no se ponen negros como óleos y, como con el entusiasmo mercantilista dice el dueño de la tienda, se pueden lavar ‘con un trapo y jabón! ¡y no se estropeará!’ (Avérchenko, 2015: 288).

Particular interés para nuestro análisis presentan tres expresiones que forman el enunciado irónico, encierran en sí un elemento cultural y suponen una dificultad en el proceso traductológico. En primer lugar, es la referencia cultural ‘*вузгам*’ / ‘*wigwam*’ (una vivienda cupulada de una sola estancia, utilizada por ciertas tribus nativas norteamericanas),

cuyo uso humorístico está muy anclado a la época histórica del escritor. En este caso particular, adquiere importancia por la función del subtexto, que esconde la intención irónica del autor. Avérchenko utiliza la palabra *'визвам' / 'wigwam'* con ironía en el sentido figurativo para destacar la pobreza y la crisis de vivienda a la que se enfrentaba la gente en aquel tiempo, lo que está reproducido perfectamente por el traductor mediante el equivalente en la lengua meta: “choza”, que conserva la misma implicatura. En segundo lugar, el fraseologismo *'совать под нос' / 'meter en las narices'* con un matiz despreciativo, que expresa cierto escepticismo del autor hacia tales carteles publicitarios en un momento de escasez desesperada de alimentos que sufría el país, se consigue transmitir con éxito mediante la misma transformación traductológica, ya que en la cultura de llegada existe un equivalente gramáticamente y semánticamente parecido que permite reproducir un texto natural e idiomático. Y, por último, un reto especial es el que plantea otra palabra con el componente cultural *'калоша' / 'galosha'*, lo que en ruso significa un cubrecalzado de goma que solía utilizarse en los días lluviosos, especialmente por los niños (Óžegov, en línea). La RAE ofrece la definición de *'galocha'* como calzado de madera con refuerzos de hierro, usado en la zona Norte de España, en León y Asturias, para andar por la nieve, por el lodo o por suelo muy mojado (RAE, 2001, en línea). Es curioso rastrear la etimología de esta palabra en español: resulta que la palabra *'galocha'* está documentada en la historia del español en la primera mitad del siglo XIV, con la llegada de las lenguas de los canteros caucásicos y de ahí forma parte del acervo del Armenio-Euskera como constitutivo propio de la lengua vasca y préstamo lingüístico al incipiente castellano.



Figura 10. Los carteles soviéticos de galoshas del principio del siglo XX

Si trazamos una isoglosa de esta palabra en un mapa de Eurasia, la vemos documentada en Bashkiria, en Tatarstán y en amplias zonas de la actual Turquía, que comparte la antigua Armenia, por las zonas que circundan el Mediterráneo y en Occitania, por la zona de la actual Marsella. Debido a las interacciones entre los cristianos del sur del Cáucaso y los Cruzados, y el trasiego de todos ellos por el Mediterráneo hasta aposentarse en las costas del sur y sureste de la actual Francia, podemos resumir que esta palabra la trajeron los caucásicos cristianos con sus variantes fonéticas originales y quedó gramaticalizada en las lenguas románicas (Castrillo, 2012, en línea). Sin embargo, actualmente es un término en desuso, así que el traductor se enfrenta a dos opciones: explicitar el sentido de la palabra mediante una ampliación o conservar el préstamo sin redundantes comentarios. En el texto meta observamos que la decisión se tomó a favor de la última estrategia, lo que puede estar justificado si tenemos en cuenta el destinatario potencial de los relatos (un público mayor interesado en el trasfondo cultural y histórico de la obra original), así como la importancia de conservar el toque soviético de la narrativa.

4.2. Los coloquialismos, los vulgarismos y el lenguaje mutilado

Los coloquialismos, los vulgarismos y el lenguaje mutilado forman el segundo grupo de ejemplos más grande de nuestro corpus (78 ejemplos o 22%), presentando los recursos lingüísticos y estilísticos para la creación del efecto humorístico, los cuales pertenecen a nivel léxico, morfológico y gramatical del texto, analizándose en nuestro trabajo a través del prisma de pragmática.

Los datos estadísticos relativos a las estrategias que se han empleado para traducir esta categoría de los recursos cómicos se exponen en la tabla siguiente.

Tipo de estrategia traductológica	N
Adaptación	32
Neutralización	20
Traducción literal	7
Generalización	5
Equivalente acuñado	2
Adaptación + neutralización	6
Traducción literal + traducción grado cero	1
Adaptación + ampliación	1
Traducción literal + ampliación	1
Ampliación + préstamo	1
Ampliación + neutralización	1
Ampliación + generalización	1
Total	78

Tabla 9. Estrategias empleadas para la traducción de los coloquialismos, los vulgarismos y el lenguaje mutilado

Como observamos, los datos muestran el uso mayoritario de la adaptación y la neutralización, orientadas hacia el texto meta, con 32 (41%) y 20 (26%) ejemplos traducidos mediante estos tipos de estrategias respectivamente. El tercer lugar lo ocupa la traducción mixta encontrada en 12 ejemplos (15%), en la que predominan claramente las estrategias de adaptación, neutralización y ampliación.

Tal preferencia por la domesticación del texto original resulta acertada en el 64% de las muestras. Sin embargo las pérdidas de la carga pragmática son también considerablemente altas y ocurren en el 36% de los casos, lo que es de esperar si tenemos en cuenta que muchas obras de la narrativa soviética estaban profusamente aderezadas con tantas locuciones regionales del habla campesina, erratas y expresiones coloquiales que eran

casi intraducibles y constituían un auténtico reto para los traductores. Los gráficos en la página siguiente reflejan claramente los porcentajes mencionados.

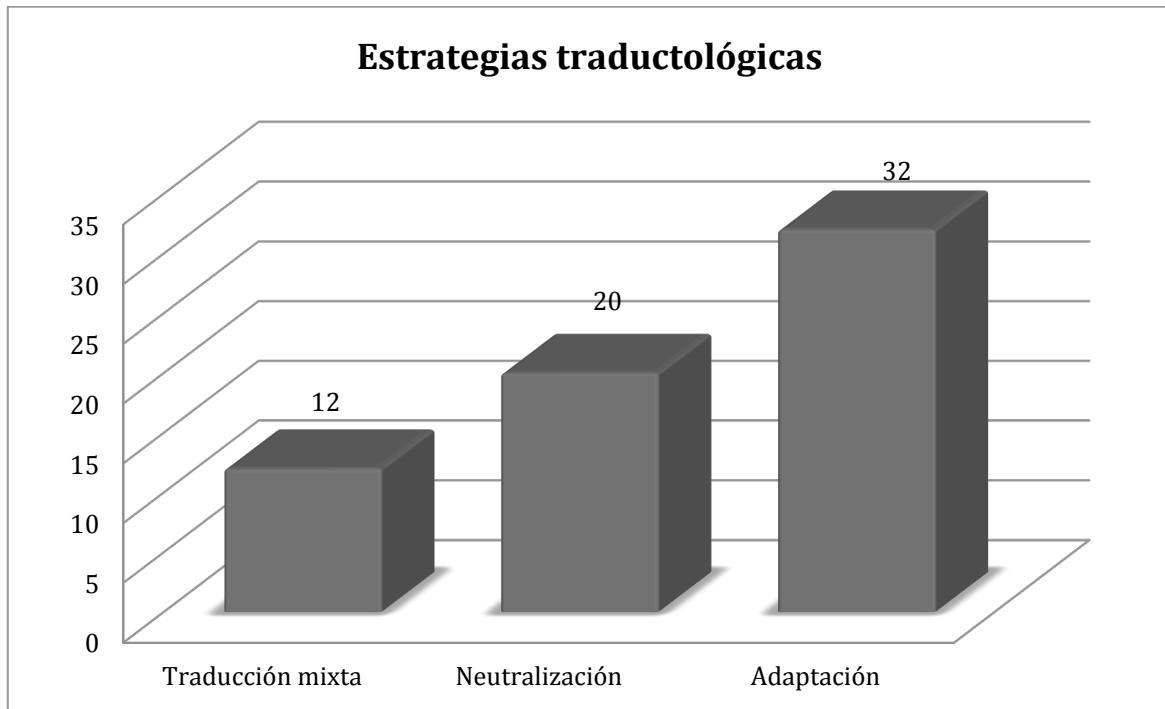


Figura 11. Estrategias empleadas más frecuentemente para la traducción de los coloquialismos, los vulgarismos y el lenguaje mutilado

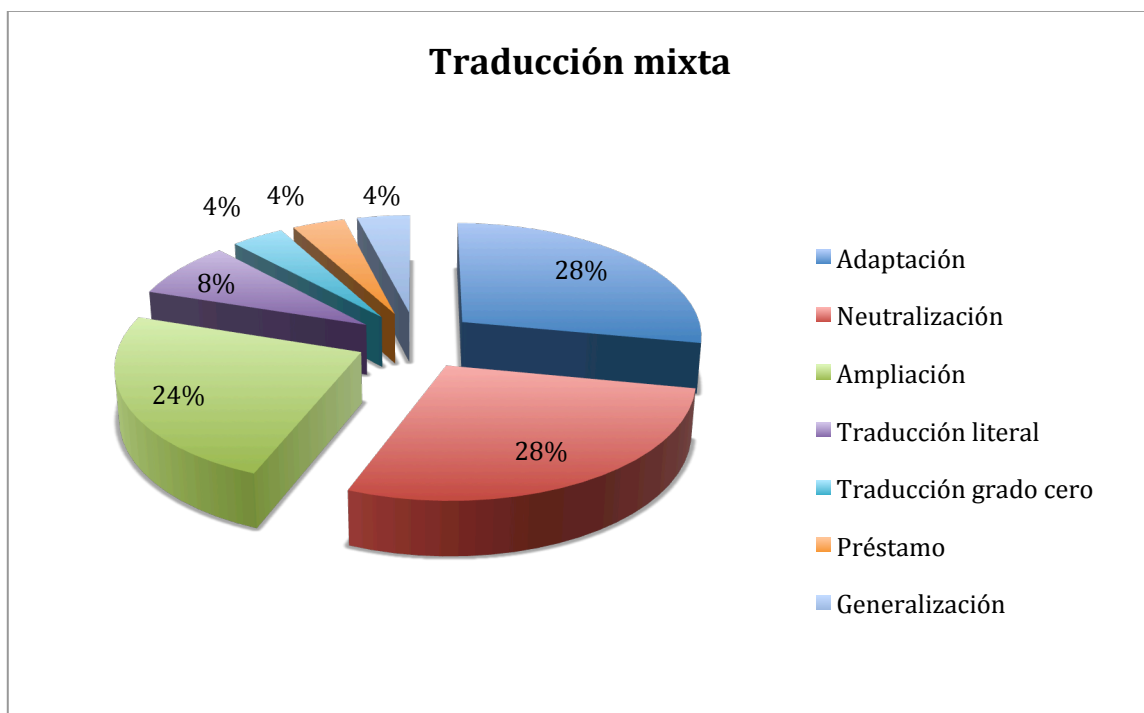


Figura 12. Representación de las estrategias que forman parte de la traducción mixta en la transmisión de los coloquialismos, los vulgarismos y el lenguaje mutilado

Transmisión del efecto perlocutivo

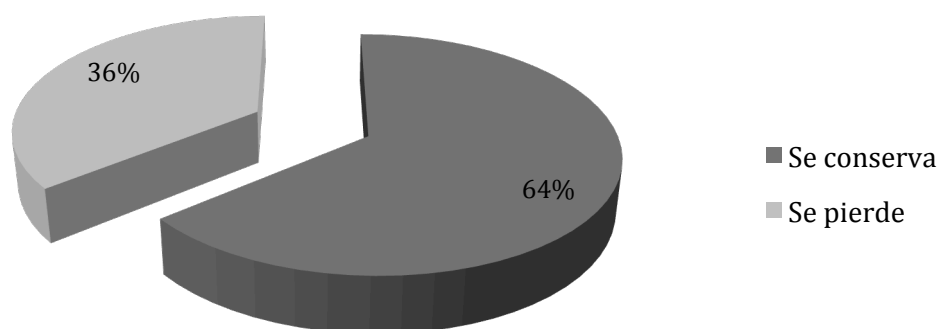


Figura 13. Transmisión del efecto perlocutivo al traducir los coloquialismos, los vulgarismos y el lenguaje mutilado.

Las funciones principales de este recurso consisten en la creación de una característica verbal del personaje, intensificación del efecto cómico y revelación de la actitud negativa del autor hacia las situaciones que describe. Aparte de esto, los coloquialismos y los vulgarismos reflejan un rasgo importante en el desarrollo de la lengua soviética y los cambios que había experimentado la sociedad de aquella época.

Tal reflexión sobre la experiencia de los escritores de las generaciones pasadas es necesaria especialmente cuando se trata de representantes de un período de la historia de la lengua rusa, entre 1920 y 1930, poco estudiado. La conexión entre la conciencia individual creativa del escritor y la cultura lingüística de su tiempo es indudable, ya que “el discurso de una obra literaria y artística presenta una esfera del cruzamiento, transformación y combinación estructural de las formas del habla y la composición que caracterizan el contexto general de la literatura en una o otra época” (Vinogradov, 1985: 82).

Los años 1920-30 estaban caracterizados por el espíritu de creatividad, la exploración de nuevas formas y la búsqueda de nuevas herramientas lingüísticas en la literatura del período de NEP. Mientras que Majakóvski, Esenin y Pasternák estaban experimentando en la poesía, Méjerhol'd y Tairov hacían lo mismo en el teatro. Pil'nják, Fedin, Kaverin, Leónov, Bábel, Erenbúrg y Vesélyj intentaban implementar nuevas técnicas en la composición y tratamiento verbal de la ficción. Il'f y Petrov, Bulgákov, Teffi y Avérchenko crearon la mejor literatura cómica de aquella época. Como afirma Marc Slonim, todos los trucos y juegos exóticos con el lenguaje en la década de los 20 reflejaron un anhelo básico por el

rejuvenecimiento de las artes, eran una consecuencia lógica de la revolución y, al mismo tiempo, estaban aliados con el marco más grande de la literatura de vanguardia occidental. La generación de la nueva época aspiraba a tener nuevas formas de expresión, coincidiendo con los intentos de renovar el lenguaje, que seguían dos rumbos: primero, el juego lingüístico (los neologismos, los cambios en los giros sintácticos y la estructura gramatical); segundo, el discurso coloquial y vernáculo. Los primeros se desvanecieron a finales de 1930, los segundos, sin embargo, mostraron más resistencia. Aunque originalmente el discurso vernáculo tiene sus raíces en la literatura populista de los años 80 del siglo XIX, con la insistencia de reproducir la auténtica habla campesina, el renacimiento del idioma regional y los dialectos estaban vinculados a la entrada de las clases más bajas de la sociedad en la vida cultural. Asimismo, los factores políticos –la unión del arte con la gente– contribuyeron a este fenómeno. El uso del habla común y de las locuciones regionales por los novelistas del período del NEP representaba un nuevo método para expresar su arte en el lenguaje de las masas. A algunos críticos les entusiasmó tanto esta idea que estaban saboreando “la abolición del lenguaje de las clases altas” y “la creación de un idioma único soviético”. Tal deseo por representar el lenguaje hablado de las masas lo más fielmente posible por parte de los autores jóvenes llevó a la ramplonería literaria, a la gramática incorrecta y al hecho de que la mayoría de la población hablara el dialecto vulgar de la clase media-baja mezclado con los clichés y los términos burocráticos (Slonim, 1977: 53-54).

De este modo, en las condiciones en que se manifestaba claramente un descenso drástico del valor cultural de la palabra en la sociedad, la sátira, además, perseguía otro objetivo: ridiculizar los vicios de la sociedad y acercar la literatura a la vida real de la época a través de una galería de personajes cómicos con el lenguaje mutilado de los proletarios y de los *meščane* (los pequeño-burgueses).

Para más claridad, vamos a organizar el análisis del material de siguiente modo:

- Nivel léxico (los coloquialismos y los vulgarismos);
- Nivel morfológico y gramatical (el uso erróneo de los casos y del género de las palabras, las faltas de ortografía y el lenguaje mutilado).

No obstante, los dos grupos mencionados pueden entrecruzarse en el análisis, como veremos adelante.

4.2.1. Nivel léxico

En primer lugar, vamos a analizar ejemplos que pertenecen al nivel léxico y cumplen una función lúdica en el texto.

En el relato de Bulgákov *Proyecto para una ley seca en Moscú* encontramos las locuciones coloquiales como un rasgo peculiar del lenguaje de los personajes. Katerina Ivánovna, al explicar que su marido se enfadó después de que Gavrílovich le sugiriera cuidar de su gallo mientras que él estaba en el baño, dice:

А тот возьми, да взбеленись. (Bulgákov, 1990, en línea)

De pronto, el otro se cegó. (Bulgákov, 2009, en línea)

El verbo ‘взбелениться’ (*vzbelenit'sja*; literalmente “enfurecerse”) consiste en el prefijo ‘вз / vz’, sufijo ‘ться / t'sja’ y está derivado del fraseologismo ‘белены объелся’ (*beleny ob'elsja*; literalmente “como si comiera una belladona”), que significa “volverse loco, ponerse hecho una furia”. ‘Белена’ (*belená*; literalmente “beleña, belladona”) es una planta muy venenosa, que puede causar enfermedades graves y actuar sobre el sistema nervioso, produciendo alucinaciones. De este modo, la locución coloquial, vulgar ‘взбелениться’ en el texto original significa “enfurecerse, ponerse rabioso”, haciendo alusión tanto a la ira de la persona como a su locura. En el texto meta, el traductor ha optado por la adaptación, empleando el verbo ‘cegarse’, que tiene un significado semejante (“irritarse, enfadarse”), aunque no traslada ni el registro coloquial como característica verbal del personaje, ni la imagen, indicando solo el enfado. Como resultado, la locución no suena tan hilarante para el destinatario meta como para el lector del texto original.

Es interesante señalar que el verbo ‘взбелениться’ aparece en otra ocasión en el relato *Un día de nuestra vida*, cuando la hija de una de las vecinas, una komsomol, le anunció a su madre que iba a donar todos los íconos a la Flota del Aire, lo que provocó la ira de la misma:

Что тут с мамашей сделалось! Выскочила она и закатила скандал на весь двор. Я, кричит, не посмотрю, что она комсомолка, а прокляну ее до седьмого колена! <...>

Баб слетелось видимо-невидимо, и выходит, наконец, комендант и говорит: вы немного полегче, Анна Тимофеевна, а то за такие слова, знаете ли... Что касается вашей дочери, то она заслуживает полного уважения со стороны всего пролетариата нашего номера за борьбу с капиталом Маркса при помощи Воздушного Флота. А вы, Анна Тимофеевна, извините меня, но вы скандалистка, вам надо валерьянкины капли пить! А та как взбеленилась и коменданту: пей сам, если тебе самогонка надоела!

(Bulgákov, 1990, en línea)

A la madre le da algo, sale disparada y monta un escándalo en pleno patio. ¡Me da igual que sea una komsomol, dice, y la maldigo hasta la séptima generación! <...>

Las mujeres acudieron a montones, como moscas, y al final salió el conserje y dijo: tranquilícese un poco, Anna Timoféyevna, y cuidadito con lo que dice...Por lo que respecta a su hija, merece todo el respeto por parte de todo el proletariado de nuestro bloque por haber luchado contra el capital de Marx con la ayuda de la Flota del Aire. Y usted, Anna Timoféyevna, discúlpeme, pero es una escandalosa y debería tomarse unas gotitas de valeriana, No veas cómo se enfureció con el conserje: ¡bébetelas tú cuando te canses del vodka!

(Bulgákov, 2011: 131-132)

Como observamos, otro traductor también recurre a la estrategia de la adaptación, aunque utiliza otro verbo con un contenido semántico parecido: '*enfureció*'. El empleo de la misma estrategia señala la existencia de una posible restricción lingüística y la ausencia de un equivalente funcional que afecte a la decisión del traductor. De este modo, aunque se transmite el contenido semántico del enunciado, se omite la referencia a la belladona de la cultura original, posiblemente por no tener sentido para el nuevo polisistema.

Otro relato, *El agua de la vida*, también presenta unos ejemplos ilustrativos del uso de formas particulares de hablar impuras, vulgares y dialectales, con el fin de suscitar la risa. Bulgákov describe, con su habitual humor y sarcasmo, la obsesión por el alcohol de los habitantes de un pueblo, que esperan con impaciencia y ansiedad la llegada a su tienda de la carreta con botellas de vodka:

Номер третий летел в это время по дороге к лавке и, бухая кулаками во все окошки, кричал:

–Братцы, очишшанное привезли!..

(Bulgákov, 1990, en línea)

El tercero corría en aquel momento hacia la tienda pegando puñetazos en todas las ventanas y gritando:

–¡Hermanos! ¡Han traído el voodka!

(Bulgákov, 2011: 106-107)

El ejemplo citado abunda en formas coloquiales e incorrectas que presentan un problema evidente para ser trasladadas a la lengua meta. El primer verbo, ‘лететь’ significa literalmente en ruso “volar”, y en este contexto se usa en el sentido de “correr rápidamente”, lo que no se refleja en el texto meta, ya que el traductor elige una palabra más generalizada del registro neutro. Otra opción posible en este caso sería cambiar el coloquialismo del TO por una frase hecha en el TM (por ejemplo, “correr como un gamo”) que transmite la intención irónica del autor: cómo esperan los habitantes el vodka y con qué alegría quieren ser los primeros en la cola para comprarlo. El verbo ‘бухать’ en ruso también pertenece al estilo bajo y significa “hacer ruido, golpear algo, produciendo los sonidos graves y entrecortados” (Óžegov, en línea). En el texto traducido observamos la adaptación y el uso de la locución fija ‘pegar puñetazos’, lo que conserva el rasgo del habla coloquial que intenta subrayar el escritor. Y por último, un ejemplo curioso lo presenta el adjetivo sustantivado ‘очишшанное’ (literalmente significa “limpio, puro”). Es una palabra del lenguaje vulgar mal escrita para referirse al vodka, bebida alcohólica tradicional rusa, formada por una mezcla del alcohol etílico destilado y agua. En el texto meta, el traductor opta por la generalización y transmite solo la forma gráfica incorrecta, lo que no produce el mismo efecto humorístico que el original y, en consecuencia, lleva a la pérdida de la perlocución.

El mismo relato está lleno de frases hechas: cuando el autor describe el afán insaciable de la gente que vive en el pueblo por conseguir el vodka cueste lo que cueste, y su disposición a comprar los polvos dentífricos e, incluso, el percal para picar solo para que les vendan las botellas de vodka.

– Две бутылочки...

– Какую закусочку?

– Какую хочешь. Истомилась моя душенька...

- Ничего, кроме зубного порошка, не имеется.
- Давай зубного порошка две коробки!
- Не желаю я вашего ситца!
- Без закуски не выдаем.
- Ты что ж, очумел, какая же ситец закуска?
- Как желаете...
- Чтоб ты на том свете ситцем закусывал! (Bulgákov, 1990, en línea)

- Dos botellitas...
- ¿Y para acompañar el vodka?
- Lo que quieras. Estoy que ya no puedo más...
- No hay nada excepto polvos dentífricos.
- ¡Dame dos cajitas de polvos dentífricos!
- ¡No quiero su percal!
- No vendemos el vodka sin nada para picar.
- ¿Qué dices, chalado? ¿Desde cuándo se come el percal?
- Como quiera...
- ¡Cómete el percal en el infierno! (Bulgákov, 2011: 109)

La expresión vulgar rusa *‘Чтоб ты на том свете ситцем закусывал!’* significa literalmente “¿Qué te comas el percal en el otro mundo!” y pertenece al habla inculta e informal. Las maldiciones y los vulgarismos ocupan la fase más antigua de la evolución lingüística, son los medios principales que guardan la estrecha relación entre la literatura escrita y la oral y, por lo tanto, se consideran las primeras obras satíricas creadas por el pueblo. Más tarde, las maldiciones y vulgarismos metaforizan, adquieren un carácter idiomático, se convierten en las locuciones fijas y sirven al arte cómico en las obras de los escritores, lo que observamos en nuestro ejemplo. El traductor mantiene la exclamación en el texto meta, aunque cambie de manera insignificante la sintaxis de la oración, añadiendo el equivalente funcional *‘el infierno’* en lugar del “otro mundo” para evitar la posible malinterpretación por parte del lector extranjero, intensificar el efecto humorístico y conservar la perlocución.

No menos importantes en la creación del efecto satírico son las condiciones textuales y la relación de la maldición analizada con otras expresiones del lenguaje popular en este

fragmento. El verbo coloquial ‘очуметь’ está derivado del sustantivo ‘чума’ / ‘la peste’, incorporado al ruso después de la peste de Moscú del año 1771, existiendo al principio solo en los dialectos regionales con el significado de “infectarse de la peste”. Posteriormente, entró en contacto con la lengua literaria y ha adquirido otro significado, que encontramos en el diccionario de V. Dal’ de los años 1867-1868 y que se usa ampliamente hoy en día: “atontarse, chiflarse, perder el conocimiento” (Dal’, 2007, en línea). El traductor opta por la adaptación y cambia la categoría gramatical, sustituyendo el verbo por el sustantivo ‘chalado’, que lleva el mismo significado de “estar loco, perder juicio”, conservando el mismo matiz coloquial y provocando la risa del lector meta.

El empleo del lenguaje coloquial y tosco no es tan característico del estilo de Teffi, sin embargo, en su relato *La Bruja* también encontramos unos ejemplos de este recurso cómico en el discurso autoral para captar con mayor fidelidad las miserias cotidianas de una ciudad de provincias:

Чиновники ходили друг к другу в карты играть. Был и клуб, очень убогий. Там иногда какой-нибудь шулер обчищал чиновничьи карманы, так и то праздником считалось. Все-таки хоть печальное, да оживление.

(Teffi, 1990a, en línea)

Los funcionarios se visitaban los unos a los otros para jugar a las cartas. Había un club, pero se trataba de un establecimiento descorazonador. A veces algún truhán limpiaba los bolsillos de los funcionarios, y todo el mundo lo consideraba un hecho tan emocionante como un día de fiesta. Si bien es cierto que un robo podría considerarse un suceso lamentable, hay que admitir que nos proporcionaba una cierta animación.

(Teffi, 2010: 25)

El verbo ‘обчистить’ tiene dos significados en ruso: 1) limpiar, eliminar la suciedad de toda la superficie; 2) robar, hurtar, ganar a alguien todo el dinero (Óžegov, en línea). Este último significado implica el verbo coloquial en el texto original, cuando el autor está describiendo el ambiente agobiante de la vida en la provincia, cuando el robo de los funcionarios se consideraba un suceso divertido y entretenía a la gente. El traductor opta por la traducción literal y utiliza el verbo ‘limpiar’, que posee la misma semántica en español, igualmente marca el registro coloquial y contiene el mismo frame cultural.

La narrativa de Il'f y Petrov, por el contrario, abunda en un léxico popular, deliberada desviación de las normas gramaticales o coloquialismos para resaltar las características más risibles de un ciudadano medio de la época, para que el lector pueda reconocerse y reírse de sí mismo. Los diarios de Il'f y las memorias de los contemporáneos a esos escritores nos dejan entrever que ellos estaban escuchando y espiando lo más característico, peculiar y cómico del pueblo soviético en las distintas instituciones, coleccionando frases acertadas, apellidos y nombres raros y graciosos. El conocimiento profundo de la vida y del arte les permitió crear obras fiables y convincentes tanto en detalles, como en generalizaciones. Al retratar los modelos estereotipados de la realidad soviética, Il'f y Petrov “procuraban el equilibrio entre la verosimilitud realista y la convencionalidad, creando una serie de los personajes, los simulacros, destinados a ser los portadores de ciertas ideas y al mismo tiempo hacer reír al lector” (Supa, 2012: 139).

Es precisamente lo que observamos en el relato *Avksenti Filósopulo*, los autores describen a un funcionario, que sin descanso asistía a las numerosas reuniones, asambleas, fugaces coloquios y otros tipos de trabajo en grupo. Sin embargo, esa actividad pública del protagonista, que ‘*diariamente corría no menos de diez veces de una reunión a otra con la velocidad de una flecha saltando sobre el fuego enemigo*’, se explicaba por su deseo de comer. Comer a cargo de las instituciones. La comicidad de la situación descrita está acompañada por el comentario gracioso del autor:

Наевшись до одурения и выпив восемь стаканов чая, он сладко дремал. Длительная практика научила его спать так, что храп и присвист казались окружающим словами: "Верно! Хр-р... Поддерживаю! Хх-р. Пр-р-равильно! Кр-р. Иван Семеныча... Хр-р-кх-х-х..."

(Il'f y Petrov, 1961b, en línea)

Comió hasta perder el conocimiento, y tras beberse ocho vasos de té, se quedó dormido. Su larga práctica le había enseñado a dormir de tal manera que sus ronquidos y silbos pareciesen palabras a quienes le rodeaban: «¡Cierto!.. Jrrr... ¡Conforme! Jrrr. ¡Correcto! Brrr. Ivan Semionovich...Jrrrrr...".

(AA.VV, 1997: 116)

La expresión ‘*до одурения*’ en el fragmento citado proviene del verbo con el registro coloquial ‘*одуреть*’ y literalmente significa “alelarse, ponerse tonto, dejar de entender o

pensar con claridad”. La solución ofrecida por el traductor es la adaptación con el cambio léxico-sintáctico de la expresión original por una frase hecha ‘*perder el conocimiento*’ en sentido figurado, que confiere al texto meta un tono vivo, cómico y coloquial, conservando la misma intención implícita de los autores que encierra el texto original.

Los escritores ridiculizan la actitud y los rasgos pequeño-burgueses del protagonista del mismo relato mediante verbos coloquiales que marcan un registro bajo y forman una metáfora zoomórfica, con la que las propiedades del animal se extienden al hombre. Este tipo de metaforización tiene un carácter no sólo descriptivo sino también valorativo del lenguaje, expresando así un juicio negativo acerca del protagonista que agota todas sus fuerzas en asistir a las reuniones con el único propósito de comer en lugar de hacer algo útil para el bienestar de la sociedad. Este protagonista personifica todo un estrato entero de la población de aquel tiempo con la moral mezquina y la visión simplista de la vida que gira en torno a la satisfacción de las necesidades básicas, así que los escritores se burlan no de una persona en sí, sino de sus rasgos más negativos.

Он пережевывал еду, вытаращив глаза и порывисто двигая моржовыми усами.

— Что? — кричал он, разинув пасть, из которой сыпались крошки пирожного. —Что? Мое мнение? Вполне поддерживаю.

(П'ф у Petrov, 1961b, en línea)

Masticaba la comida desorbitando los ojos y moviendo pausadamente su bigote de morsa.

—¿Qué? —exclamó, abriendo exageradamente la boca, de la que cayeron algunas cortezas del pastelillo de hojaldre—. —¿Qué? ¿Mi opinión? Lo apoyo sin reservas.

(AA.VV, 1997: 116)

El gerundio ‘*вытаращив*’ se deriva del verbo ‘*вытаращить*’ y significa, principalmente, “abrir ampliamente los ojos, sobre todo por estar sorprendido o por un susto” (Óžegov, en línea). Sin embargo, en este caso, el lexema no implica ni sorpresa ni miedo, sino que lleva la asociación relacionada con una actividad irreflexiva que no requiere ni trabajo, ni dedicación, ni esfuerzo intelectual, ni una mínima participación en el proceso. El traductor traslada los matices del original mediante la adaptación y el cambio léxico,

utilizando el gerundio *'desorbitar'*, lo que refleja una crítica al nivel intelectual del personaje y transmite la misma carga semántico-pragmática: comer como un animal, una morsa, sin pensar, concentrándose solamente en la comida.



Figura 14. Avksenti Filósofulo. Ilustración del libro de Il'f y Petrov, 1966.

La combinación del gerundio y del sustantivo *'разинув пасть'* presenta una locución vulgar proverbial que puede tener un significado literal “abrir la boca” o un significado figurativo “empezar a gritar, ser grosero” (Mokiénko, Nikítina, 2007, en línea). La palabra *'пасть'* en ruso pertenece al lenguaje popular y siempre lleva un matiz ofensivo, ya que se refiere a la boca de un animal y atribuye las propiedades correspondientes a una persona, evocando así características como la avaricia y la glotonería. En el texto de origen observamos que se utiliza en el sentido literal con el fin de crear otra vez la alusión al comportamiento de una fiera y provocar la sonrisa del lector. La expresión se traduce mediante la traducción mixta, empleando la adaptación y la ampliación —*'abriendo exageradamente la boca'*—, para reproducir la misma imagen del original. No obstante, por las restricciones lingüísticas la versión española resulta más neutra, sin asociación implícita con el animal, y no transmite el mismo efecto perlocutivo que el texto original, aunque el traductor intenta compensar la pérdida mediante la ampliación, añadiendo el adverbio.

Otro relato de Il'f y Petrov, *Bajo los signos de Piscis y Mercurio*, nos cuenta sobre un miembro de la Cámara de Pesos y Medidas, un ciudadano medio, un trabajador diligente, con enorme pasión por el orden, la exactitud y la precisión, que un día decide probar suerte y comprar un sobre con la predicción del futuro.



Figura 15. Loro adivino Gabriushka. Ilustración del libro de Il'f y Petrov, 1966.

La situación pasa a ser aún más absurda, cuando resulta que el oráculo es un loro americano con el nombre ruso Gabriushka, acompañado por un niño que estaba llamando la atención de los peatones al adivino:

— Грияждане, —скучным голосом говорил мальчик, — американский попугай-прорицатель Гаврюшка докладает тайны прошедшего, настоящего и будущего. Пакет со счастьем — десять копеек!

(Il'f y Petrov, 1961b, en línea)

— Ciudadanos —con voz monótona decía el niño— el loro adivino americano, Gabriushka, desvela los secretos del pasado, del presente y del futuro. ¡El sobre cuesta diez kópeks!

(AA.VV, 1998: 127)

Lo más resistente a la traducción en el ejemplo citado resulta el efecto humorístico a nivel del grafema y fonema '*грияждане*' (en lugar de la forma correcta '*граждане*'), puesto que la extensión del texto en la que se encuentra está muy limitada y la forma fonética es muy específica para cada una de las lenguas. Este elemento estilístico reproduce con mayor expresión el habla del personaje y, de este modo, anima la narración. El verbo '*докладает*' presenta una forma gramáticamente incorrecta del verbo '*докладывать*', lo que significa “anunciar, comunicar” y marca un registro muy coloquial, un lenguaje de la calle, cuyo uso tanto intensifica lo absurdo de la situación descrita, como implica la mala educación del personaje y el tipo de destinatario a quien se dirige este mensaje. Ambos elementos se

neutralizan y pierden su carga pragmática en el texto meta, sin mantener el tono coloquial y efecto cómico del original.

Numerosas desviaciones del lenguaje culto, literario, es lo que encontramos en el relato *Pavo con castañas* de A. Avérčenko. Para la trama del relato, como en la mayoría de los casos, le sirven al autor los temas de las fragilidades humanas, la falta de sinceridad, de buena voluntad y de verdadero y mutuo interés en la vida de los demás. Cómo afirma el mismo autor, le da vergüenza repetir las perogrulladas, aunque a veces es necesario (Levicki, 1999: 342). Por ejemplo, cuando se trata de un familiar, como en el relato analizado. El protagonista del relato, Styopa, un pobre joven, viene a visitar y felicitar a su adinerado, pero avaricioso tío:

Жена заглянула в кабинет и сказала мужу:

— Василь Николаич, там твой племянник, Степа, пришел...

— А зачем?

— Да так, говорит, поздравить хочу.

— А ну его к чёрту. <...>

— А ты сама не можешь его принять?

— Здравствуйте! Я и то, я и сё, я и туда, я и сюда, я и за индейкой присматривай, я и твоих племянников принимай?

— Да, кстати, что же будет с индейкой?

— Это уж как ты хочешь. И сегодня гостей на индейку позвал, и завтра гостей на индейку позвал! А индейка одна. Не разорваться же ей... Распорядился — нечего сказать!!

— А нельзя половину сегодня подать, половину завтра?

— Ещё что выдумай! На весь город засмеют. Кто же это к столу пол-индейки подаёт? — Гм... да... Каверзная штука. Ну, где твой этот дурацкий Стёпа — давай его сюда! <...>

— Зови. Я его постараюсь сплавить до приезда гостей.

(Avércenko, 1925, en línea).

La esposa entró en el despacho y le dijo a su marido:

— Vasili Nikoláyich, ha llegado tu sobrino Styopa...

— ¿Y qué quiere?

— Que se vaya al infierno. <...>

- ¿Y tú no puedes atenderlo?
- ¡Pero, hombre! Yo no puedo estar en todas partes. Vigila el pavo, atiende a tus sobrinos...
- Por cierto, ¿y qué pasa con el pavo?
- ¡Y qué quieres que pase! Hoy tienes invitados a pavo y mañana también, pero pavo no hay más que uno. No lo vamos a dividir. ¡Tú solito te complicas la vida!
- ¿Y no se puede poner hoy medio pavo y mañana el otro medio?
- ¡Vaya ideas que tienes! Seremos el hazmerreír de toda la ciudad. ¿A quién se le puede ocurrir poner medio pavo en la mesa?
- ¡Hum...! Menudo lío... Bueno, ¿dónde está tu estúpido Styopa? ¡Qué pase!
- <...> Intentaré quitármelo de encima antes de que lleguen los invitados.

(Avérchenko, 2015: 223)

Como observamos, el relato está lleno de coloquialismos y frases hechas que cumplen una función irónica en el texto. El autor, a través de los diálogos de los personajes, nos ofrece un retrato del ciudadano medio de aquel tiempo, cuyo pobre vocabulario sirve como indicación del estatus sociocultural del hablante, su bajo nivel cultural y falta de educación, así intensificando el efecto cómico de la situación.

El primer ejemplo subrayado —‘*А ну ego к черту*’— no presenta tanta dificultad para la traducción, ya que existe un equivalente en cultura meta tanto en sentido semántico, como pragmático —‘*Que se vaya al infierno*’—, que recrea la misma imagen cómica y asociación con el infierno, como el texto de origen. En el segundo ejemplo, la exclamación —‘*Здравствуйте!*’— aparte de la salutación, tiene otro sentido figurativo y expresa la extrañeza desagradable, el descontento o la indignación, lo que está trasladado perfectamente en el texto meta mediante la adaptación —‘*Pero, hombre!*’— (se realiza un cambio léxico-semántico), reproduciendo el tono vivo, coloquial del habla de los personajes. La siguiente expresión —‘*Я и то, я и сѐ, я и туда, я и сюда*’— presenta un paralelismo sintáctico e incluye toda una serie de elementos coloquiales: la locución ‘*у то, у сѐ*’ significa “tener varios asuntos” y los adverbios ‘*у туда, у сюда*’ se traducen literalmente como “de aquí para allá” con la misma implicación de “estar muy ocupado”. Tal repetición enfatiza el enfado y el estado emocional del personaje, pero se resiste a la traducción y raramente puede ser plasmada al texto meta sin sufrir cambios léxico-sintácticos, lo que encontramos también en el presente caso. Se aplica la estrategia de la neutralización, aunque se logra mantener la

misma relación con el contexto y el contenido semántico: *‘Yo no puedo estar en todas partes’*. Lo mismo ocurre con la traducción de la réplica que pertenece a la esposa del protagonista sobre el pavo —*‘He разорваться же ей’*— ; una expresión coloquial *‘не разорваться’* (“no puede dividirse”) normalmente se refiere en ruso a una persona que no puede estar presente en dos lugares al mismo tiempo, pero al atribuir esta frase a un animal, a un pavo, el escritor crea una personificación cómica y induce la carcajada del lector. Por las restricciones lingüísticas no resulta posible conservar en la traducción el mismo elemento cómico y el traductor opta por la traducción mixta (la adaptación y la ampliación) para transmitir el mismo significado: *‘No lo vamos a dividir’*. Sin embargo, las pérdidas se compensan a nivel de fragmento más adelante, con la interpretación acertada de dos expresiones: la frase *‘каверзная штука’* y el verbo *‘сплавить’* se traducen mediante la adaptación por *‘menudo lio’* y *‘quitármelo de encima’* respectivamente, de este modo, indicando también el registro coloquial y produciendo el mismo efecto hilarante, como el original.

El mismo relato abunda en ejemplos de lenguaje popular que ponen de manifiesto la intención irónica del autor y se convierten en un problema a la hora de la traducción. En el siguiente fragmento, el tío invita a su pobre sobrino Styopa a quedar para cenar con la familia y los huéspedes, pero sólo para que le haga un favor:

Вот, брат Степан, история у меня случилась: индейка-то у нас одна, а я и на сегодня и на завтра позвал гостей именно на индейку. Чёрт меня дернул, а?

— Да, положение ваше ужасное, — покорно согласился Стёпа. — А вы сегодня скажите, что больны...

Кой чёрт поверит, когда я уже у обедни был. <...>

— Стёпа, голубчик! Оставайся обедать. Ты ж ведь родственник, ты — свой, тебя стесняться нечего — поддержи, Стёпа, а? <...> А когда в самом конце обеда подадут индейку — ты и рявкни, этак посолиднее: «Ну зачем её резать зря, всё равно никто есть не будет, все сыты — уберите её».

(Avérčenko, 1925, en línea)

Mira, hijo, es que tengo una situación complicada: tenemos solo un pavo y espero invitados hoy y mañana, precisamente, para comer pavo. Maldita sea, ¿eh?

—Sí, la verdad es que su situación es terrible —con resignación asintió Styopa—. Pues, diga que está usted enfermo...

—¿Quién demonios me iba a creer, si ya he estado en misa. <...>

—¡Styopa, querido! Quédate a la cena. Tú eres mi pariente, eres uno de los míos, tú no tienes nada de qué avergonzarte, échame una mano y me apoyas, Styopa, ¿eh? <...> Y cuando al final de la cena se sirva el pavo, tú das un grito así de forma solemne “Bueno, para qué cortar el pavo, si nadie va a comer porque todos están llenos, llévenselo.”

(Avérchenko, 2015: 224)

Las exclamaciones coloquiales ‘*Чёрт меня дернул!*’ y ‘*Кой чёрт поверит!*’ se utilizan en ruso para expresar la rabia, la frustración o el enojo. Esta expresividad tiene una naturaleza lingüística, ya que actúa mediante los mecanismos de la lengua, pero su efecto se manifiesta solo en el habla y va más allá del nivel de la palabra o la frase. Por lo tanto, es importante reflejar la expresividad cómica dentro del contexto comunicativo, lo que logra hacer el traductor mediante unos equivalentes funcionales: las locuciones interjectivas en registro coloquial ‘*Maldita sea*’ y ‘*Quién demonios me iba a creer*’, reproduciendo de este modo la característica verbal del personaje, la emotividad y la hilaridad de la situación contextual original. El imperativo ‘*рявкни*’ deriva del verbo ‘*рявкнуть*’ y en el uso común significa “chillar, dar un grito” y en cultura de origen está asociado, en primer lugar, con el sonido que hace un animal. El verbo adquiere la expresividad y el elemento cómico, cuando surge la desviación de la norma lingüística y la atribución de las propiedades del animal a una persona. En el texto meta el coloquialismo se transmite mediante la neutralización, lo que permite mantener el componente informativo, pero se elimina parcialmente el efecto pragmático.

En otro ejemplo del mismo relato observamos cómo se desarrolla la trama: Styopa desempeña su papel durante la cena según lo acordado y, cuando ponen el sabroso pavo, se pone de pie y anuncia de la forma más aristocrática posible que de tanta comida van a reventar y que no vale la pena empezarlo; mejor que se lo lleven sin cortar. Sin embargo, cuando el tío, pretendiendo ser un anfitrión hospitalario, insiste de nuevo, pero sin muchas ganas en que no se lo lleven, añadiendo que es un pavo con castañas, Styopa, quien nunca lo

había probado, no se puede resistir y dice que se va a comer un trozo. Todos los huéspedes siguen el ejemplo del sobrino hasta que quedó solo el esqueleto del pavo, mientras que el tío, enfurecido, deja caer su ira sobre el pobre sobrino:

Пока они шли по столовой, хозяин говорил одним тоном, но едва дверь кабинета за ними закрылась — тон его переменился. <...> Что ж ты, мерзавец этакий, а? Говорил, что будешь отказываться, а сам первый и полез на индейку, а? Это что ж такое? Рыбой я тебя не кормил? Супом и котлетами не кормил? Думал, до горла ты набит, ухаживал за тобой, как за первым человеком, а ты вон какая свинья?

Уже все гости было отказались, а ты тут, каналья, вот так и выскочил, а?

(Avérčenko, 1925, en línea)

Mientras caminaban por el comedor, el propietario le iba hablando con un tono, pero tan pronto cerró la puerta del despacho, cambió a otro tono. <...> ¿Cómo puede ser tan miserable?, ¿eh? Dijo que iba a renunciar y fue el primero que le metió mano al pavo, ¿eh? ¿Cómo puede ser eso? Te había dado pescado, sopa y croquetas. Pensaba que estabas hasta la coronilla de comida, y estuve cuidando de ti como si fueras la persona más importante, ¿y tú vas y te portas como un cerdo!

Todos los invitados ya habían renunciado al pavo, y tú, bribón, vas y me sales con esas, ¿eh?, canalla.

(Avérchenko, 2015: 229)

La presencia en las locuciones subrayadas del colorido expresivo está relacionada con el hecho de que los matices adicionales permiten reflejar en el habla de los personajes las intenciones relevantes para caracterizar el contenido de las situaciones comunicativas cómicas. Esta diferencia de las designaciones neutras de los mismos conceptos posibilitó a los coloquialismos no solo entrar, sino también permanecer en el lenguaje literario. Avérčenko utiliza este recurso con un propósito determinado: organizar su discurso de tal modo que el lector comparta la visión y evaluación emocional del escritor sobre las contradicciones y los problemas existentes en la sociedad. Como afirma Lotman, el conocido lingüista y semiólogo ruso, fundador de la culturología, en la creación de una imagen, la palabra desempeña una papel muy importante como elemento formativo, ya que “en la

estructura integral del texto artístico, precisamente el nivel del léxico presenta un horizonte fundamental en el que se basa la construcción de su semántica” (Lotman, 1970: 208).

De este modo, el lenguaje popular sirve para cumplir el objetivo de ejercer una influencia estética sobre el lector, crear una característica verbal del personaje de un estrato social determinado y, lo más importante, reflejar el punto de vista del autor en la conciencia del lector. Por lo tanto, la traducción adecuada de las locuciones coloquiales facilita la formación de la auténtica visión del mundo y el sistema de valores del autor en la mente del lector extranjero.

En el fragmento citado, la expresión coloquial con matiz ofensivo —‘*Что ж ты, мерзавец такой, а?*’—, dirigida por el furioso tío a su pobre sobrino está trasladada perfectamente al texto meta al aplicar la estrategia de adaptación con el cambio de las partes gramaticales de la oración y la introducción de un equivalente léxico ‘*miserable*’, lo que evoca el mismo sema de “ruin o canalla” en la conciencia del lector español, como en el texto original. El segundo ejemplo, una pregunta retórica y peyorativa —‘*а ты вон какая свинья?*’— expresa también la ira del tío que acosa su familiar con reproches por lo que piensa que es una conducta horrible, utilizando la palabra ‘*свинья*’ en el sentido figurativo despreciativo de una persona mala e indigna. El traductor encuentra una solución acertada mediante la ampliación de la estructura sintáctica-gramatical y la adaptación —‘*¡y tú vas y te portas como un cerdo!*’—, conservando así la alusión al animal y la misma connotación de la cultura de origen. El último ejemplo ‘*каналья*’ tiene una correspondencia directa en la cultura de llegada, aunque el traductor emplea la estrategia de ampliación y añade el coloquialismo ‘*bribón*’ para intensificar el efecto cómico y, posiblemente, compensar las pérdidas de perlocución a nivel del texto.

En otro relato de Avérčenko, *Mi primer debut*, se manifiesta el uso recurrente del léxico perteneciente al registro coloquial tanto en la función de característica verbal de los personajes, como el aumento de lo absurdo de la situación retratada por el autor. Ante el lector se desarrolla una apasionada narración en primera persona, llena de sucesos cómicos y comentarios ingeniosos sobre la primera experiencia teatral del autor. Avérčenko está comparando el escenario con una enfermedad caracterizada por tres síntomas: ‘*la desaparición del vello facial; un deseo maniaco de atracción hacia las esposas de otros hombres, y una adicción loca a tomar dinero de otras personas sin devolverlo*’ (Avérchenko, 2015: 277). Tal comienzo intrigante del relato entrelazado con las comparaciones metafóricas es muy propio del estilo de Avérčenko para llamar la atención del lector, puesto que de las primeras frases depende si el destinatario va a continuar la lectura. Otro rasgo significativo de

la manera artística del escritor consiste en la creación de la llamada “esfera de tensión” (el término acuñado por Černúchina), un método específico de organización del texto, en el que prácticamente cada fragmento descriptivo está cargado de funciones semánticas y estilísticas adicionales (Černúchina, 1977 :114). El siguiente ejemplo ilustra claramente lo dicho hasta ahora:

В третьем акте мои первые слова были:

— Он сейчас идёт сюда.

После этого должен был войти старый граф, но в стройном театральном механизме что-то испортилось.

Граф не шёл. <...>

— Он, уверяю вас, придёт сейчас! — заорал я во всё горло, желая дать знать за кулисы о беспорядке.

Граф не шёл. <...>

— Что это, мамаша, вы взволнованы? — спросил я заботливо.— Я вам принесу сейчас воды.— Вылетел за кулисы и зашипел: — Где граф, чёрт его дерь?!!

(Avérčenko, 1924, en línea)

—En el tercer acto, mis primeras palabras fueron:

—Él ahora viene hacia aquí. Después de eso, tenía que haber entrado el viejo conde, pero en el armonioso mecanismo teatral algo fue mal.

El conde no llegaba. <...>

—¡Le aseguro que vendrá ahora! —grité a voz en cuello, queriendo dar a conocer el desorden a los de bastidores.

El conde no llegaba. <...>

—¿Qué pasa, mamita, estás preocupada? —Le pregunté con cuidado—. Le traeré un poco de agua. Desaparecí volando tras los bastidores y me puse a susurrar: —¿Dónde demonios está el conde?

(Avérchenko, 2015: 284)

Las expresiones coloquiales subrayadas en el citado fragmento poseen una expresividad especial debido al llamativo contraste con la lengua literaria que las rodea. Avérčenko utiliza maravillosamente este recurso, expresando a través de una sola

exclamación su sentimiento o juicio acerca de la situación y repletando la narración con colores brillantes y vibrantes. Para la primera expresión ‘*заорал во всё горло*’ el traductor encuentra un equivalente en la lengua de destino ‘*grité a voz en cuello*’, que de la misma manera marca el registro coloquial y cuenta con una fuerza muy expresiva. La segunda exclamación ‘*Где граф, чѣм его депу?*’ literalmente significa “¿Dónde está el conde?, ¡qué el diablo se lo lleve!” y expresa un desagrado fuerte, desplacer e incluso una maldición dirigida a alguien. El traductor aplica la estrategia de adaptación, parafraseando ligeramente la expresión para ajustarla al contexto: ‘*¿Dónde demonios está el conde?*’. La versión traducida igualmente expresa la comicidad de la situación y, de esta forma, mantiene el efecto perlocutivo del texto original.

4.2.2. Nivel morfológico y gramatical

Menos frecuentes en el corpus son los coloquialismos, los vulgarismos y el lenguaje mutilado, que se encuentran a nivel gramatical, y que son más característicos de Bulgákov.

El relato *Proyecto para una ley seca en Moscú* abunda en palabras y expresiones distorsionadas, citaremos uno de los ejemplos más destacados. Katerina Ivanovna, la vecina del narrador, le cuenta cómo su marido salió a comprar algo, pero, como siempre, compró vodka e invitó a su amigo Gavrilovich a beber con él:

Выпили они, мой ему и говорит: чем тебе, Гаврилыч, с петухом в уборную иттить, дай я его подержу.

(Bulgákov, 1990, en línea)

Entonces, bebieron, y mi hombre le dijo:

– Gavrilovich, para qué vas a ir al retrete con el gallo, déjamelos, yo te lo guardaré.

(Bulgákov, 2009, en línea)

El verbo ‘*иттить*’ en infinitivo (literalmente significa “ir”) en el texto original está mal empleado a nivel gramatical, es una mezcla de la forma correcta del infinitivo ‘*идти*’ (aunque, mal escrito ortográficamente con doble ‘*m*’) y la flexión característica para formar el infinitivo en ruso ‘*-ть*’. Al poner estos vocablos en boca de los personajes, el autor intenta

mostrar su estatus social y bajo nivel cultural, además de crear un efecto humorístico. En el texto meta observamos la neutralización: no se traduce esta palabra mutilada y se emplea la construcción gramatical, léxico-sintáctica con el verbo “ir”, cambiando de este modo el registro. Sin embargo, sería posible recurrir a una sintaxis incorrecta, a los vulgarismos o al léxico coloquial y lograr el mismo efecto perlocutivo que produce el original.

En el mismo relato encontramos otro ejemplo del lenguaje distorsionado para reproducir el discurso oral del personaje:

— Драсс... гражданин журн... лист, – сказал Иван Сидорыч, качаясь, как былинка под ветром.

(Bulgákov, 1990, en línea)

— Buenas, ciudadano perio...dista –eructó Ivan Sidorich oscilando como una brizna de hierba al viento– .

(Bulgákov, 2011: 37)

Para crear la imagen humorística de un ciudadano borracho, el escritor utiliza las pausas en el habla del personaje y la forma incorrecta de salutación ‘*драсс...*’ en lugar de ‘*здравствуйте*’ (la forma de saludar a alguien de manera respetuosa que se utiliza en ruso en un contexto muy formal). Aunque resulta complicado transmitir al texto meta la ortografía incorrecta del autor, el traductor logra compensar tal neutralización a nivel de la frase mediante otros recursos, reproduciendo gráficamente las pausas en la réplica del personaje (‘*perio...dista*’), empleando una expresión con matiz coloquial ‘*buenas*’ y añadiendo el verbo ‘*eructar*’ para estimular de un modo más vehemente la hilaridad de la situación.

Como ya hemos observado, el lenguaje expresivo, basado en deliberada infracción o intencionada tergiversación de las normas literarias, se utiliza con mayor frecuencia en la narrativa de Bulgákov, en un contexto especial: al describir el tema del alcoholismo y degradación en la sociedad soviética. En este contexto, el lenguaje mutilado sirve como un recurso cómico que permite imitar el habla de la gente borracha y transmitir vívidamente su apariencia, estado y comportamiento espantoso. A continuación citamos una serie de ejemplos del relato *El agua de la vida*, en el que una cierta bebida determina el ritmo y constituye la esencia de la vida de todo el pueblo.

— Ванька, не будь сволочью, дай рупь шестьдесят две!... <...>

— Что ты, черт тебя возьми, по главной улице приперся? Огородами не мог объехать?

— Агородами... Там сугробы, - начала личность огрызаться и не кончила.

(Bulgákov, 1990, en línea)

— ¡Vanka, no seas canalla y dame un rublo con sesenta y dos! <...>

— Qué haces? – aulló – . ¡La madre que te trajo! –¿Has venido por la calle principal? ¿ No podías venir por los huertos?

— Por los güertos...hay mucha nieve – gruñó el individuo sin terminar la frase.

(Bulgákov, 2011: 106)

Cabe decir que el elemento cómico a nivel ortográfico resulta ser el más complicado de reflejar en el texto meta, dado que su expresión se basa en el principio del contraste, la desviación de las normas gramaticales y una cierta contradicción entre una locución convencional aceptada y su forma distinta, dada en la obra. Por las restricciones lingüísticas no resulta posible reflejar en el texto meta el registro coloquial y la carga pragmática de los dos primeros ejemplos: *‘рунь’* (la forma correcta *‘рубль’* / “rublo”) y *‘приперся’* (el verbo significa “aparecer de repente, presentarse de golpe” con un matiz grosero y vulgar) se neutralizan tras el proceso traductológico. Sin embargo, en cuanto al tercer ejemplo, *‘агородами’* (la forma correcta *‘огородами’* / “por los huertos”) el traductor logra encontrar una solución muy acertada a través de la adaptación y reproducción del error ortográfica en el texto meta – *‘por los güertos’* – para evitar la pérdida de la característica verbal del personaje.

El análisis empírico-descriptivo muestra que la dificultad al tomar una u otra decisión traductológica depende de varios factores, tanto lingüísticos (la existencia o no del equivalente funcional en lengua meta), como pragmáticos (la posibilidad de recrear un texto que ejerza la misma influencia emocional sobre el lector que el texto original). La estrategia más acertada para traducir este tipo de elementos humorísticos, en la mayoría de los casos, consiste en abstenerse de la traducción literal y intentar compensar el efecto lúdico a través de otros recursos a nivel de la frase o del fragmento, para que el significado, la intención del autor y la perlocución se mantengan lo más próximos al texto original.

4.3. Las unidades fraseológicas

La definición de unidades fraseológicas es uno de los aspectos más controvertidos en el campo de fraseología. Para evitar la confusión terminológica, en este trabajo aceptamos las denominaciones *unidad fraseológica* y *fraseologismo*, siguiendo los principios teóricos de Corpas Pastor (1996), que parte de una concepción amplia de la fraseología y define estos términos como unidades léxicas formadas por más de dos palabras gráficas en su límite inferior, cuyo límite superior se sitúa en el nivel de la oración compuesta. La autora distingue las siguientes características principales de estas unidades: la estabilidad semántico-sintáctica (no cambian su estructura interna y su significado no se puede deducir del significado de sus componentes léxicos), la alta frecuencia de uso y la idiomatidad.

Las unidades fraseológicas constituyen el tercer grupo más numeroso de nuestro corpus (14% o 47 de un total de 354 ejemplos) y forman otro recurso para la creación del efecto cómico, sirviendo como una característica verbal de los personajes en los relatos satíricos de los años 20-30 del siglo pasado. Este tipo de elementos humorísticos pertenece al registro coloquial y su uso en el texto de los relatos responde al objetivo del autor de acercar al lector a la realidad de la época soviética para que este receptor pueda reírse de sí mismo.

La tabla que presentamos a continuación, refleja cómo han abordado los traductores las dificultades de trasladar las unidades fraseológicas en la cultura de llegada:

Tipo de estrategia traductológica	N
Adaptación	24
Traducción literal	6
Generalización	2
Equivalente acuñado	2
Adaptación + neutralización	4
Adaptación + ampliación	4
Adaptación + traducción inversa	2
Traducción literal + préstamo	1
Adaptación + traducción grado cero	1
Traducción literal + transposición	1
Total	47

Tabla 10. Estrategias empleadas para la traducción de las unidades fraseológicas

Según Zuluaga, el proceso de traducción de las unidades fraseológicas consiste fundamentalmente en la búsqueda y selección de correspondencias (Zuluaga, 2001: 68).

Dependiendo de la intención del autor en cada caso particular y de la existencia o no de una equivalencia adecuada, el traductor puede recurrir a una u otra estrategia traductológica, empleando el método de la compensación (introducir otros recursos retóricos para compensar las pérdidas en la traducción) o, menos frecuentemente, conservar los fraseologismos y traducirlos de una manera literal, lo que podemos observar en la tabla citada arriba.

Como muestran los datos, presentados en el gráfico siguiente, las dos estrategias utilizadas con mayor frecuencia para traducir las expresiones idiomáticas son la adaptación (24 casos, 51%) y la traducción mixta (13 casos, 28%), seguidas por la traducción literal (6 casos, 13%), la generalización (2 casos, 4%) y el equivalente acuñado (2 casos, 4%). Esta preferencia por la adaptación es lógica, puesto que los fraseologismos están vinculados a conceptos propios de la cultura origen no lexicalizados de la misma forma en la lengua meta. En muchos casos existe una frase hecha equivalente en la lengua meta que conserva el mismo valor figurativo de la expresión original, a la que recurre el traductor para salvar las particularidades de las dos culturas.

□

Estrategias traductológicas

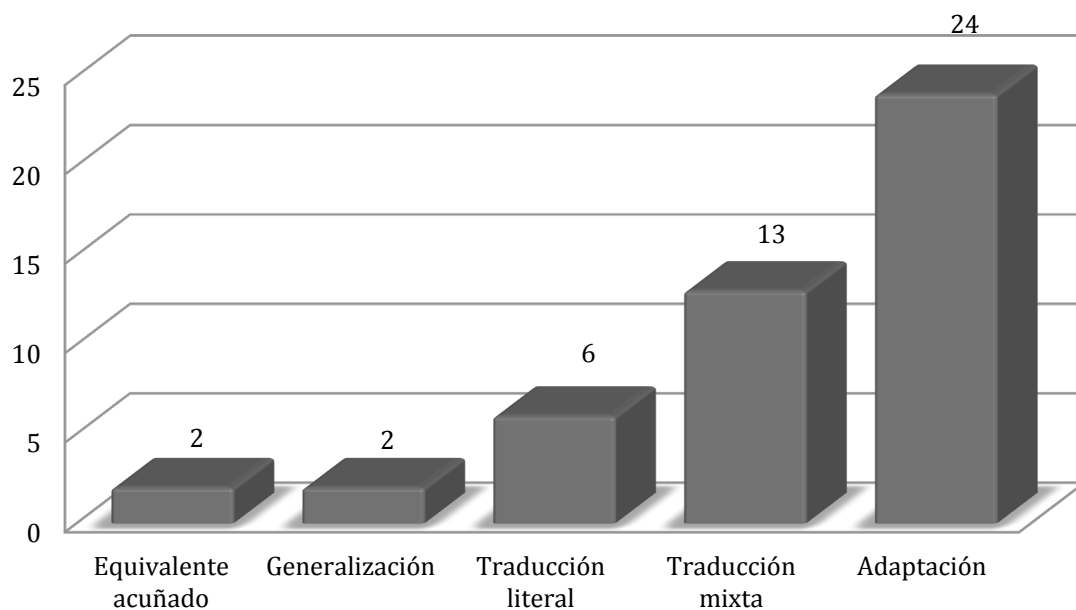


Figura 16. Estrategias empleadas más frecuentemente para la traducción de las unidades fraseológicas

El gráfico presentado a continuación resume los datos relativos al empleo de estrategias que forman parte de la traducción mixta:

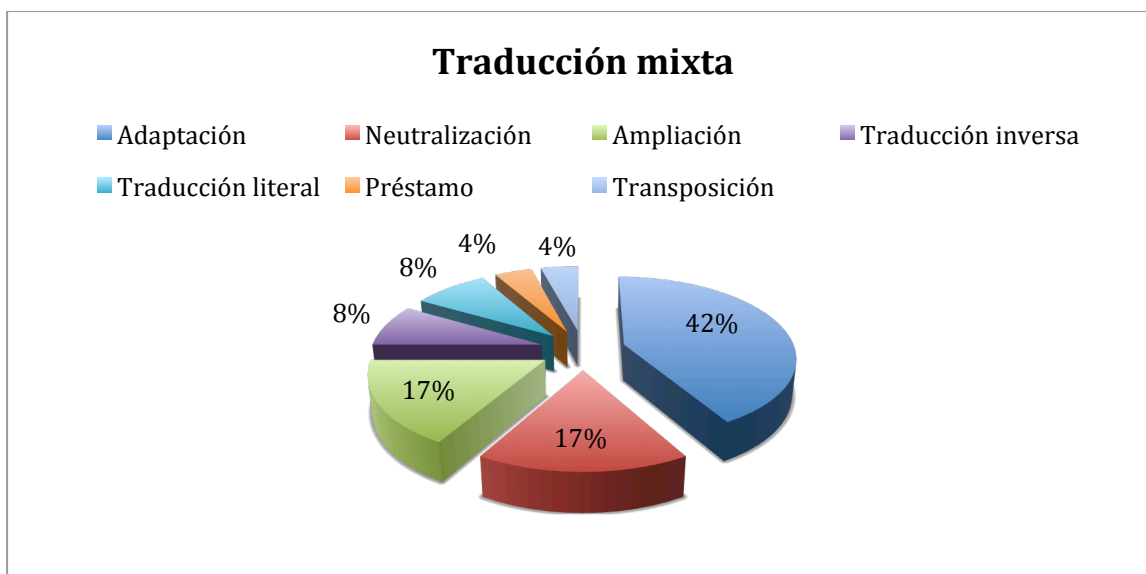


Figura 17. Representación de las estrategias que forman parte de la traducción mixta en la transmisión de las unidades fraseológicas

Como puede apreciarse claramente a la luz de estos datos, las estrategias orientadas al texto meta (la adaptación, la neutralización y la ampliación) son las que más se han utilizado para la traducción de las expresiones idiomáticas. Según el diagrama siguiente, que refleja la conservación del efecto perlocutivo, esta preferencia por la adaptación resulta ser bastante adecuada (en el 51% de los ejemplos no se pierde el efecto pragmático). La traducción literal es una estrategia menos habitual, porque siempre conlleva cierta pérdida de expresividad de las referencias culturales de este tipo que, a su vez, produce una pérdida estilística.

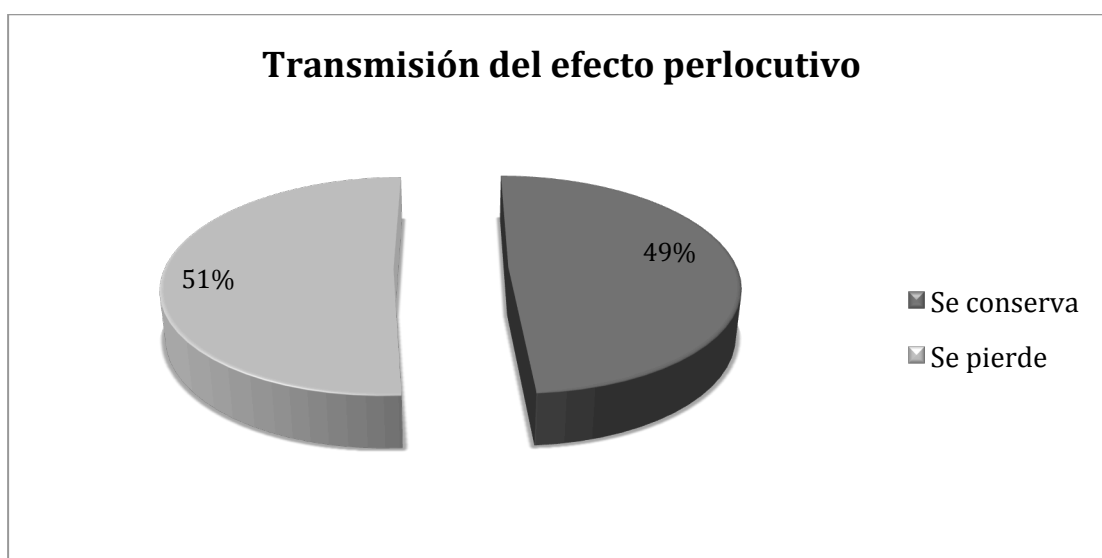


Figura 18. Transmisión del efecto perlocutivo al traducir las unidades fraseológicas

El uso de los fraseologismos como retrato verbal del que habla está más presente en la narrativa de Bulgákov y Avérchenko. A continuación analizamos los ejemplos más interesantes tanto desde la perspectiva del texto original, como desde la perspectiva de la traducción.

El primer ejemplo que citamos procede del relato de Bulgákov *Proyecto para una ley seca en Moscú*, ya mencionado en el apartado anterior. El autor describe el ambiente horrible que reina en el piso compartido donde vive con su esposa: una de sus vecinas, Pavlovna, suele maltratar a su hijo, Shurka, lo que provoca las iras del escritor, quien le advierte que va a denunciarla a la justicia por el trato cruel a su hijo. En respuesta a esta advertencia, Pavlovna dice lo siguiente:

Шурку она имеет право бить, потому что ее Шурка. И пусть я заведу себе "своих Шурок" и ем их с кашей.

(Bulgákov, 1990, en línea)

Que ella tenía derecho a pegarle a Shurka porque era su Shurka. Que lo que yo tenía que hacer era encontrar “mis propios Shurkas” y jalármelos aderezados con k a s h a.

(Bulgákov, 2009, en línea).

La locución fraseológica coloquial ‘*есть с кашей*’ (la traducción literal: “comer con kasha / papilla / gachas”) es arcaica en ruso y hoy en día no siempre es comprensible aun para los lectores rusos. No hemos encontrado la definición de esta expresión en diccionarios tan conocidos, como el de S. Óžegov o de V. Dal’. La única fuente que ofrece la definición de este fraseologismo es el diccionario de D. Ušakov: 1) locución coloquial “confusión; lío”; 2) locución coloquial que expresa “amenaza”, encontramos el ejemplo del fraseologismo con este significado en uno de los relatos de Antón Pávlovich Chéjov: “Si no me dais los billetes hoy, me voy a comer a su hija con kasha” (Ušakov, 1989, en línea). Ninguna de las definiciones mencionadas se ajusta a nuestro ejemplo analizado. Sin embargo, para el lector ruso no es difícil derivar el significado apropiado del contexto: “hacer lo que uno quiere”. El uso de la locución con este significado es característico de Bulgákov, ya que la encontramos también en su novela *Corazón de perro*. Es curioso destacar que la situación descrita en el ejemplo dado es autobiográfica: Anna Gorjačeva (el prototipo de Pavlovna) era una persona

real, la vecina que vivió con Bulgákov en el piso compartido №50 de Moscú durante los años 1921-1924, tenía dos hijos y siempre le pegaba al menor de ellos.



Figura 19. Anna Fëdorovna Gorjačeva – el prototipo de Pavlovna.
Museo de M.A. Bulgákov.

En el texto traducido observamos que el traductor favorece el empleo de la tendencia de extranjerización: conserva y translitera en el texto meta la referencia cultural rusa *'kasha'* (“papilla o gachas”), aunque cambia el registro de la palabra *'есть'* (“comer”) por una palabra de la jerga *'jalar'*, quizá intentando así compensar la ambigüedad de la palabra transliterada y transmitir el efecto humorístico de la frase. Sin embargo, para el receptor meta esta combinación de argot y de préstamo puede resultar rara y, como consecuencia, se pierde no solo la perlocución, sino también el significado semántico. La opción recomendable en este caso será la adaptación – encontrar una locución equivalente que transmita el mismo efecto perlocutivo tanto en el lector meta como en el lector original (por ejemplo, “hacer de su capa un sayo”).

En el siguiente ejemplo, la otra vecina del periodista, Katerina Ivanovna, se queja a él de que su marido y Gavrilovich se han emborrachado desde la mañana:

Все люди, как люди, а они налакались, прости господи мое согрешение,
еще поп в церкви не звякнул.

(Bulgákov, 1990, en línea)

A nadie le cae mal, pero estos se han desfondado antes de que el pope hiciese
sonar la campana.

(Bulgákov, 2009, en línea)

El verbo en infinitivo ‘*налакаться*’ (traducción literal: “emborracharse”) es un vulgarismo ruso, que puede tener las siguientes definiciones: 1) lamer hasta hartarse; 2) vulg. tomar en exceso bebidas alcohólicas (Ušakov, 1989, en línea). Se utiliza el verbo ‘*налакаться*’ en ruso, en primer lugar, porque cuando se habla de animales este vocablo tiene un matiz despectivo y, al mismo tiempo, produce el efecto humorístico en el texto original. En cuanto al texto traducido, se emplea el verbo ‘*desfondarse*’, que significa: 1) quitar o romper el fondo de un recipiente; 2) excavar la tierra profundamente. En el contexto mencionado, el significado de este verbo no queda claro y no expresa la intención irónica del autor, que puede dejar al lector meta perplejo. Para transmitir el efecto perlocutivo en este caso será mejor encontrar un sinónimo del verbo “emborrachar”, que pertenezca al registro coloquial, como el vocablo del texto original: “achisparse, ajumarse, mamarse” (Narúmov et al., 2003, en línea).

Otra fuente excelente de expresiones idiomáticas presenta la narrativa de Avérčenko. En el relato *Los secretos ocultos de oriente*, el protagonista visita a un quiromántico en Constantinopla para conseguir la benevolencia de su hermosa, supersticiosa e ingenua conocida:

Прехорошенькая дама повисла на пуговице моего пиджака и мелодично прощбетала:

— Пойдите к хироманту! <...>

— Ни за что не пойду, — увесисто возразил я. — Ноги моей не будет... или вернее — руки моей не будет у хироманта.

(Avérčenko, 1922a, en línea)

La hermosa dama se había agarrado al botón de mi chaqueta y melódicamente gorjeaba:

— ¡Vaya al quiromántico! <...>

— Ni hablar —dije con fuerza—. Nunca pisaré la consulta de un quiromántico, o mejor dicho mi mano nunca va a estar ahí.

(Avérchenko, 2015: 271)

Típicamente, las locuciones fraseológicas están caracterizadas por tres criterios: la estabilidad semántica-sintáctica, la idiomática y la lexicalización y la reproducibilidad (Fleischer, 1997: 29). Bajo la estabilidad se entiende una combinación fija y determinada de palabras, cuyo uso se haya totalmente socializado y supone la previsibilidad en la aparición de sus componentes, puesto que corresponden a estructuras guardadas en la memoria de los hablantes (Larreta, 2001: 45). La variación, el cambio de los componentes que forman una locución fraseológica o la presencia de posibles anomalías en su estructura morfosintáctica producen un efecto humorístico, la técnica a la que recurre el escritor para intensificar la expresividad del punto de vista de su personaje en el ejemplo citado. El escritor transforma el fraseologismo *‘ноги моей не будет’* (“no volveré a poner un pie”), ajustándolo al contexto (la visita al quiromántico) y así aumentando la comicidad de la situación: *‘Ноги моей не будет... или вернее — руки моей не будет у хироманта’*. Tal combinación sintáctica de dos palabras semánticamente opuestas, junto con la repetición léxica de una parte del fraseologismo, constituye un recurso muy eficiente para la creación del efecto cómico muy característico del estilo de Avérčenko. Este recurso, además, supone la presencia de incongruencia lógica, basada en el contraste entre el contenido y la construcción sintáctica.

Por la falta de equivalente funcional, que permitiría mantener tanto las mismas relaciones semánticas y sintácticas, como el valor figurativo del texto de origen, el traductor tiene que optar por transformaciones de carácter léxico-semántico y la ampliación del enunciado en el texto meta, logrando transmitir el significado global e idiomático de la estructura entera, aunque con ciertas pérdidas de la fuerza perlocucionaria que desea proyectar el autor.

En el mismo relato encontramos otro ejemplo del fraseologismo, que esta vez ridiculiza al mismo quiromántico, que nunca cuestiona sus juicios y confía en todo lo que muestran las líneas de la palma independientemente del sentido común:

— Никогда я не видел более удивительной руки и более замечательной судьбы. Знаете ли, до каких пор вы доживете, судя по этой совершенно бесспорной линии?!

— Ну?

— До двухсот сорока лет!!

— Порядочно! — завистливо крякнул я.

— Не ошибаетесь ли вы? — медовым голосом заметил обладатель удивительной руки.

— Я голову готов прозакладывать!

(Averčenko, 1922a, en línea)

—Nunca había visto una mano más increíble, y ni con destino más estupendo. ¿Sabe cuánto tiempo va a vivir, según esta línea totalmente indiscutible?

—¿Cuánto?

—¡Hasta los doscientos cuarenta años!

—¡No está mal! —le dije yo con envidia.

—¿No se habrá equivocado? —con voz melosa intervino el propietario de la maravillosa mano.

—¡Me apuesto la cabeza!

(Averčenko, 2015: 273)

El verbo coloquial ‘*прозакладывать*’, que forma parte de la expresión fraseológica subrayada en el texto original, puede ser empleado tanto en sentido estricto “empeñar”, como figurativo o simbólico “apostar”. Avérčenko juega con este doble sentido de la palabra en la réplica del personaje, añadiendo expresividad al contraste entre la predicción absurda y la seguridad del quiromántico en la veracidad de ella misma. Desde la perspectiva pragmática, el efecto cómico se produce debido a la violación de la máxima de calidad (“no digas nada si no tienes pruebas suficientes de su veracidad”). El traductor procede a la traducción literal de la frase original, utilizando el verbo en su sentido metafórico y simplificando la categoría gramatical (‘*Me apuesto la cabeza!*’) para explicitar la ironía y mantener el efecto burlesco del texto original.

Otro relato del mismo autor, *Mi primer debut*, nos proporciona ejemplos ilustres de los fraseologismos, cuyo uso lleva a la creación de cierta ambigüedad irónica con la intención de enfatizar lo absurdo de la situación.

Встречаю в ресторане одну знакомую даму — очень недурную драматическую артистку.

- Что это,— спрашиваю,— у вас такое лицо расстроенное?
- Ах, не поверите! — уныло вздохнула она.— Никак второго любовника не могу найти...<...>
- А разве вам одного мало?
- Конечно, мало. Как же можно одним любовником обойтись? Послушайте... может, вы на послезавтра согласитесь взять роль второго любовника?
- Моё сердце занято! — угрюмо пробормотал я.

(Averčenko, 1924, en línea)

En una ocasión me encontré en un restaurante con una conocida, una actriz de teatro bastante buena.

- ¿Qué le pasa que tiene un cara tan triste?
- ¡Ay! No se lo va a creer —suspiró con tristeza—, ¡No hay forma de encontrar un segundo amante...! <...>
- ¿Qué pasa? ¿que uno es poco?
- Por supuesto, que es poco. ¿Cómo te puedes apañar con un solo amante? Oiga... ¿quizá estaría usted de acuerdo para pasado mañana en aceptar el papel de segundo amante?
- ¡Mi corazón está ocupado! —murmuré con gravedad.

(Averčenko, 2015: 278-279)

Con el fraseologismo que incluye el lexema somático ‘*сердце*’ (“corazón”) se puede describir en la cultura lingüística rusa todo el mundo de la persona, su característica, sus sentimientos y estados emocionales, su actitud hacia el mundo y su comportamiento en la sociedad. Como los fraseologismos reproducen en el discurso los rasgos características de la mentalidad nacional, tradicionalmente se han considerado como el elemento más idiosincrásico de una comunidad dada, de difícil o imposible traducción a otras comunidades lingüístico-culturales (Corpas Pastor, 2003: 275). Sin embargo, a pesar de las muchas divergencias y asimetrías entre los dos sistemas lingüísticos, también existen las correspondencias semánticas y elementos semejantes, lo que consigue encontrar el traductor,

ofreciendo una equivalencia muy acertada del original: ‘*¡Mi corazón está ocupado!*’, la que presenta los componentes gramaticales integrados en el mismo orden, utiliza el somatismo ‘*corazón*’ y se caracteriza por tener la coincidencia total de significado y carga pragmática.

En el mismo relato encontramos otro ejemplo de expresión fraseológica, esta vez más difícil de trasladar a otra cultura sin pérdidas en su función expresiva. El narrador, después de haber aceptado interpretar el papel del amante de su conocida actriz, ni tiene tiempo suficiente para aprender sus palabras, ni entiende de qué se trata la obra:

Я совсем не знал роли, но с некоторым облегчением заметил, что **вся труппа в этом отношении шла со мной нога в ногу.**

(Averčenko, 1924, en línea)

No me sabía el papel, pero con un poco de alivio me di cuenta de que en este sentido toda la compañía estaba en la misma situación.

(Averčenko, 2015: 278-279)

La expresión ‘*идти нога в ногу*’ (literalmente “ir pie al pie / al paso”) tiene un significado bastante amplio y puede utilizarse en contextos diferentes: 1) actuar de conformidad con algo; 2) estar a la altura de alguien o de algo; estar en las mismas condiciones; 3) comportarse o actuar según lo que requiere la situación, el tiempo, la época, las ideas o diferentes ámbitos de la vida espiritual o intelectual de una persona o un grupo social (Fedósov, 2003, en línea). Entre los elementos que forman parte del fraseologismo de nuevo encontramos el lexema ‘*pie*’, que está relacionado con interpretaciones estereotipadas y condicionadas por la cultura sobre las propiedades del cuerpo en general o algunas de sus partes. De este modo, el fraseologismo se basa en la metáfora antropológica del pie como un “medio” fundamental con ayuda del cuál el hombre se mueve en el espacio, avanza en la exploración del mundo que le rodea o realiza algunas actividades. En la misma metáfora se expresa la capacidad del individuo para desarrollarse intelectual y espiritualmente de acuerdo con los cambios de la vida, los ideales, el tiempo o la situación. Como también señala Suárez Cuadros (2006: 86), la fraseología tiene un carácter eminentemente antropológico y plasma las diferentes visiones que tiene el hombre sobre sus propios comportamientos y sobre todo lo que le rodea. Para el mismo fin utiliza el escritor esta expresión fraseológica en la réplica del narrador, intentando transmitir su actitud irónica hacia la situación descrita. Sin embargo, no

resulta posible en este caso proporcionar al lector extranjero un equivalente funcional, así que el traductor tiene que recurrir a la estrategia de adaptación, lo que supone la paráfrasis y el cambio léxico-semántico, llevando a la neutralización de la expresión original y la pérdida de perlocución.

Menos frecuentes, pero también presentes, están los ejemplos de expresiones idiomáticas en la narrativa de Teffi. En su relato *Un abogado de moda*, el uso de la frase hecha se explica por la intención de reforzar la comicidad de la situación y crear el contraste de las expectativas iniciales del lector y el desarrollo posterior de la trama de la narración. El relato comienza con la descripción del caso de Semión Rubashkin, quien fue acusado de ‘propagar rumores desagradables sobre las razones para la disolución de la primera Duma en un artículo de prensa’. El caso al principio parece muy corriente, poco interesante, con sus amigos y familia riendo y pensando dónde desayunar cuando todo acabe, sin esperar un juicio especial. Sin embargo, todo cambia con la llegada del abogado, quien, con sus comentarios tan entusiastas y apasionados, sólo por las ideas elevadas, convertirá a su cliente de ‘un modesto escritorillo de la prensa’, que tiene una culpa insignificante, en ‘un representante de amenazador y poderoso partido político, los Revolucionarios Sociales’, lo que hará al juez condenar al pobre a ser privado de su derecho a existir.

В залу вошел плотный господин во фраке и, надменно кивнув обвиняемому, уселся за пюпитр и стал выбирать бумаги из своего портфеля.

– Это еще кто? – спросила жена.

– Да это мой адвокат.

– Адвокат? – удивились приятели. – Да ты с ума сошел! Для такого ерундового дела адвоката брать! Да это, батенька, курам на смех. Что он делать будет? Ему и говорить-то нечего!

(Teffi, 1997, en línea)

Un hombre orondo cubierto con una levita entró en la sala y, tras hundir con respeto la cabeza en el cuello, se aproximó hacia el blanquillo de los acusados y comenzó a sacar papeles de su maletín.

– ¿Y quién es ese? – preguntó la mujer.

– Ese es mi abogado.

– ¿Abogado? – dijeron los amigos sorprendidos. – ¿Estás loco? ¿Para qué contratar un abogado para un asunto tan nimio e insignificante? Eso no es más que tirar el dinero. ¿Qué es lo que va a hacer? No tendrá oportunidad de decir nada.

(Teffi, 2010: 58-59)

Hemos citado el fragmento completo para situar al lector en el contexto, ya que el significado de la expresión subrayada no posee autonomía textual, sino que está determinada por las circunstancias y las situaciones concretas. El enunciado fraseológico *‘курам на смех’* en ruso significa literalmente “para que rían las gallinas” y expresa el punto de vista desaprobador y negativo del hablante, que considera algo increíblemente ridículo, tonto y absurdo. Las expresiones de este tipo representan por sí solas actos de habla y, según Zuluaga (1980: 191), son “unidades comunicativas mínimas con sentido propio”: encierran un significado figurativo con valor humorístico y cierta codificación cultural, poseyendo una fuerza ilocucionaria y desempeñando una función expresiva. Por lo tanto, es de esperar, que, en ocasiones, sea difícil, si no imposible, su traducción a otra lengua. En el texto meta observamos el intento del traductor de acercar el autor al lector mediante una adaptación y ampliación de la expresión original, transmitiendo el contenido semántico de la siguiente manera: *‘Eso no es más que tirar el dinero’*. Sin embargo, el amigo del protagonista ridiculiza la presencia del abogado no por los gastos en vano (luego se menciona en el texto original que el abogado aceptó el caso sin pago, solo *‘por cuestión de principios’*), sino por la falta de necesidad para defender a alguien en un caso tan nimio, así que no solo se pierde el elemento idiomático, sino que se distorsiona la implicatura del enunciado original.

Otros ejemplos de unidades fraseológicas de valor connotativo, que enriquecen y añaden más expresividad al texto, los encontramos en el relato *Bajo los signos de Piscis y Mercurio* de Il’f y Petrov. El protagonista del relato, un funcionario modesto de la Cámara de Pesos y Medidas, después de haber comprado en la calle la predicción de su futuro hecha por un loro adivino americano, se pone a reflexionar sobre las consecuencias del mensaje que le promete lo siguiente: *‘El destino le será favorable. Usted recibirá grandes propiedades, las cuales le proporcionarán incalculables beneficios’*. Como podemos ver, las noticias no le causan ni satisfacción ni alegría, sino, al revés, lo llenan de angustia y preocupación:

До самого вечера Иван Антонович почему-то чувствовал себя скверно, а за ужином не вытерпел и сказал жене:

- Знаешь, Агнесса, мне не нравится... то есть не то чтоб не нравится, а как-то странно. Какие же могут быть теперь имения, а тем более доходы с них? Ведь время-то теперь советское. <...>
- Какое же имение? – бормотал он. – Совхоз, может быть? Но за доходы с совхоза мне не поздоровится.

(Il'f y Petrov, 1961b, en línea)

Iván Antónovich se sintió irritado todo el día hasta la llegada de la noche, y a la hora de la cena, no soportándolo más, le dijo a su esposa:

- Agnessia, lo que no me gusta... bueno, no es que no me guste, es que es extraño. ¡De qué posesiones se puede hablar en estos tiempos, y con mayor razón de qué beneficios? Si vivimos durante el poder soviético. <...>
- ¡Qué posesiones? –murmuró– ¡A lo mejor un sovjoz? Pero con los ingresos de un sovjoz no me haré muy rico.

(AA.VV., 1997, 126-127)

La naturaleza del humor puede ser tanto universal, fuera del tiempo y el espacio, como tener un carácter específico nacional e histórico, lo que condiciona su excepcionalidad. Los escritores trazan en un tono humorístico una situación típica para aquel tiempo, así que las implicaciones humorísticas en este caso están estrechamente vinculadas al contexto histórico de la Rusia soviética. En un país devastado después de la revolución y la Guerra Civil, con estrechez de alimentación y vivienda, en una sociedad “sin clases” en un estado de permanente construcción del socialismo y del comunismo, la gente que de repente se enriquecía y manejaba grandes cantidades de dinero, sin duda, despertaba sospechas. El fraseologismo con matiz coloquial ‘*мне не поздоровится*’ expresa la inquietud del protagonista por los potenciales problemas o el daño que le pudiera causar el prometido bienestar. Esta expresión tiene un equivalente funcional en la lengua de llegada –“me costará caro”–, que refleja igualmente la carga pragmática y el sentido figurativo del texto de origen. Sin embargo, el traductor opta por la adaptación e interpreta erróneamente el contenido denotativo del fraseologismo, ofreciendo al lector su versión alejada del original: ‘*no me haré muy rico*’. Como podemos ver, desaparece la connotación de amenaza a la que se enfrenta el protagonista y se suprime la comicidad de esa preocupación implicada.

Al final del relato, los escritores resumen de la siguiente forma cómo los cambios radicales, que sufrió el país, afectaron al concepto de felicidad para un hombre normal y corriente:

Прошло две недели, прежде чем Филиппиков оправился от потрясения, вызванного предсказанием попугая Гаврюшки.

Так радикально изменилось представление о счастье. То, что в 1913 году казалось верхом благополучия (большие имения, большие доходы), теперь представляется ужасным (помещик, рантье).

Оракул, несмотря на свою новую орфографию, безбожно отстал от века и зря только пугает мирных советских граждан.

(И'f y Petrov, 1961b, en línea)

Transcurrieron dos semanas antes de que Filíppikov se recuperara del trauma que le produjo la predicción del loro Gabriushka.

Así, de una forma tan radical, se transformó la idea acerca de la felicidad. Aquello que en 1913 se consideraba la cima del bienestar (más posesiones, más ingresos), ahora parecía algo horrible (los terratenientes, los rentistas).

El oráculo, a pesar de su nueva ortografía, es posible que no esté a la altura del siglo y en vano asusta a los pacíficos ciudadanos soviéticos.

(AA.VV., 1997, 126-127)

El relato en sí forma un documento satírico de la época posrevolucionaria y el fragmento citado, en particular, nos remite otra vez al contexto histórico, a la gran reforma de la ortografía de los años 1917-1918, en la que está basada la ortografía actual. En vísperas de la época soviética, la lengua rusa, tanto hablada como escrita, era muy distinta del ruso antiguo. Los escritores se guiaban por reglas intrincadas que tenían sus raíces en el eslavo eclesiástico y entender aquellos textos era imposible para la mayor parte de la población. A pesar de que la reforma fue elaborada por lingüistas profesionales mucho antes de la revolución, y sin fines políticos (por ejemplo, uno de sus impulsores fue el académico Alexej Ivanovič Sobolévskij, miembro de la organización política ultraderechista, *Unión del Pueblo Ruso*), las medidas reales para su ejecución se habían tomado solo después de la llegada al

poder de los bolcheviques. La reforma suprimió del alfabeto ruso los grafemas homófonos, aproximó la escritura cirílica al sistema fonológico actual del ruso y eliminó la letra “Ъ” al final de las palabras, generando así cierta economía para la tipografía. Estos cambios resultaron muy polémicos y provocaron muchas críticas por parte de los intelectuales, que veían en la reforma una simplificación drástica solo para servir a los intereses del pueblo iliterato, violando las leyes naturales del desarrollo del idioma. Iván Bunin, famoso escritor y ganador del premio Nobel de literatura, académico de honor de la Academia de Ciencias de San Petersburgo, rechazó utilizar el ruso moderno, diciendo: “Nunca aceptaré la ortografía bolchevique, incluso si me lo ordenará San Miguel Arcángel. Nunca antes había escrito la mano humano nada parecido a lo que se escribe ahora según la nueva ortografía” (Enciclopedia Bibliográfica, en línea).

En el relato analizado, los escritores hacen alusión a la mencionada reforma ortográfica, cuando el protagonista, al recibir el buen presagio (grandes propiedades e incalculables beneficios), en lugar de estar feliz, ni siquiera puede dormir tranquilamente, levantándose durante la noche para comprobar si el texto de la hoja con el extraño mensaje sigue o no la nueva ortografía, para saber así si es o no un documento impreso durante el poder soviético. Ironizando sobre los cambios de la ideología política que llevó a la distorsión de los conceptos básicos de la felicidad humana Il'f y Petrov señalan, que el oráculo, a pesar de su ortografía nueva, *‘безбожно отстал от века’* (literalmente “se quedó desvergonzadamente a la zaga de su época”). Es curiosa la solución que encuentra el traductor, aplicando la adaptación y la traducción inversa de la expresión idiomática: *‘es posible que no esté a la altura del siglo’*. No resulta posible transmitir el sentido figurativo del fraseologismo y se pierde la expresividad del adverbio *‘безбожно’* a través del cambio léxico-gramatical, que refleja de manera meramente descriptiva el contenido semántico alterado del original (*‘es posible que’*). Asimismo, no se transmite la intención implícita del autor y la perlocución: el enunciado constatativo con valoración negativa y crítica del discurso original se cambia por otra forma gramatical en modo subjuntivo que expresa cierta duda, conjetura o hipótesis por parte del hablante.

Tradicionalmente, la traducción de la fraseología supone un auténtico reto para los traductores, ya que las unidades fraseológicas se remontan a las formas antiguas de la comprensión del mundo y, por eso, encierran un código cultural muy específico. Los investigadores distinguen tres pasos principales en el proceso de traducción fraseológica: la fase de identificación, la fase de interpretación y la fase de búsqueda de correspondencias

(Corpas Pastor, 2003). El problema mayor reside en las dos últimas fases: descodificar el significado figurado del fraseologismo para encontrar el equivalente más adecuado en la lengua meta. Sin embargo, no es necesario que una traducción apropiada tenga la misma cantidad de unidades fraseológicas en el texto meta que en el texto de origen, por lo que existen varios mecanismos disponibles que permiten reproducir las mismas propiedades funcionales del fraseologismo original (Dobrovolskij, 2005). De este modo, como ya hemos observado en el análisis descriptivo de este capítulo, el traductor se enfrenta ante dos opciones: hallar el equivalente funcional en la lengua meta o recurrir a la paráfrasis del contenido original mediante una combinación de las estrategias (la ampliación, la adaptación y la neutralización).

4.4. Las comparaciones

El recurso de la comparación, que se basa en una relación de semejanza entre los objetos o situaciones diferentes y a veces totalmente distintas, intensifica la sátira y el humor en el lenguaje literario y enriquece la narración cómica en general.

Cabe señalar que la comparación es un material muy importante para estudiar los mecanismos de conocimiento del mundo. Las construcciones comparativas, a pesar de ser un fenómeno lingüístico, que posee un valor estético, también se definen como una formación conceptual y cognitiva, como un recurso de construcción de la imagen lingüística del mundo. La identificación condicional de diferentes campos semánticos lleva al establecimiento de un nuevo contenido semántico del conocimiento humano, de modo que la comparación sirve como un método de consolidación de este nuevo conocimiento en la cultura. La comparación constituye la base de la mayoría de los tropos y en el sistema de varios recursos estilísticos funciona como la fase inicial de la cual proceden otras figuras literarias, como el paralelismo, la metáfora, la metonimia, la sinécdoque, la hipérbola, la lítote y otros (Kvjatkóvskij, 1966: 280).

Este grupo de recursos cómicos ocupa la cuarta posición en nuestro corpus por el número de ejemplos encontrados (10% o 36 ejemplos de toda la muestra). En la tabla siguiente se presentan los datos obtenidos en el análisis de las estrategias empleadas para la traducción de las comparaciones.

Tipo de estrategia traductológica	N
Traducción literal	11
Adaptación	7
Ampliación	3
Generalización	1
Traducción literal + ampliación	5
Traducción literal + transposición	5
Traducción literal + traducción grado cero + transposición	1
Neutralización + préstamo + transliteración	1
Adaptación + transliteración + comentario traductológico	1
Adaptación + ampliación	1
Total	36

Tabla 11. Estrategias empleadas para la traducción de las comparaciones

Observamos que existe un predominio de la traducción literal (11 casos, 30%), una estrategia más orientada al polo extranjeroizante, y de la traducción mixta (14 casos, 39%). Varios investigadores consideran la comparación como uno de los recursos de carácter expresivo más difundidos y la incluyen en la categoría de las unidades lingüísticas universales, que se encuentran en casi cada lengua (Zaréckaja, 1988: 390; Lébedeva, 1994: 24). Sin embargo, al mismo tiempo, en las comparaciones se presenta la imagen lingüística del mundo, los valores y estereotipos de la cultura nacional. De este modo, resulta lógico el empleo de los procedimientos traductológicos mencionados: aunque existen en la lengua meta las correspondencias completas o parciales en cuanto a la forma de expresión y del contenido, haciendo posible el uso de la traducción literal, siempre hay lugar para las pérdidas de los elementos arraigados en la cultura de origen y su compensación mediante las estrategias de adaptación, ampliación y transposición.

Para más claridad, ofrecemos a continuación el gráfico que refleja las estrategias que prevalecieron al trasladar las comparaciones a la cultura de llegada.

□

Estrategias traductológicas

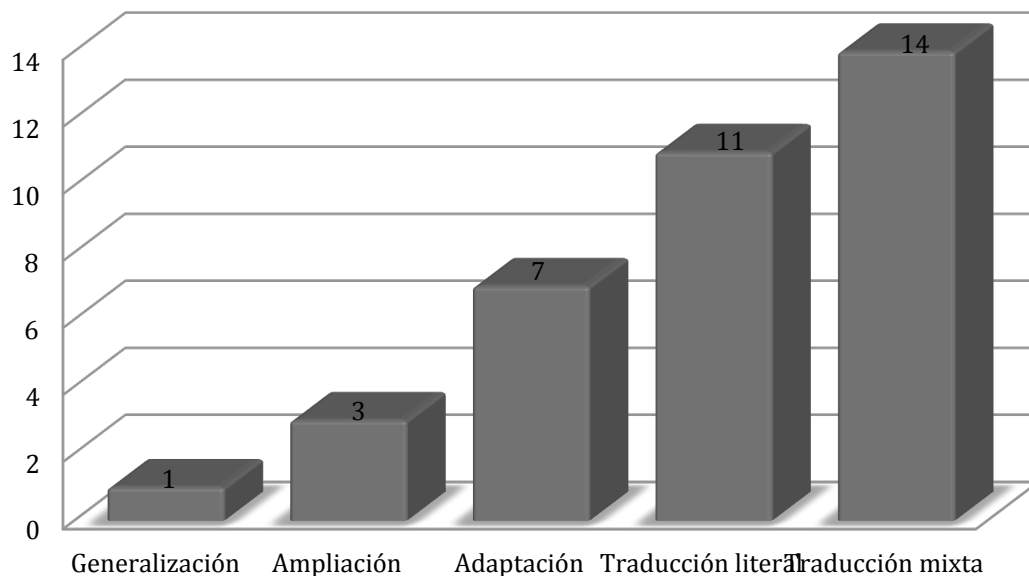


Figura 20. Estrategias empleadas más frecuentemente para la traducción de las comparaciones

Como muestra el gráfico que presentamos más adelante, en la traducción mixta predominan la traducción literal (36%), la ampliación (19%), la transposición (19%), la adaptación (7%) y la transliteración (7%). El análisis de los ejemplos revela una considerable coincidencia en los recursos gramaticales para expresar las relaciones comparativas en ruso y español, lo que evidencia cierta similitud en la percepción de la realidad por los hablantes de

estas lenguas. No obstante, también existen medios excepcionales en cada idioma para la formación de las construcciones comparativas, y su semántica permite identificar las peculiaridades del desarrollo histórico de la nación y de su cultura nacional. De este modo, los datos obtenidos no resultan extraños, ya que manifiestan, por un lado, el intento por parte de los traductores de conservar los componentes culturales y las imágenes artísticas del original en el texto meta; y, por otro lado, su mayor intervención en un esfuerzo por adaptar los elementos humorísticos intraducibles y conseguir la sonrisa del lector extranjero.

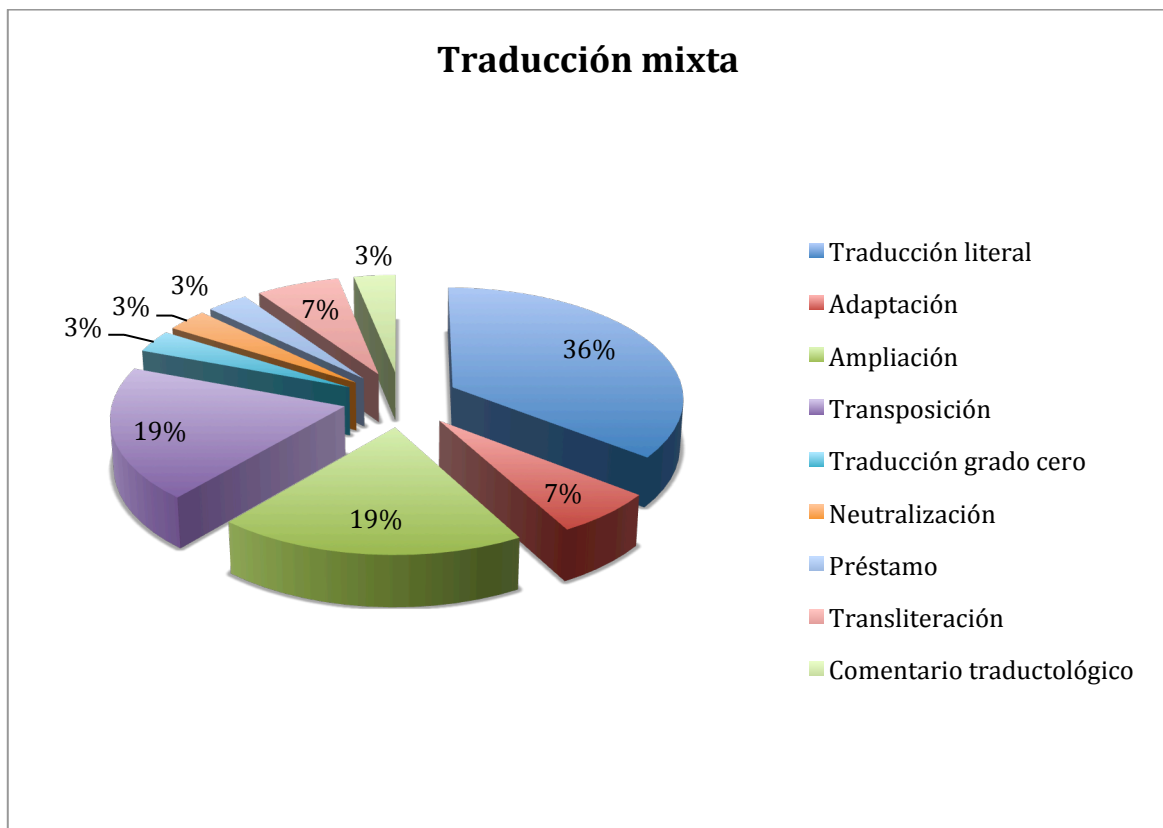


Figura 21. Representación de las estrategias que forman parte de la traducción mixta en la transmisión de las comparaciones

En cuanto a la transmisión de la perlocución, el uso de las estrategias mencionadas resulta justificado debido al gran porcentaje de los ejemplos (86%), en los que se logra reflejar la intención irónica del autor y ejercer la influencia sobre el lector meta, similar a la del texto original.

Transmisión del efecto perlocutivo

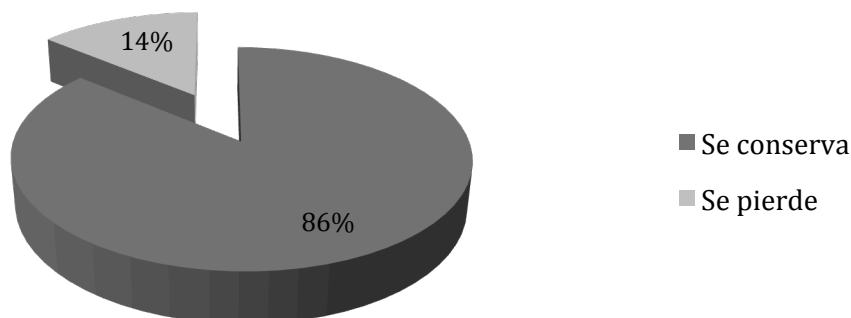


Figura 22. Transmisión del efecto perlocutivo al traducir las comparaciones

Las comparaciones están representadas prácticamente de forma equitativa en la narrativa de todos los autores, con un leve predominio en los relatos de Bulgákov y Avérchenko. Empezamos el análisis descriptivo de este recurso literario con el relato de Bulgákov *Proyecto para una ley seca en Moscú*, que empieza con una narración humorística de la víspera de la Santa Resurrección de Cristo, cuando un borracho, Iván Gavrilovich, estaba desplumando a un gallo vivo, pensando que se lo quería quitar el administrador del piso compartido № 50, donde vivía el periodista con su esposa. Describiendo el gallo, Bulgákov escribe:

Ноги его были растопырены, как ижица, он покачивался и, не закрывая рта, испускал этот самый иступленный вой, испугавший меня.

(Bulgákov, 1990, en línea)

Con las piernas separadas, como una letra v invertida, se balanceaba, mientras que su boca abierta exhalaba aquel horrendo grito que tanto me había asustado.

(Bulgákov, 2009, en línea)

‘Ижица’ (*ížica*; traducción literal: “la letra”) es una letra arcaica “v” del antiguo eslavo, no utilizada hoy en día desde la revolución; recibió ese nombre por su semejanza al yugo: *‘уго-ижица’* (*igo-ížica*) (Fasmer, en línea). El autor del texto original usa la frase humorística *‘ноги ижицей’* (“con las piernas como la letra v”) que significa “tener las

piernas debajo de las rodillas separadas oblicuamente en diferentes direcciones” para lograr el efecto humorístico. El traductor recurre a la estrategia de compensación, añadiendo la información necesaria para reproducir la misma imagen y explicar esta locución al destinatario meta: ‘*con las piernas separadas, como una letra v invertida*’. Como resultado, la intención y el mensaje del autor se transmiten de una manera clara y comprensible y se logra el efecto perlocutivo en el texto traducido.

En otro relato del escritor, *Un tipo abominable*, también se encuentran ejemplos de comparación humorística. Cuando el protagonista, un alcohólico, Intestinov, inventa diversos métodos para conseguir dinero y se le ocurre la idea de echar unas gotas de vodka en sus ojos para simular una inflamación. Para describir mejor la situación cómica que se produce cuando Intestinov se presenta en la consulta del doctor, quejándose de que ha perdido ‘*sus ojitos de tanto trabajar con la máquina*’, Bulgákov recurre a la comparación:

Двое санитаров вели его под руки, как архиерея.

(Bulgákov, 1990, en línea)

Dos enfermeros lo condujeron de la mano como si fuera un prelado.

(Bulgákov, 2011: 98)

Esta relación entre un tipo abominable y un prelado resulta tan absurda y cómica que no puede menos que provocar la sonrisa del lector. ‘*Архиепей*’ en ruso significa “el obispo” y la traducción, como observamos, es casi literal, se emplea el sinónimo ‘*el prelado*’, sin embargo, se transmite perfectamente el matiz humorístico y logra el mismo efecto que la frase original.

En los relatos de Avérchenko encontramos unos ejemplos de comparaciones, que no solo provocan la sonrisa del lector, sino que están llenos de triste ironía del autor. Así es el relato *Pavo con castañas*, en el que el escritor describe con compasión la manera de vestir del pobre pariente que viene a visitar su rico tío:

Руки из рукавов пиджака и ноги из брюк торчали вершка на три больше, чем это допустил бы легкомысленный племянник из великосветского романа, а карманы пиджака так оттопыривались, будто Стёпа целый год таскал в каждом из карманов по большому астраханскому арбузу. Брюки

на коленях тоже были чудовищно вздуты, как сочленения на индусском бамбуке.

(Averčenko, 1925, en línea)

Las manos le sobresalían de las mangas de su chaqueta y las piernas de sus pantalones tres vershok más de lo que hubiera permitido el imprudente sobrino de una novela de moda; los bolsillos de la chaqueta los llevaba tan repletos que parecía que Styopa tenía en cada uno de ellos una sandía de Astrakán. Los pantalones a la altura de las rodillas también los llevaba terriblemente abultados como si fueran articulaciones de bambú hindú.

(Averčenko, 2015: 224)

La imagen que crea el autor mediante las comparaciones en este caso permite transmitir al lector su visión y actitud particular de la situación, llamar la atención sobre la característica principal del personaje e intensificar el contraste de su pobreza y egoísmo, la avaricia de su tío. Las imágenes de este tipo son elementos muy importantes en la estructura del texto, pues remiten a las ideas del autor y resaltan el tema principal del relato, lo que explica su frecuente presencia: en un solo párrafo se encuentran dos ejemplos. El traductor opta por la traducción literal y logra recrear con éxito la misma imagen en el texto meta, aunque introduce unos cambios en las categorías gramaticales y la sintaxis para conseguir la naturalidad de la narración en el texto meta. Se conserva la estructura sintáctica en general de la oración principal y de la oración subordinada comparada, pero se sustituyen las conjunciones ‘*будто*’ (“como si”) y ‘*как*’ (“como”) por el nexos ‘*parecía que*’ en primer caso y la combinación de la conjunción y el verbo en modo subjuntivo ‘*como si fuera*’ en el segundo, lo que es una estructura más habitual para expresar las relaciones comparativas en la lengua meta.

En el mismo relato encontramos otro ejemplo de comparación, esta vez utilizada para describir el aspecto físico del pobre sobrino Stepan:

В ущелье, между щекой и крылом носа, пряталась огромная розовая бородавка, будто конфузясь блестящего общества верхней волосатой губы и широких мощных ноздрей... Таков был этот бедный родственник Стёпа.

(Averčenko, 1925, en línea)

En la hendidura entre la mejilla y el ala de la nariz, se ocultaba una enorme verruga rosada como si se sintiese turbada por la presencia del labio superior, cubierto de vello y de las poderosas fosas nasales... Así era este pobre pariente, Styopa.

(Avérchenko, 2015: 224)

En este caso otra vez observamos que el traductor emplea la traducción mixta, que presenta una combinación curiosa de las estrategias: se reproduce de manera literal la imagen retratada por el autor con los cambios del orden y de las categorías gramaticales del texto de origen (el gerundio *‘конфузясь’* / “confundirse, turbarse” se sustituye por una combinación del verbo con el participio *‘se sintiese turbada’*; el adjetivo *‘волосатая’* / “velludo, peludo” se cambia por una descripción *‘cubierto de vello’*). Este uso de la traducción literal y de la transposición resulta acertado para transmitir la carga emocional-expresiva de la imagen original, aunque también conduce a ciertas pérdidas semánticas y aspectos risibles: el adjetivo de la frase *‘блестящее общество’* (literalmente “una compañía brillante”), que genera el efecto cómico basado en el contraste con la siguiente descripción inesperada del labio velludo y de las fosas nasales que forman la mencionada compañía, no se reflejan en el texto meta.

En el siguiente ejemplo del mismo relato, Avérchenko describe la desesperada situación en la que se encontró el desafortunado sobrino, al haber prometido a su tacaño tío guardar el pavo de los invitados al final de la cena, pretendiendo que todos estaban llenos, pero no pudo resistir la tentación de comer un trozo al descubrir que estaba relleno de castañas, plato que nunca antes había probado en su vida.

Длинный Стёпа вдруг перегнулся пополам и приблизил лицо почти к самой индейке. — Ну, раз с каштанами, тогда я... не откажусь съесть кусочек. <...>

А когда (через две минуты) на блюде лежал унылый индейкин остов, хозяин встал и решительно сказал Стёпе:

— Ах, да! Я и забыл: вас генерал к телефону вызывал. Пойдём, я вам покажу телефон... Извините, господа. Стёпа покорно встал и, как приговоренный к смерти за палачом, покорно последовал за дядей, догрызая индюшачью ногу...

(Averchenko, 1925, en línea)

El largo Styopa de repente se inclinó y acercó su cara al pavo hasta casi tocarlo.

—Bueno, si es con castañas, entonces voy comerme un trozo. <...> ... y cuando, a los dos minutos, quedaba solo el esqueleto del pavo, el anfitrión se levantó y le dijo a Styopa:

—¡Oh, sí! Se me olvidaba que el General le llamó por teléfono. Venga, le voy a mostrar dónde está el teléfono... Perdonen, señores. Styopa obedientemente se puso de pie y así como un condenado a muerte va detrás del verdugo, obedientemente siguió a su tío, mientras terminaba de roer el muslo de pavo...

(Averčenko, 2015: 228)

La comparación en este ejemplo sirve para desarrollar una imagen hiperbolizada y así destacar el absurdo de la reacción tan furiosa del tío hacia una falta tan insignificante de su pobre pariente. Como la intención satírica del autor en este caso apunta hacia el aspecto más universal, el traductor opta por la traducción literal, la que permite trasladar perfectamente tanto la imagen comparativa, como la implicatura del original al texto meta. Asimismo, se emplea una leve ampliación de la oración subordinada comparativa mediante la adición del verbo ‘*va*’ (el uso de lo cuál se implica en el texto de origen), tal como lo exige la sintaxis de la lengua española.

El último ejemplo de Avérčenko que vamos a citar del relato *Cosme de Medici* es de particular interés, porque incluye no solo una comparación satírica, sino también una referencia cultural onomástica y histórica.

— Купите! Замечательная вещь, — захопотал хозяин, почуяв настоящего покупателя. — Настоящая олеография! Это не то что масляные краски... Те — пожухнут и почернеют... А это — тряпкой с мылом мойте — сам черт не возьмет!

— Цена? — уронил покровитель искусства, прищурившись с видом покойного Третьякова, покупающего уники для своей галереи...

(Avérčenko, 1990, en línea)

—¡Cómprelo! Es una cosa maravillosa — empezó a afanarse el dueño, sintiendo que era un verdadero comprador —. ¡Es una verdadera holografía!

Y no son óleos..., que se apagan y se ponen negros... ¡Éste lo puede lavar con un trapo y jabón! ¡Y no se estropeará!
—¿Qué precio tiene? — dijo el mecenas de arte, entornando los ojos con aspecto del difunto Tretyakov tras comprar ejemplares únicos para su galería... (Avérchenko, 2015: 228)

En el fragmento citado, el escritor hace alusión al contexto histórico de la época, cuando se escriben los relatos: con humor y tristeza a la vez revela el autor las consecuencias en la vida cultural y social que habían traído la revolución y los años posteriores. Uno de los protagonistas del relato, un nuevo ‘*mecenas del arte*’, está eligiendo un cartelito que representa a un señor señalando con su dedo la brillante galosha de goma, considerándolo un verdadero objeto de arte. En esta figura se reconoce fácilmente un *nepman* con mentalidad pequeño-burguesa soviética, una persona con puntos de vista rutinarios, con mentalidad cerril, perteneciente a la clase media baja, ignorante y vulgar, sin conocimiento básico de lo que es el arte o valores culturales. Como escribe Carlos Taibo, la figura del *nepman* apareció como resultado de toda una serie de cambios. En primer lugar, se adoptaron medidas en el ámbito de la industria orientadas a permitir mayor un grado de descentralización y racionalización, a fomentar el renacimiento de la pequeña industria privada y a atraer los capitales foráneos. En segundo lugar, experimentaron cambios las fórmulas organizativas: en lugar de la administración directa se introdujeron los *trusts* (responsables de la gestión de los grupos de empresas), que dejaron de depender financieramente del Estado y que tenían la posibilidad de vender sus productos en el mercado. Como consecuencia de estas novedades, apareció la figura del *nepman*, un empresario privado acaudalado, que prosperó al amparo del comercio y de la industria ligera, que generaba rápidos beneficios y no requería muchos recursos crediticios (Taibo, 2010: 101). Lo mismo nos cuenta Avérchenko sobre el personaje del relato: Stepán Kartojin, a quien con ironía el escritor llama *Cosme de Medici*, tiene una sastrería y gana tanto dinero que no tiene forma de gastarlo, por eso compra las cosas que considera “objetos de arte”, invirtiendo de esa manera sus capitales. Para ridiculizar a este nuevo ‘*mecenas de arte*’, el autor le compara con el difunto Tretyakov, el famoso fundador del principal depositario de bellas artes rusas del mundo, conocido como la Galería Estatal Tretyakov, así dando a conocer al lector todo lo que piensa sobre el absurdo nuevo sistema de valores y los cambios ocurridos en el país. Aunque la situación se describe de forma irónica, de hecho está profundamente

arraigada en la realidad soviética de aquel tiempo y evidencia que los cambios políticos y sociales apenas habían afectado a la mentalidad o al alma de este tipo de la gente.

Al analizar las decisiones traductológicas empleadas para trasladar la comparación al texto meta, observamos el empleo de la traducción literal (con ampliación léxica para especificar la semántica del termino ruso 'уника' que proviene del latín y significa "un ejemplar único"), así como un breve comentario traductológico a pie de página sobre Tretyakov. La elección a favor de la nota del traductor parece ser una estrategia más adecuada, ya que no impide la lectura fluida para un destinatario más sofisticado, lo que podría tener lugar en caso de insertar la explicación en el propio texto. Al mismo tiempo, el lector a quien Tretyakov pueda resultar desconocido, también tiene la oportunidad de percibir la ironía del autor implicada en tal comparación y la carga pragmática del enunciado original.

Para resumir, la comparación como figura literaria, amplía las fronteras del uso de las palabras de manera excepcional, añadiendo una cantidad infinita de matices secundarios. Debido a estos matices, se intensifica el colorido emocional y apreciativo, se individualiza la característica de los fenómenos descritos y, al fin y al cabo, se obtiene un significado cognitivo, profundizando nuestro conocimiento de estos fenómenos. La estrategia traductológica más acertada para transmitir este tropo, dependiendo de cada caso particular, sería intentar conservar las peculiaridades estilísticas del autor y conseguir la misma carga emocional-expresiva en la medida de lo posible.

4.5. Las metáforas

La mayoría de los teóricos de la traducción eluden la definición de la metáfora: algunos investigadores afirman que “definir la metáfora no pertenece a la propia tarea de la teoría de traducción” (Van Den Broek, 1981: 74); otros autores ofrecen una definición demasiado general de “cualquier expresión figurativa” (Newmark, 1988b: 104); por último, otro grupo de teóricos exploran detalladamente los problemas de traducción que presenta la figura sin definirla (Mason, 1982; Van Besien y Pelsmaekers, 1988). Estamos de acuerdo con la autora polaca, Pisarska (1989: 29), que describe la metáfora como “un fenómeno comunicativo, válido para un contexto específico, la construcción y la comprensión de la cual requiere y presupone un conocimiento extralingüístico”.

Las metáforas forman la quinta categoría de los recursos que se utilizan en la narrativa soviética para crear el efecto cómico, representando el 7%, o 23 ejemplos, de todo el corpus. Este recurso posee un valor muy expresivo y permite establecer los vínculos entre fenómenos diferentes para describir el mundo, dependiendo de la experiencia del autor. Asimismo, la comicidad de las metáforas no usuales, por lo general, se basa en el efecto sorpresa, debido al hecho de que son inventadas y el receptor no espera encontrarlas en el texto.

El lenguaje figurado, y la metáfora en particular, exige mayor coste de procesamiento por parte del lector, ya que supone que el receptor no solamente comprenda los elementos que contiene el enunciado para luego descodificarlos, sino que interprete la intención que tiene en cuenta el autor para adivinar así el significado implícito. Por ende, la metáfora presenta dificultades semánticas, culturales y cognitivas en el proceso de traducción. Aunque existen varias propuestas acerca del grado de la traducibilidad de la metáfora, en nuestro trabajo seguimos la postura de Van Den Broek (1981), Newmark (1988a y 1988b), Rabadán Álvarez (1991) y Toury (1995), que afirman que la metáfora es traducible, pero presenta un alto grado de inequivalencia interlingüística. Dependiendo de las restricciones contextuales y del grado de similitud entre cada lengua y cultura origen y meta específicas, el traductor elige entre dos opciones: 1) la "domesticación" de la metáfora, sometiéndola a las normas polisistémicas de la lengua meta; 2) la traducción *sensu stricto* o retentiva, que resaltaría lo "exótico", lo propio de la lengua origen. (Van Den Broek, 1981: 84).

La tabla siguiente recoge estos dos enfoques mencionados, empleados por los traductores para solucionar los problemas del trasvase interlingüístico de esta figura en los textos analizados.

Tipo de estrategia traductológica	N
Traducción literal	10
Adaptación	7
Traducción literal + transposición	3
Transposición + equivalente acuñado	1
Adaptación + Traducción grado cero + traducción inversa	1
Adaptación (cambio léxico-sintáctico) + ampliación	1
Total	23

Tabla 12. Estrategias empleadas para la traducción de las metáforas

Las estrategias aplicadas más frecuentemente se exponen en el gráfico siguiente:

□

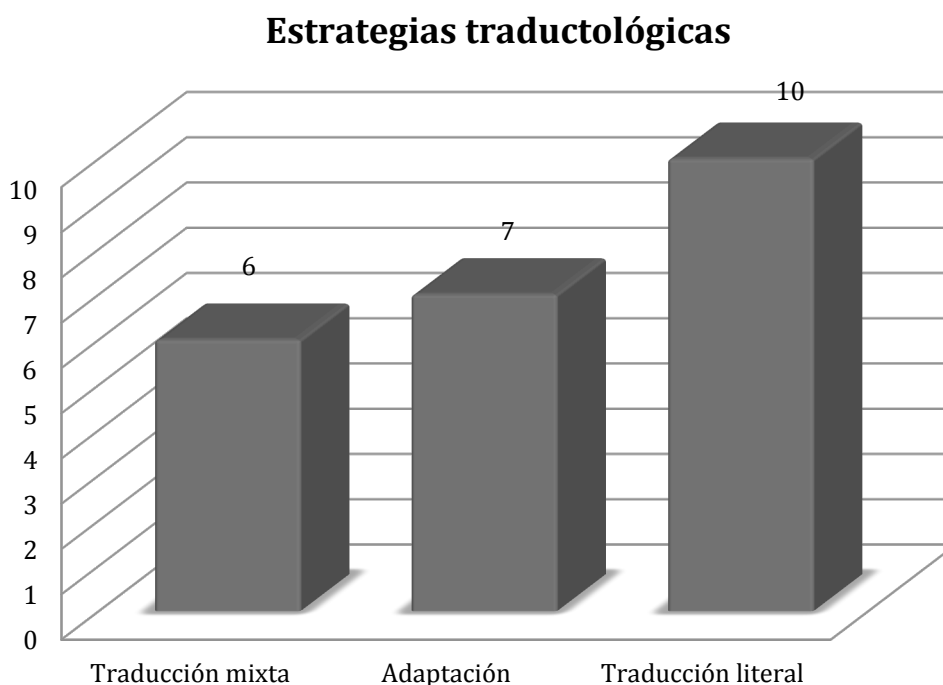


Figura 23. Estrategias empleadas más frecuentemente para la traducción de las metáforas

Como podemos ver, los datos obtenidos muestran la clara preferencia de la traducción literal por parte de los traductores (10 casos o 44% de los ejemplos analizados), seguida por la adaptación (7 casos o 30% de todo el corpus) y la traducción mixta (6 casos o 25%).

Si analizamos la distribución de las estrategias combinadas en la traducción mixta, reflejada en el gráfico siguiente, observamos que otra vez predomina, en primer lugar, la transposición (31%); en segundo lugar, la traducción literal (23%) y la adaptación (15%). Otras estrategias no son muy representativas e incluyen en casi igual proporción la traducción

inversa, la ampliación, la traducción grado cero (8% respectivamente) y el equivalente acuñado (7%).

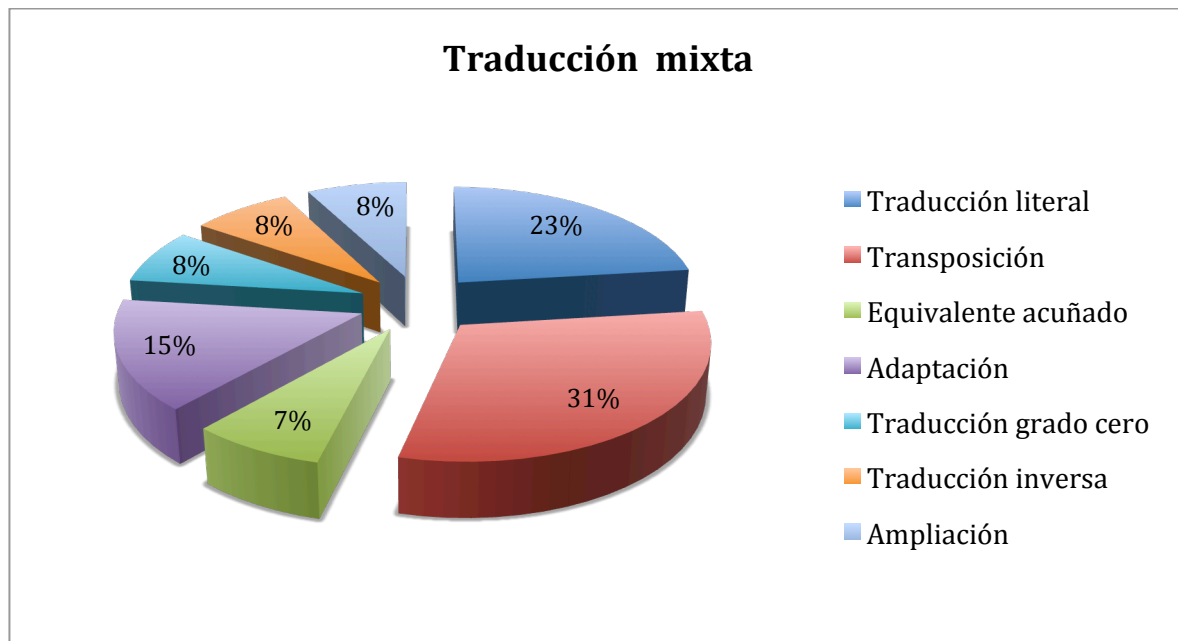


Figura 24. Representación de las estrategias que forman parte de la traducción mixta en la transmisión de las metáforas

Los datos obtenidos evidencian el empleo mayoritario de la traducción literal, la que pasa a la lengua meta la gramática, el orden y el significado primario de todas las palabras de la lengua origen, resultando muy eficaz especialmente para las oraciones cortas. Newmark distingue dos subcategorías de esta estrategia: la “traducción palabra por palabra” y la “traducción uno por uno” (la conversión de una oración o un grupo de palabras en otro), afirmando que si la traducción literal consigue la equivalencia referencial y pragmática con el original, es perfectamente válida y no hay por qué evitarla (Newmark, 1988a: 100-101). Sin embargo, en el caso de las metáforas compuestas o prolongadas pluriverbales, es lógico que tenga lugar una mayor intervención por parte del traductor: desde las alteraciones de categorías gramaticales (la transposición) hasta las modificaciones léxico-semánticas, el cambio de imagen e incluso ciertas pérdidas (la adaptación, la ampliación, la traducción inversa y la traducción grado cero).

El análisis de la transmisión de la perlocución, justifica el razonamiento de Newmark, ya que la preferencia por las estrategias mencionadas resulta acertada y consigue conservar tanto el contenido semántico, como la expresividad y la carga pragmática del enunciado metafórico original en un 91% de todos los casos analizados. El gráfico citado más adelante

refleja los datos recogidos acerca de la conservación del efecto perlocutivo en los textos traducidos.

□

Transmisión del efecto perlocutivo

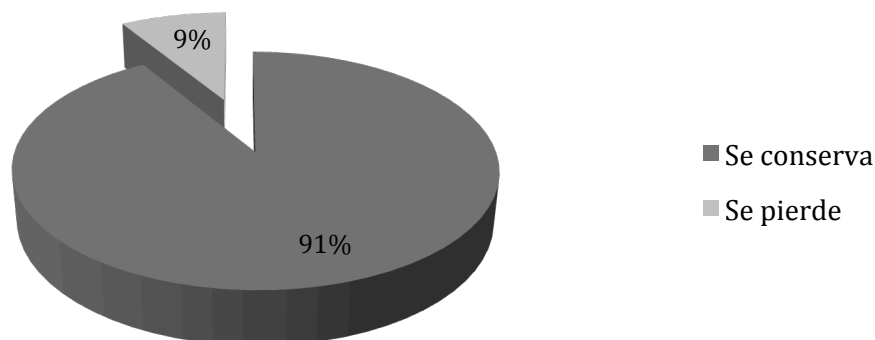


Figura 25. Transmisión del efecto perlocutivo al traducir las metáforas

El recurso de metáfora se emplea con casi la misma frecuencia por todos los escritores en la narrativa analizada. A continuación proporcionamos al lector los ejemplos más destacados, la mayoría de los cuales comprenden la metáfora zoomórfica, que tiene como referente los seres faunísticos o del reino animal.

Como señalan Lakoff y Turner (1989), las lenguas tienen una naturaleza antropocéntrica y categorizan al hombre con respecto a otras entidades del mundo (animales, plantas, objetos), expresadas en términos de *la gran cadena del ser*, que sitúa a los diferentes tipos de seres en una jerarquía, donde el hombre ocupa la posición más alta. Los animales se sitúan después de los humanos. Por lo tanto, el referente animal es el más próximo para definirnos a nosotros mismos. Las metáforas zoomórficas son, de esta manera, un recurso muy productivo para expresar las características físicas y morales de los humanos.

Mediante este tipo de metáfora, Bulgákov subraya los rasgos característicos del protagonista del relato *Un tipo abominable*, que, en la búsqueda del dinero, decide clavarse los dientes en el labio, beber sangre e ir al hospital, simulando que tiene una úlcera en el estómago.

Затем гениальный кровопийца эту кровь стал слизывать и глотать, пока не насосался ею, как клещ.

(Bulgákov, 1990, en línea)

Entonces el genial vampiro se puso a chupar y tragar la sangre hasta que quedó harto como una garrapata.

(Bulgákov, 2011: 95-96)

En el ejemplo citado, la metáfora va acompañada de un epíteto irónico y destaca precisamente la ingeniosidad del personaje, que está dispuesto a todo sacrificio y a cualquier riesgo para obtener dinero. La metáfora pasa a ser comparación, que intensifica el efecto humorístico y, al mismo tiempo, revela la degradación del protagonista, comparándolo con un animal. *‘Кровосос’* (literalmente “chupasangre”) en ruso significa en primer lugar “una persona cruel, incompasiva, despiadada”, pero a veces se refiere a un insecto con una ventosa con que se adhiere a otros animales para alimentarse de su sangre (Ušakov, 1989, en línea). Bulgákov juega con esta palabra y la usa para referirse a un alcohólico que intenta conseguir dinero de una manera deshonesta, aprovechándose de otras personas, lo que hace aflorar el sema del “parásito de la sociedad”, persona que vive a costa de otros, al igual que un insecto. En el texto traducido encontramos la metáfora sobre *‘el vampiro’*, que también hace referencia a una persona que se enriquece a costa de los demás, pero se pierde esta alusión al animal que existe en el original. Sin embargo, esa pérdida es insignificante y el texto meta conserva la imagen cómica, transmitiendo la intención del autor.

En el relato de Teffi, *Un abogado de moda*, lleno de sátira político-social encontramos una clara muestra de metáfora zoomórfica. El abogado no defiende los intereses del acusado, sino que solamente está pensando en su reputación. Aunque el caso de su cliente, Semión Rubashkin, no era serio en absoluto, el abogado se lo presenta al juzgado de una forma muy severa, describiendo al acusado como una fuerza peligrosa del gran movimiento revolucionario, comparándolo mediante una gradación metafórica primero con un león, luego con una hidra, y, finalmente, con una boa:

Адвокат отпил воды и продолжал: <...>

— Вы думаете, что год тюрьмы сделает для вас кролика из этого льва?

Он повернулся и несколько мгновений указывал рукою на растерянное, вспотевшее лицо Рубашкина. Затем, сделав вид, что с трудом отрывается от величественного зрелища, продолжал:

— Нет! Никогда! Он сядет львом, а выйдет стоглавой гидрой! Он обовьет, как боа констриктор, ошеломленного врага своего, и кости административного произвола жалобно захрустят на его могучих зубах.

(Teffi, 1997, en línea)

El abogado se sirvió un vaso de agua y continuó: <...>
¿Cree usted que un año en prisión convertirá a este fiero león en un conejillo?

Se giró de repente, y mantuvo su dedo apuntado durante varios segundos al rostro preocupado y sudoroso de Rubashkin. A continuación, en mitad de un considerable esfuerzo, como si le costara trabajo arrancarse de aquella magnífica visión, continuó:

— ¡No! ¡Jamás! ¡Irà a presión como un león, y la abandonará como una hidra de cien cabezas! Aplastará a sus enemigos estupefactos como una boa, y hará crujir los huesos de la administración entre sus dientes poderosos con alegría.

(Teffi, 2010: 62)

El final del relato es a la vez inesperado, risible y terrible. Al haber condenado a muerte al pobre inocente Rubashkin, el abogado de moda se fue tranquilamente al restaurante a comer salchichas y tomar cerveza, recibido allí con una ovación por una ruidosa concurrencia de jóvenes. El relato hace alusión a tiempos turbulentos, cuando en Rusia se difundieron ampliamente las ideas revolucionarias y aparecieron varias sociedades políticas que intentaron cambiar el régimen existente. El destino típico de los revolucionarios condenados era la muerte o los trabajos forzados. En estas condiciones, defender a un revolucionario suponía más honor y privilegio que a un acusado de un delito insignificante, por lo tanto, el abogado del relato, solo por sus propias ambiciones y para aumentar su importancia, exagera la gravedad del caso de Rubashkin y deja al juez condenarlo a muerte.

Para caricaturizar la imagen de un abogado así de moda, destacar los rasgos más abominables de su personalidad y reflejar el patetismo de su habla, la autora utiliza la metáfora zoomórfica combinada con la gradación a nivel del fragmento textual. En el primer caso, el traductor transmite las imágenes originales (‘лев’ / ‘león’, ‘кролик’ / ‘conejillo’) mediante una traducción literal, cambiando solamente el orden de las palabras, evocando la misma acepción de león que se refiere a “una persona audaz y valiente” en la mente del lector extranjero. En el segundo caso, ‘стоглавая гидра’ se traduce aplicando una combinación de

traducción literal y transposición: ‘una hidra de cien cabezas’, cambiando el adjetivo por el complemento preposicional del sustantivo para cumplir las normas de la lengua meta. Finalmente, resulta curiosa la solución traductológica para transmitir la tercera imagen metafórica del fragmento citado: el verbo ‘обовьѣт’ (literalmente “enrollar, enredar”) se traduce mediante la adaptación por un verbo ‘aplastar’ para intensificar la expresividad de la imagen; se traduce parcialmente el nombre zoológico procedente del latín ‘boa конструктор’ (“la boa constrictor”), conservando el mismo referente animal y omitiendo el segundo elemento por ser irrelevante en la transmisión del contenido semántico y humorístico, así como para no impedir la fluidez de la narración; y, por último, observamos la traducción inversa del adverbio ‘жалобно’ (“lamentoso”) por una combinación de preposición y el sustantivo con el significado casi opuesto al del original, ‘con alegría’. El empleo de las alteraciones traductológicas resulta justificado en este caso, ya que el enunciado logra cumplir la misma función humorística en el texto meta.

Otro ejemplo que abordaremos a continuación procede del relato *El duende del hogar*, de la misma autora. El relato está lleno de un humor envuelto en tristeza y nos cuenta los sentimientos y el desazón de Liusenka, una niña tímida, callada y diligente que sufre la lucha de sus padres:

- Коля! Это Байрона стихи...
- Врешь! Станет тебе Байрон стихи посвящать. Это акцизный. Акцизный Волорыбов. “...Она доступна лишь для мира...”
- Коля! Я бедная маленькая птичка, не добивай меня!
- Птичка? – удивился он и прибавил почти безгневно, с глубоким убеждением: – Стерва ты, а не птичка.

(Teffi, 1990b, en línea)

- ¡Kolia! Es un poema de Byron...
- ¡Mentira! Ni Byron puede dedicarte poemas! Y él no es más que un oficial de aduanas. Oficial de Aduana Volorybov. ...tu amor le pertenece al mundo...
- ¡Kolia! ¡No soy más que un pajarillo, no me hagas daño!
- ¿Un pajarillo? - dijo él sorprendido, añadiendo, casi sin furia, pero con una profunda convicción – : Eres una ramera, eso es lo que eres.

(Teffi, 2010: 175)

En la versión original, el uso de la metáfora zoomórfica se combina con el contraste, lo que aún aumenta el efecto humorístico. El vocablo *'птичка'* / *'pajarillo'* se refiere, en primer lugar, a un animal, pero en el contexto dado alude a una persona inocente, débil e ingenua. Según Fillmore, al emplear los sustantivos faunísticos, se activan todas sus asociaciones semánticas, sus valores polisémicos, sus derivados léxicos y sus significados metafóricos, basados en la experiencia del hablante (Fillmore, 1982: 113). Asimismo, la frecuencia de uso es proporcional al grado de polisemia de las palabras. El sustantivo mencionado *'птичка'* está presente frecuentemente en la experiencia y forma parte de la vida cotidiana para los hablantes de ambas culturas, así que se traduce literalmente y su traslado al castellano no supone muchas dificultades. Sin embargo, la experiencia con otro zoomorfismo no resulta tan habitual para la cultura hispana. Como el lenguaje “refleja estructuras conceptuales que la gente construye basándose en su conocimiento y experiencia, más o menos común, del mundo exterior que nos rodea y de su propia cultura”, es lógico que el grado de la polisemia de la palabra varíe en cada lengua y cultura (Valenzuela y Ibarretxe-Antuño, 2012: 44). En ruso, el origen de la palabra *'смерва'* (“infame”) etimológicamente se remonta a la “carroña” (Dal', 2007, en línea), luego pasó a significar a cualquier pájaro que se alimente principalmente de los restos de pequeños animales muertos, y, finalmente, desarrolla un significado añadido que hoy en día se utiliza para designar a una persona malvada, vil y asquerosa (Efrémova, 2000, en línea). El traductor ha optado por la adaptación y en el texto traducido encontramos *'la ramera'*, cuyo origen está relacionado con la costumbre medieval de colgar unas ramas junto a la puerta de las casas en las que se ejercía la prostitución (Coromines, Pascual, 2000). De este modo, aunque la traducción también expresa un tono despreciativo en la réplica del celoso marido, refiriéndose al adulterio y atribuyendo cualidades negativas al personaje, se pierde la alusión al animal, el ave, así como se suprime el contraste irónico con *'el pajarillo'* del texto original.

El último ejemplo que analizamos en este capítulo procede del relato *Los secretos ocultos de oriente*, de Avérčenko, y presenta otro tipo de metáfora: una metáfora extendida, la cual continúa la comparación de dos conceptos a lo largo de unas cuantas frases o un fragmento entero.

Прехорошенькая дама повисла на пуговице моего пиджака и мелодично
прощебетала:

—Пойдите к хироманту! — Ни за что не пойду, — увесисто возразил я.

<...>

— Ну, а если я вас поцелую — пойдете?

Когда какой-либо вопрос переносится на серьезную деловую почву, он начинает меня сразу интересовать.

— Аванс будет? Фирма оказалась солидная, не стесняющаяся затратами.

(Averčenko, 1922a, en línea).

La hermosa dama se había agarrado al botón de mi chaqueta y melódicamente gorjeaba: —¡vaya al quiromántico! <...>

—Ni hablar —dije con fuerza—.

—Bueno, ¿y si le doy un beso, irá?

Cuando un asunto pasa al terreno serio, oficial, me empiezo a interesar por él.

—¿Habrán anticipo? La empresa era sólida, no se escatimaban gastos.

(Averčenko, 2015: 272)

El escritor provoca la risa del lector mediante una metáfora creativa e inesperada a nivel del fragmento, comparando la actitud de una conocida suya en una relación amorosa con la actividad de una empresa de negocios. La proyección metafórica, en este caso, se basa en el humor universal, así que se justifica el uso de la traducción literal, ya que resalta los rasgos “exóticos” propios del estilo del escritor, logrando al mismo tiempo transmitir perfectamente la intención irónica del autor y la carga pragmática del enunciado original. Para ajustar el texto a los requisitos y a las normas de la lengua meta, el traductor también aplica la transposición, cambiando algunas categorías gramaticales y el orden de palabras del texto original. Por ejemplo, el giro con participio ‘не стесняющаяся затратами’ se reemplaza por una construcción impersonal, más habitual en la lengua castellana, ‘no se escatimaban gastos’.

Como se puede ver, las metáforas constituyen un mecanismo muy eficaz para destacar, exagerar y caricaturizar las características o los defectos más llamativos de los personajes en la narrativa soviética analizada, mediante la utilización de las imágenes alegóricas o arquetípicas. Las metáforas implican no sólo activación de un campo léxico cognitivo, sino también de asociaciones emotivas en la mente del receptor, por ello, el tratamiento de este recurso en el proceso de traducción dependerá de la situación comunicativa en la que se encuentre, así como el vínculo con la cultura y el sistema lingüístico de origen.

4.6. Los epítetos

El epíteto pertenece a las figuras retóricas sintácticas y consiste en añadir a un sustantivo un adjetivo o unas palabras o frase en función adjetiva (Azaustre Galiana y Casas Rigall, 2009: 116). Lausberg distingue entre “los epítetos pleonástico” y “los epítetos con función enunciativa” que, en su lugar, pueden emplearse en su significación propia o en un sentido traslaticio, figurativo. Los primeros, como indica su propio nombre, están relacionados con otra figura, el pleonismo, y son utilizados especialmente por los poetas. Este tipo de epítetos resultan sumamente redundantes y su función es meramente ornamental, ya que suponen la atribución de una cualidad que ya está encerrada de modo implícito en el sustantivo mismo, al que caracterizan (Lausberg, 1967: 141-145). El segundo grupo con función enunciativa, como explica Mayoral, expresa diferentes manifestaciones de la subjetividad del “yo” textual, orientadas a la expresión de la alabanza o el vituperio (Mayoral, 1994: 127). Los investigadores rusos A. Šalygin y B. Tomašévskij comparten la misma opinión, afirmando que “el epíteto es uno de los recursos más eficaces para enfatizar lo pintoresco de la narración y la emocionalidad del habla”, aunque “no introduce ninguna propiedad nueva, que no se hallara ya contenida en el objeto descrito” (Šalygin y Tomašévskij como se citó en Žirmúnskij, 1977: 334).

La clasificación más sistemática basada en la lírica española la ofrece Sobejano (1956):

Tipo de epíteto	Ejemplo
Epíteto tipificador (el que define o pinta lo arquetípico, atribuyendo al nombre una cualidad que ya posee implícita en su raíz semántica)	"qué alto cuello de garza"
Epíteto metafórico	"el cristalino freno, por la lentitud de las aguas"
Epíteto enfático	"olas gigantes que os rompéis bramando"
Epíteto apositivo (que llega a rozar los límites del sustantivo)	"¡Cuántas veces te esperara, / cara fresca, negro pelo...", de Lorca
Epíteto surrealista (el portador de una imagen cualitativa incoherente respecto a la significación real del sustantivo)	"Una boca impotente como una fruta bestial", V. Aleixandre
Epíteto-frase	"El sol, que se ponía, alumbraba las torres"

Tabla 13. La clasificación de los epítetos planteada por G. Sobejano (1956)

En la narrativa soviética encontramos, principalmente, los epítetos metafóricos y enfáticos con función enunciativa, que se emplean en sentido traslaticio, teniendo valor expresivo basado en las asociaciones inesperadas, a veces siendo los neologismos o invenciones individuales y espontáneos del autor.

En cuanto a los datos cuantitativos, observamos que los escritores recurren a este recurso con la misma frecuencia que la metáfora con el fin de intensificar el efecto cómico o introducir un elemento implícito evaluativo en la característica del personaje. El grupo de epítetos incluye 23 ejemplos y constituye el 7% de toda la muestra en los relatos analizados. Sin embargo, el abanico de decisiones traductológicas empleadas para su traslado a la cultura meta es más amplio, como aparece reflejado en la tabla siguiente:

Tipo de estrategia traductológica	N
Adaptación	6
Traducción literal	6
Neutralización	2
Traducción grado cero	2
Descripción	1
Generalización	1
Traducción literal + transposición	1
Traducción literal + ampliación	1
Adaptación + ampliación	1
Traducción grado cero + adaptación	1
Traducción grado cero + traducción literal	1
Total	23

Tabla 14. Estrategias empleadas para la traducción de los epítetos

Los datos obtenidos nos permiten constatar un resultado bastante equilibrado, muy cercano a *la aurea mediocritas* o la llamada dorada medianía entre dos polos extremos de la domesticación y la extranjerización. Se manifiesta la preferencia a favor de la adaptación (6 ejemplos o 26% de las muestras), la traducción literal (6 ejemplos o 26% de las muestras) y la traducción mixta (5 ejemplos o 22% de las muestras). Sin embargo, se pone en evidencia la intervención significativa por parte de los traductores para alterar el texto de origen con la presencia marcada de las estrategias orientadas al polo domesticante: la traducción grado cero (2 ejemplos o 9%), la neutralización (2 ejemplos o 9%), la generalización y la descripción (1 ejemplo o 4% en cada caso). El diagrama que ofrecemos a continuación resalta los datos relativos a la frecuencia del uso de las estrategias mencionadas.

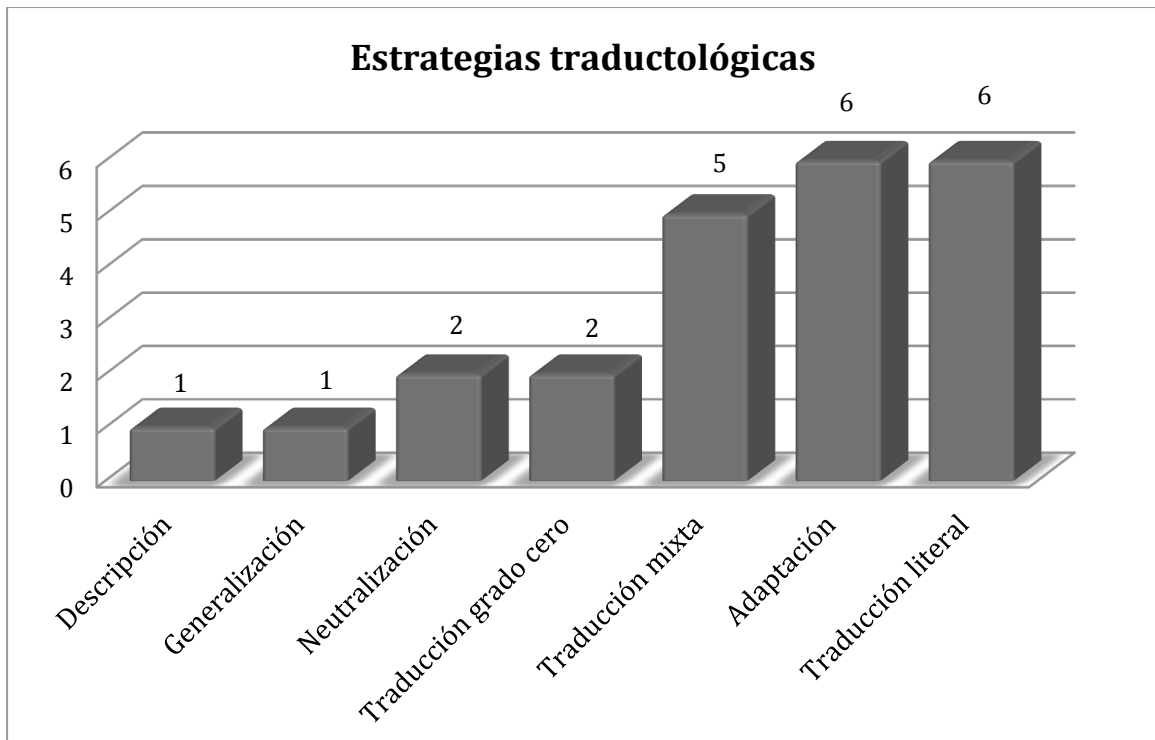


Figura 26. Estrategias empleadas más frecuentemente para la traducción de los epítetos

Si analizamos los datos de las estrategias que se utilizan en la traducción mixta, resumidos en el gráfico siguiente, se puede destacar el predominio de la traducción literal (30%), seguida por la adaptación, la ampliación y la traducción grado cero (20% en cada caso), las estrategias orientadas hacia el texto meta que suponen la eliminación de cierta parte del contenido cultural y su cambio por los elementos propios de la cultura de llegada.



Figura 27. Representación de las estrategias que forman parte de la traducción mixta en la transmisión de los epítetos

Como muestra el siguiente diagrama, el empleo de la mayor parte de las estrategias mencionadas anteriormente (la neutralización, la descripción, la traducción grado cero) no resulta justificado a causa de las pérdidas considerables de la función humorística de los epítetos en el 39% de todos los casos en el texto meta. Al domesticar el componente cultural de los epítetos, se consigue reflejar su semántica en el texto traducido, pero se suprime su expresividad, la individualidad del estilo de los autores y su intención pragmática. Más acertado aparece el uso de la traducción literal y de la adaptación, ya que permite transmitir con éxito la función pragmática de los epítetos en el 61% de los casos.

□

Transmisión del efecto perlocutivo

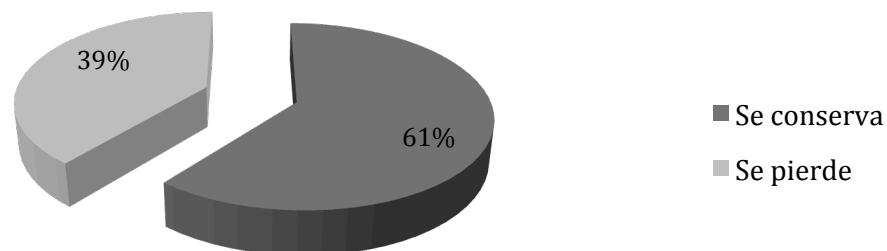


Figura 28. Transmisión del efecto perlocutivo al traducir los epítetos

El empleo de epítetos para ironizar sobre los personajes o retratar las situaciones cómicas es más característico en la narrativa de Avérchenko e Il'f y Petrov. Este recurso, junto con otros tropos, como metáforas y comparaciones, pasa a ser una fuente inagotable de la expresividad y la comicidad en el texto, cuya creación no se debe tanto a la estructura, como al contenido, significado y a la carga emocional de los vocablos.

En el relato *Una injusticia* de Il'f y Petrov observamos unos rasgos canónicos de la estructura artística típica de la narrativa soviética de aquella época. Como ya hemos mencionado en la parte teórica de nuestro trabajo, el habla de los personajes de los relatos satíricos reflejaba los procesos complejos que se desarrollaban en la política, cultura y económica de los años 20-30 del siglo pasado. Durante este periodo, los estratos léxicos enteros y los conceptos anticuados desaparecían, acompañados con el surgimiento de palabras y construcciones del habla nuevas. Los escritores solían introducir coloquialismos, elementos del habla campesina y vulgarismos, haciéndolos rasgos esenciales para caracterizar a sus personajes y la situación descrita. La narración en primera persona se ornamentaba con

el habla del personaje, un ingenuo, un farfulla, que habla con tropelía y confusión, siempre metiéndose en los problemas o afrontando los casos curiosos. De esta manera, la visión del autor está escondida y el enfoque de la narración artística se centra en la conciencia del personaje y la vis cómica de su lenguaje. El uso de la ironía en estas condiciones funciona como una forma de evaluación por parte del autor, mientras que los recursos que organizan el monólogo cómico en los relatos satíricos son el único medio para advertir al lector sobre la presencia de la voz ajena y una visión del mundo autónoma y diferente.

— Люди – звери, – продолжал он печально. – Вот так в один прекрасный день выберусь из трамвая и умру. Или даже еще проще – умру прямо в вагоне. <...> Не умеют у нас беречь людей, этот живой материал для выполнения пятилетки в четыре и даже в три с половиной года. А вот когда свалюсь здесь, в проходе, бездыханный, тогда небось полвагона освободят. (И'f y Petrov, 1961b, en línea)

— La gente es como las fieras –continuó diciendo con amargura–. Un día cualquiera bajaré del tranvía y moriré. O lo que es más probable: moriré en el mismo vagón. <...> Nuestra sociedad no sabe preservar a las personas, ese material vivo para la realización de los planes quinquenales en cuatro e incluso en tres años y medio. Pero cuando caiga desfallecido aquí, en el pasillo, entonces sí, medio vagón se quedará libre. (AA.VV., 1997: 124)

И'f y Petrov combinan dos estilos en la réplica del protagonista, reuniendo un verbo coloquial, perteneciente al registro bajo, 'свалюсь' ("caerse") con un epíteto libresco, de estilo elevado 'бездыханный' (literalmente "sin aliento, sin señales de vida", lo que implica una persona muerta), lo que sirve como una señal, permitiendo expresar y distinguir la posición y la intención irónica de los escritores hacia el sistema de valores que manifiesta el personaje, sin intervención de la voz del autor. El traductor procede a la adaptación, introduciendo un cambio léxico del epíteto original por el adjetivo 'desfallecido' con el significado semejante de una persona "desmayada, sin fuerza y aliento", pero no refleja el sema del "difunto" presente en el texto de origen.

Unos ejemplos ilustres de epítetos adverbiales, que resaltan las características más llamativas del personaje y el absurdo de la situación, los encontramos en otro relato de los mismos autores *Bajo los signos de Piscis y Mercurio*.

Подойдя к оживленному перекрестку, Иван Антонович увидел плакат:

ПЕРЕХОДЯ УЛИЦУ, ОГЛЯНИСЬ ПО СТОРОНАМ. <...>

Иван Антонович добросовестно кинул взгляд на запад. Потом глянул на восток. Потом покосился на юг и, наконец, повернулся к северу. И на севере, у магазина наглядных пособий, где веселые скелеты обменивались дружественными рукопожатиями, он увидел мальчика, на плече которого сидел попугай. <...>

Попугай-прорицатель строго смотрел на Филиппикова.

(I'lf y Petrov, 1961b, en línea)

Al aproximarse a un cruce abarrotado de gente, Iván Antónovich vio un cartel:

ANTES DE CRUZAR LA CALLE, MIRE A AMBOS LADOS.

Iván Antónovich, mostrando su buena fe, miró primero al oeste.

Luego orientó su mirada al este. Después miró de soslayo al sur, y, finalmente, se volvió hacia el norte. Y en el norte, junto a la tienda de manuales ilustrados, donde dos alegres esqueletos se estrechaban la mano amistosamente, vio a un niño con un loro en el hombro. <...>

El loro adivino lanzó una severa mirada sobre Filíppikov.

(AA.VV., 1997: 126)

El protagonista del relato Filíppikov, un funcionario de la Cámara de Pesos y Medidas, apreciaba tanto el gran orden de esta institución que incluso en la vida normal le gustaba seguir las reglas de manera exagerada y sin pensar, como podemos ver en el fragmento citado. Ridiculizando tal comportamiento del personaje, los escritores emplean el epíteto adverbial *'добросовестно'* ("escrupuloso, de buena fe"), lo que los traductores trasladan al texto meta mediante una combinación del gerundio y la locución adverbial *'mostrando su buena fe'*, aplicando las estrategias de adaptación y ampliación. Tal decisión traductológica resulta acertada en el caso dado, puesto que se transmite perfectamente la imagen original, su contenido semántico y el efecto perlocutivo. En el segundo ejemplo, el efecto cómico se basa en la atribución de los rasgos humanos a un animal para destacar el absurdo de la situación en la que se encuentra el personaje: *'попугай-прорицатель строго смотрел на Филиппикова'*. El traductor opta por la adaptación, modificando las categorías gramaticales y el tiempo: se cambia el verbo *'смотрел'* ("estaba mirando"; imperfecto de indicativo, que enfatiza el aspecto de continuidad) por el verbo *'lanzó'* (pretérito indicativo,

que tiene más bien un carácter puntual); el epíteto adverbial ‘*строго*’ (“estrictamente”) se altera por un epíteto-frase ‘*una severa mirada*’. Las transformaciones traductológicas pueden estimarse oportunas, ya que se conserva en el texto meta la misma expresividad y intención irónica del original.

La abundancia de epítetos nos la proporciona también la narrativa de Avérchenko y, en particular, el relato *Pavo con castañas*.

- Стёпа, голубчик! Оставайся обедать. Ты ж ведь родственник, ты — свой, тебя стесняться нечего — поддержи, Стёпа, а? Подними ты свой голос против индейки.
- Да удобно ли мне, дядюшка... Вид-то у меня такой... не фельтикультяпный.

(Avérchenko, 1925, en línea)

- ¡Styopa, querido! Quédate a la cena. Tú eres mi pariente, eres uno de los míos, tú no tienes nada de qué avergonzarte, échame una mano y me apoyas, Styopa, ¿eh? Tú serás el que levante la voz en contra del pavo.
- Sí, pero me da vergüenza, tito... Tengo un aspecto tan simple, poco elegante, tan... fuera de lo normal.

(Avérchenko, 2015: 225)

La gracia en este caso se deriva del neologismo, el adjetivo ‘*фельтикультяпный*’ forjado por el escritor con el fin de ofrecer al lector la imagen cómica del personaje e intensificar el efecto jocosos de la situación. El epíteto acuñado hace referencia tanto al aspecto, como al comportamiento torpe, absurdo y descabellado del personaje y su pertinencia a un estrato social bajo. Los neologismos creativos están condicionados por la lengua de origen (sintaxis, composición, derivación) y requieren una atención aún mayor en el proceso traductológico, así como modificaciones de índole especial, especialmente cuando todavía no existe el equivalente absoluto o parcial en la lengua meta. Siendo un ejemplo claro de manipulación consciente de la lengua, deben resolverse con otra manipulación equivalente que ejerza una influencia semejante en el destinatario meta. Sin embargo, existen varios factores que condicionan el grado de tal distorsión en el texto traducido: la anomalía del neologismo en el sistema lingüístico de origen, el componente cultural que encierra, la función pragmática que desempeña dentro del contexto y su aceptabilidad potencial en la cultura receptora. En nuestro caso la solución traductológica consiste en la aplicación de la estrategia de descripción y ampliación del epíteto original: ‘*tan simple, poco elegante, tan...*’

fuera de lo normal’, lo que enriquece el enunciado desde el punto de vista léxico, así como refleja precisamente la semántica e intención implícita del autor, pero suprime la expresividad y el rasgo coloquial del habla del personaje.

Epítetos-frases en función adjetiva, empleados para suscitar la risa del lector, es lo que encontramos en otro relato de, *Cosme de Medichi*.

Так как хозяин стоял тут же, у дверей своей сокровищницы, я спросил его:

— Зачем вы рекламируете калоши “Проводник”?

— Где? — удивился он. — Это? Помилуйте. Да это картина. Мы это продаем. <...> В торгашеском азарте он снял с витрины господина, указывающего перстом на сверкающую калошу, и преподнес это произведение к самому моему носу.

(Averčenko, 1990, en línea)

Como el dueño estaba de pie, allí, en la puerta de su tesoro, le pregunté:

—¿Por qué anuncia galoshas “Provodnik”?

—¿Dónde? —dijo sorprendido—. ¿Ah, esto? ¡Por el amor de Dios! Sí, esto es un cuadro. Nosotros vendemos cuadros. <...> Con pasión mercantilista quitó del escaparate al señor que señalaba con el dedo la galosha brillante y me acercó la obra a la misma nariz.

(Avérchenko, 2015: 287)

La casa de empeño y su dueño se comparan irónicamente en este relato con Pliushkin y su salón lleno de famosos “tesoros” de la obra de Gogol *Almas muertas*. Avérchenko proporciona al lector la imagen viva del personaje, a la vez expresando su actitud crítica a través del epíteto – frase que está formado por una preposición, un sustantivo y un adjetivo calificativo antepuesto, perteneciente al registro coloquial: ‘в торгашеском азарте’. En el texto traducido el epíteto se traslada mediante la neutralización, introduciendo modificaciones léxicas y el cambio del orden de palabras: ‘con pasión mercantilista’. Tal decisión traductológica desde el punto de vista gramatical y sintáctico, puede considerarse justificada, puesto que las unidades (palabras) que componen la frase se encuentran en las dos lenguas en distinto orden (la estructura con el adjetivo pospuesto es más habitual en la lengua castellana) y no tienen equivalencia absoluta, lo que impone ciertas restricciones para su traslado y requiere la intervención por parte del autor. Sin embargo, tras aplicar la estrategia

de la neutralización, no resulta posible transmitir el matiz coloquial irónico del enunciado original.

El uso del epíteto puede servir como base para la crítica, como una especie de burla ingeniosa, lo que ilustra el siguiente ejemplo extraído del mismo relato:

В этот момент к нам приблизился незнакомец в темно-зеленом пиджаке в обтяжку и соломенной шляпе-канотье... Он на секунду застыл в немом восхищении перед господином с калошей, снял шляпу, самоуверенно обмахнулся ею и спросил:

— Что ж вы мне прошлый раз, когда я покупал картины, не показывали этой штуки? Занятно!

(Averčenko, 1990, en línea)

En este momento se nos acercó un desconocido con una chaqueta verde oscuro y un sombrero canotier de paja... Se quedó un momento en silencio por admiración hacia el señor de las galoshas, se quitó el sombrero, lo desempolvó con seguridad y preguntó: —¿Por qué la última vez, cuando estuve comprando cuadros, no me mostró este? ¡Es interesante!

(Averčenko, 2015: 288)

El escritor recurre a la exageración con el uso del epíteto enfático: *‘застыл в немом восхищении’* (literalmente “se paró en muda admiración”), aunque representa la situación tal como es, ridiculizando los cambios que ha sufrido la sociedad soviética después de la revolución y el nuevo sistema de valores, que hace arrojarse a un ciudadano medio a la vista de un póster brillante anunciando las botas de goma. El traductor encuentra una solución acertada para trasladar la frase en el texto meta, mediante la estrategia de adaptación, cambiando la estructura del enunciado y transformando el adjetivo *‘немой’* (“mudo”) en una frase preposicional *‘en silencio’*, que cumple la misma función del adjetivo calificativo. Como resultado, se logra transmitir la función expresiva del epíteto y reproducir la lectura irónica de la situación implícita en el texto de origen.

Como muestra el análisis de los ejemplos, el epíteto presenta una generosa fuente del humor en los relatos satíricos, no solo posee una función descriptiva y ornamental, sino también expresiva con la capacidad de provocar la valorización de un objeto o un concepto descrito, requiriendo una atención especial del traductor para trasladar la riqueza semántica y el valor pragmático de este recurso a la lengua meta.

4.7. Repeticiones

Las repeticiones conforman un grupo menos representativo en nuestro corpus (15 ejemplos o 4% de toda la muestra) y presentan una técnica imprescindible para enfatizar las situaciones absurdas o producir el efecto humorístico. Este recurso consiste en la reiteración de un elemento verbal en el discurso y se puede combinar con otros procedimientos que se vinculan al plano del significado, mientras que la repetición puede ser exacta o con ligeros cambios (Martínez Bogo, 2009: 36). Desde la perspectiva pragmática, la repetición supone la transgresión de la máxima de cantidad de Grice (“da la cantidad necesaria de información”) y manifiesta la descortesía con el fin de producir un efecto sarcástico. Desde el punto de vista de la retórica, las repeticiones presentan un recurso estilístico que sirve al escritor para dar forma lingüística a sus ideas y que “se basan en algún tipo de reiteración que conforma una expresión desviada de los usos comunes de la lengua y produce extrañeza en el lector” (García de Fórmica-Corsi, 2011: 175).

El abanico de función que desempeñan las repeticiones es muy amplio y depende del género del texto literario, el periodo en el que está escrita la obra y el escritor. En la narrativa soviética de los años 20-30 del siglo pasado los autores recurren a las repeticiones, principalmente, en su función enfática o emotiva para provocar la risa del lector.

Si indagamos en el tratamiento concedido por los traductores a este recurso en nuestro corpus de ejemplos, se demuestra claramente la tendencia de las traducciones a huir de la abundante reiteración que caracteriza los originales y tomar las decisiones a favor de las estrategias orientadas hacia el polo domesticante. Los datos relativos a las transformaciones aplicadas en el proceso de traducción se exponen en la siguiente tabla.

Tipo de estrategia traductológica	N
Adaptación	4
Traducción literal	2
Transposición	1
Adaptación + ampliación	4
Traducción literal + transposición	1
Traducción literal + ampliación	1
Traducción literal + adaptación (cambio léxico-morfológico) + traducción grado cero	1
Traducción literal + adaptación	1
Total	15

Tabla 15. Estrategias empleadas para la traducción de las repeticiones

Las soluciones elegidas por los traductores evidencian el uso predominante de una combinación de estrategias (57%), seguido por el empleo menos frecuente de la adaptación (29%) y, finalmente, la traducción literal (14%), una estrategia poco representativa en la muestra. El uso de las estrategias mencionadas supone un mayor grado de intervención por parte del traductor, así como la domesticación del texto, lo que lleva a una significativa reducción en el número de repeticiones con respecto al original. Los datos pertinentes al parámetro de la frecuencia del uso de las estrategias aparecen claramente reflejadas en el diagrama siguiente.

□

Estrategias traductológicas

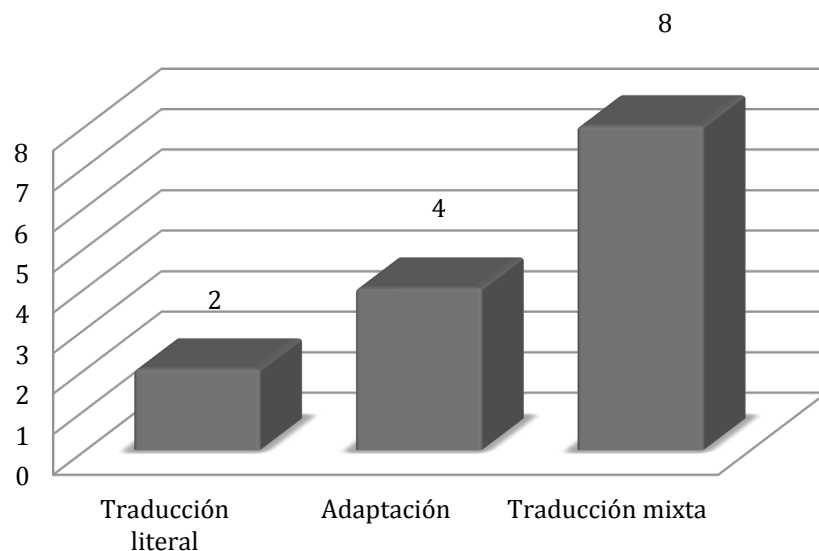


Figura 29. Estrategias empleadas más frecuentemente para la traducción de las repeticiones

En cuanto a las estrategias presentes en la traducción mixta, se puede observar que existe una clara preferencia por la adaptación y la ampliación (35% y 29% respectivamente), así como por el empleo bastante frecuente de la traducción literal (24%). En menor medida encontramos también muestras del uso de la traducción grado cero y de la transposición (6% en cada caso). Los resultados obtenidos se reflejan en el gráfico citado en la página siguiente. Las estrategias detectadas mediante el análisis cuantitativo evidencian la tendencia hacia la eliminación de las repeticiones del original, supuestamente, a causa de las discrepancias entre dos sistemas lingüísticos. Blum-Kulka (1986: 18-19) distingue tres posibles fuentes de estas diferencias: las particularidades gramaticales, las diferencias en las preferencias estilísticas y las imposiciones del proceso de traducción propiamente dicho. Asimismo, la reducción en el

número de repeticiones se debe a la necesidad de ajustar el texto meta a las normas retóricas propias de la lengua de llegada. Los resultados obtenidos confirman la postura de la mayoría de los investigadores del tema (Clyne, 1987; Hinds, 1987; Mauranen, 1993), que afirman la existencia de diferencias entre las culturas en el grado de responsabilidad que suelen asumir el emisor y el receptor en el proceso de comunicación. Los estudiosos señalan que el castellano tiende a asumir un papel menos responsable para el emisor, así que el éxito del proceso comunicativo depende, en mayor medida, del receptor del mensaje (Fernández Polo, 1999: 205), lo que hace esperable la supresión de las repeticiones en el texto traducido y es válido para describir la práctica observada en nuestros textos analizados.

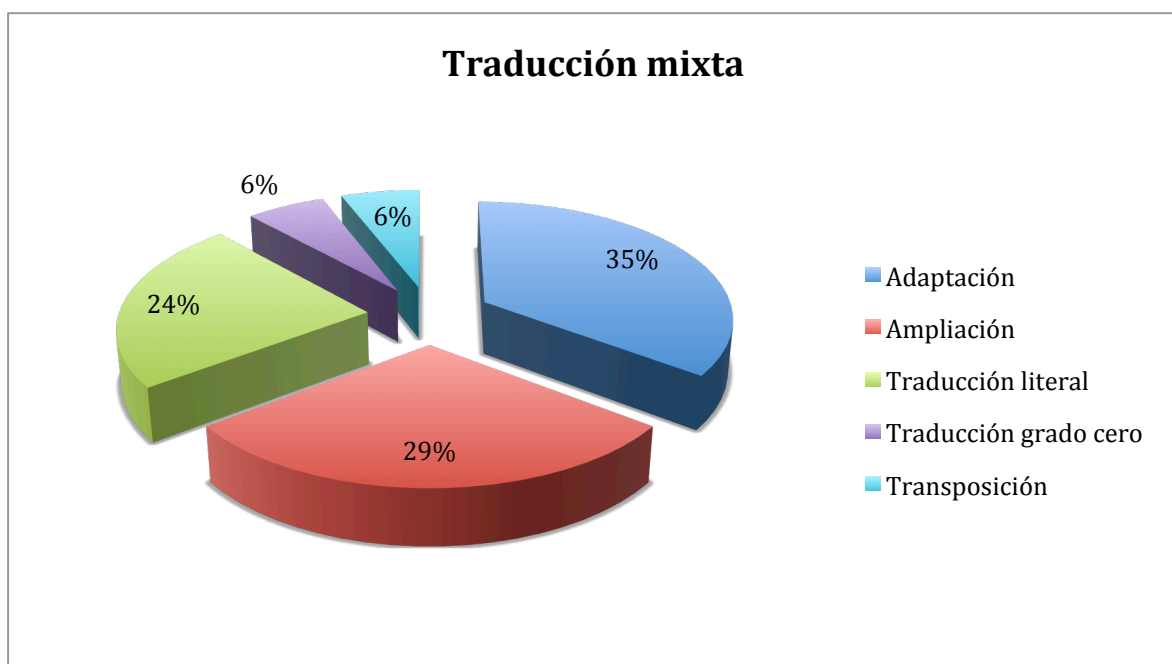


Figura 30. Representación de las estrategias que forman parte de la traducción mixta en la transmisión de las repeticiones

El uso de las estrategias mencionadas anteriormente resulta inoportuno, según los datos extraídos mediante el análisis de la transmisión del efecto perlocutivo, resumido en el diagrama que ofrecemos a continuación. En el 67% de todos los casos se pierde la perlocución, lo que otra vez confirma la preferencia por parte de los traductores de los recursos para soslayar las repeticiones como mecanismos superfluos y redundantes. Sin embargo, como con acierto advierte Leech (1991: 84), las transformaciones traductológicas de este tipo se emplean “a costa de sacrificar el valor artístico de la obra” y la influencia pragmática que ejerce sobre el autor.

Transmisión del efecto perlocutivo

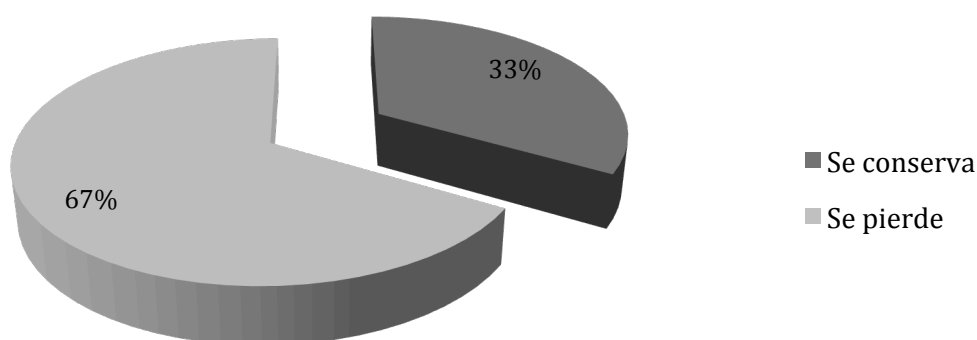


Figura 31. Transmisión del efecto perlocutivo al traducir las repeticiones

La repetición, que se utiliza con el fin de lograr un efecto cómico o despertar aún más la atención del lector, es un recurso más usual en la narrativa de Teffi e Il'f y Petrov.

El primer ejemplo que abordaremos en nuestro análisis descriptivo procede del relato de Teffi, *Un amor dichoso*, en el que la autora nos ofrece un retrato satírico de una pareja de enamorados, cuya devoción y pasión es pura apariencia.

Вошли в сад. <...>

– Надоел мне этот сад.

– Адски! – согласился Сергей Ильич и, слегка покраснев, прибавил: – То есть, я хотел сказать, что отношусь к нему адски... симпатично, потому что обязан ему столькими счастливыми минутами! <...>

– Вы сегодня неразговорчивы! – заметила Наталья Михайловна.

– Это оттого, что я адски счастлив, что вижу вас. <...>

– Ты знаешь, ведь я нигде не был все эти три дня. Сидел дома как бешеный и все мечтал о тебе. Адски мечтал! <...> Актриса Калининская навязала мне билет в театр, вот посмотри, могу доказать, видишь билет,

– я и то не пошел. <...>

– А где же ты видел эту Калининскую? Ведь ты же говоришь, что все время дома сидел?

– Гм... Я ее совсем не видел. Ну вот, ей-богу, даже смешно. А билет, это она мне... по телефону. Адски звонила! <...>

– Если бы ты знала, как я тебе адски верен!

(Teffi, 1913, en línea)

Entraron en los jardines.<...>

— Me aburre este sitio.

— ¡Es terrible! —se mostró de acuerdo Sergei Ilich, y sonrojándose un poco añadió—: Quiero decir, que siento una pesadumbre terrible hoy hacia el jardín... ¡Es un lugar maravilloso, porque he pasado aquí tantos momentos que también lo son!

— Hoy no estás muy hablador —apunto Natalia Mijáilovna.

— Es porque soy tan terriblemente feliz de estar contigo. <...>

— ¿Sabes? En estos tres días no he ido a ninguna parte. Me he quedado en casa como un tonto, y me he pasado las horas pensando en ti. ¡Unos pensamientos tan horribles! Kalínskaia, la actriz, me consiguió entradas para el teatro, mira, aquí están, te las enseñaré. Y no fui. Me quedé en casa. <...>

— ¿Y dónde has visto a esta Kalínskaia? ¿No me has dicho que pasaste todo este tiempo en casa?

— Mmm... No la he visto. Bueno, cielos, de hecho es bastante gracioso. Ella lo organizó todo para darme las entradas por el interfono... Estuvo un buen rato en el portal de mi edificio.<...>

— ¡Si solo supieras cuan fiel te soy!

(Teffi, 2010: 125-126)

Para transmitir los sentimientos superficiales de sus protagonistas, Teffi recurre a la repetición a nivel del texto, pero no solo se trata de una simple reiteración, sino también del juego con el vocablo formalmente semejante ‘адски’ (“terriblemente”), pero de connotaciones opuestas: 1) “terriblemente, de un modo infernal” (la raíz del vocablo “ад” se traduce literalmente como “infierno”); 2) en sentido figurado significa “mucho, demasiado, sumamente, excesivamente” y puede expresar tanto matices positivos, como negativos, dependiendo de la semántica de la palabra con la que se combina. En el texto traducido observamos que la repetición se mantiene en los tres primeros ejemplos subrayados mediante la estrategia de adaptación: la expresión original no se repite idénticamente, sino de manera

parcial con los cambios léxico-semánticos y gramaticales. En el primer ejemplo, el adverbio ‘*адски*’ se traduce con ayuda del verbo ‘*ser*’ y del adjetivo ‘*terrible*’, como lo exigen las normas de la lengua meta. En el segundo ejemplo, el adverbio original ‘*адски*’ se modifica por una combinación del verbo y sustantivo ‘*siento una pesadumbre terrible*’, mientras que en el tercer ejemplo notamos la adición del adverbio “tan” para enfatizar aún más la magnitud de los adjetivos ‘*terriblemente*’ y ‘*feliz*’. De esta forma, aunque se observa la ampliación de las frases originales y la adición de elementos conforme a las leyes de la gramática española, se conserva el vocablo principal del original que sirve como base para la repetición (‘*terriblemente*’). Sin embargo, este elemento se cambia por el adjetivo ‘*horrible*’ en la siguiente exclamación ‘*Адски мечтал!*’, rompiendo así el paralelismo y la reiteración del texto original. Otra exclamación, ‘*Адски звонила!*’, se suprime totalmente y no queda reflejada en el texto meta, acaso por las restricciones combinatorias de los vocablos que constituyen la expresión en la lengua meta. Finalmente, el adverbio ‘*адски*’ en el último ejemplo del fragmento tampoco queda reproducido en el texto traducido, ya que el traductor opta por los cambios del orden y contenido léxico de la expresión: con la inversión y el uso de la forma apocopada del adverbio relativo ‘*cuanto*’ se supone aumentar la expresividad de la frase, pero se elimina la repetición y el efecto cómico que produce en el texto original.

En el relato *El duende del hogar*, de la misma autora, encontramos otro ejemplo curioso de repetición que citamos a continuación:

– Боже! Какое грациозное дитя!

Это было сказано про мою четырехлетнюю сестру, толстую коротышку Лену. Все засмеялись.

– Нет, серьезно, – не смутившись, щебетала дама, – она обещает развернуться в настоящую балерину. Сама дама развернулась вовсю только после маминого отъезда в Москву.

(Teffi, 1990b, en línea)

¡Señor! ¡Qué niña tan elegante!

Y esto último lo decía sobre mi hermana de cuatro años, la gorda y achaparrada Liena. Todo el mundo se rió.

—¡No, de veras! —continuó la dama sin perder la compostura—, tiene el porte de una auténtica *ballerina*. Pero solo se sintió cómoda después de que madre se hubiera marchado a Moscú.

(Teffi, 2010: 167)

La comicidad en este caso viene provocada por la repetición también fundada en el juego de palabras y la polisemia del verbo *'развернуться'*, que posee una semántica muy amplia en ruso: 1) desenvolverse, abrirse (en el sentido estricto); 2) desplegarse, desarrollarse, convertirse (en sentido figurativo); 3) alzar la mano (coloquial). Cuando este verbo se menciona por primera vez en el fragmento, se refiere al potencial que tiene la niña para luego convertirse en una bailarina de ballet (*'обещает развернуться'* se traduce literalmente "promete convertirse", aludiendo al futuro), lo que se traslada al texto meta a través de la adaptación como una constatación del hecho en el presente expresada por la combinación del verbo y sustantivo *'tiene el porte'*, reflejando el contenido semántico del original, pero eliminando la repetición. En el segundo ejemplo, bajo el verbo *'развернулась'* se entiende el comportamiento que adoptó la dama, mostrando su verdadera personalidad tal como era, después de que la dueña de la casa se hubiera marchado a Moscú. En el texto meta observamos que el verbo se traduce de manera descriptiva con el uso de la estrategia de ampliación para explicitar al lector extranjero el significado del texto original, aunque con las pérdidas de la perlocución.

En los relatos humorísticos de Il'f y Petrov, la reiteración encierra un sarcasmo creciente y se combina generalmente con el paralelismo: las situaciones o conductas se repiten idénticamente para evocar o destacar las deficiencias o los rasgos más llamativos del personaje. Es precisamente lo que se puede apreciar en el fragmento siguiente del relato *Avksenti Filósofulo*:

—Привет! Привет! — говорил он, хватая со стола бутерброд с красной икрой.

—Прекрасно! Вполне согласен. Поддерживаю предложение Ивана Семеновича. <...>

—Что? — кричал он, разинув пасть, из которой сыпались крошки пирожного. —Что? Мое мнение? Вполне поддерживаю.

Наевшись до одурения и выпив восемь стаканов чая, он сладко дремал. Длительная практика научила его спать так, что храп и присвист казались окружающим словами: "Верно! Хр-р... Поддерживаю! Хх-р. Пр-р-равильно! Кр-р. Иван Семеныча... Хр-р-кх-х-х..." <...> Ворвавшись на заседание комиссии по улучшению качества продукции, Философуполо сел в уголок и сразу же увидел большое аппетитное кольцо так называемой краковской колбасы. <..>

—Поддерживаю, — сказал Авксентий, вынимая из кармана перочинный ножик. <...>

Прежде чем у спели выяснить, куда девалась колбаса, Филосопуло задергался и захрипел. На этот раз его храп отнюдь не походил на обычное “согласен, поддерживаю”, а скорее на “караул! доктора!”.

(Il'f y Petrov, 1961b, en línea)

—¡Hola! ¡Hola! —dijo él, cogiendo de la mesa un canapé de caviar rojo—. ¡Magnífico! Completamente de acuerdo. Apoyo la propuesta de Iván Semiónovich. <...>

—¿Qué? —exclamó, abriendo exageradamente la boca, de la que cayeron algunas cortezas del pastelillo de hojaldre—. ¿Qué? ¿Mi opinión? Lo apoyo sin reservas.

Comió hasta perder el conocimiento, y tras beberse ocho vasos de te, se quedó dormido. Su larga practica le había enseñado a dormir de tal manera que sus ronquidos y silbos pareciesen palabras a quienes le rodeaban: “¡Cierto!.. Jrrr... ¡Conforme! Jrrr. ¡Correcto! Brrr. Ivan Semiónovich...Jrrrrr...”. <...>

Al llegar a una asamblea de la comisión para la elevación de la calidad, Filósofulo se sentó en un ángulo de la mesa y se fijó de inmediato en un pedazo grande y apetitoso del llamado chorizo de Cracovia. <...> —Cuenten con mi voto —dijo Avksenti, sacando de su bolsillo una navaja. <...> Antes de que tuviera tiempo de explicar cómo había desaparecido el chorizo, Filósofulo comenzó a convulsionarse, emitiendo extraños ronquidos. En esta ocasión sus ronquidos ya nada tenían que ver con su acostumbrado “de acuerdo, lo apoyo”, sino que más bien parecían decir: “¡ayuda, un médico!”.

(AAVV., 1997: 116-117)

La repetición en este caso se manifiesta a nivel del texto y está vinculada estrechamente con la circularidad: el relato empieza con las réplicas utilizadas más habitualmente en el habla del protagonista y termina con la reincidencia intencional de las mismas frases, aunque en el sentido opuesto, resaltando irónicamente sus rasgos negativos con el objetivo de corregirlos, como los vicios sociales típicos, mediante la ridiculización. La repetición en el texto original se basa en los verbos ‘*согласен*’ (“de acuerdo”) y “*поддерживаю*” (“apoyo”), cuyo traslado a la lengua meta no está restringido

lingüísticamente y no implica ninguna dificultad. Sin embargo, el traductor opta por la adaptación (cambio léxico-gramatical del verbo *'поддерживаю'* / “apoyo” por el adjetivo *'conforme'*) y la ampliación (el mismo verbo se transforma en una frase descriptiva en modo imperativo *'cuenten con mi voto'*), lo que suprime la función expresiva y pragmática de la repetición cómica.

Los resultados cuantitativos y cualitativos de las estrategias empleadas para la traducción de las repeticiones permiten resumir que los traductores tienden a soslayar las reiteraciones o redundancias mediante la adaptación, la ampliación o la omisión. Las dificultades del traslado escrupuloso de este recurso estriban en, primer lugar, en las posibles restricciones lingüísticas de la lengua meta, y en segundo lugar, en el afán de ajustarse a una de las normas de traducción (la que Toury [1991: 188] define como “one of the most persistent, unbending norms in translation in all languages studied so far”) que prescribe evitar las reincidencias innecesarias con el fin de embellecer, clarificar o corregir el texto, aunque sea a costa de eliminar el efecto humorístico y las peculiaridades estilísticas del autor.

4.8. La combinación de registros

El quebrantamiento de las convenciones textuales de registro siempre supone también la ruptura de las expectativas del lector con el fin de llamar su atención sobre ciertos aspectos o ideas implícitas del autor, generando así el efecto humorístico. Esta categoría es cuantitativamente más reducida en comparación con otras (13 ejemplos, o 3.6% de toda la muestra), pero presenta una técnica muy efectiva para la creación del efecto burlesco en la narrativa corta.

El recurso analizado pertenece al nivel estilístico y desempeña un papel enorme en la percepción integral del texto, ya que el lector es más receptivo a los elementos expresivos que perturban el tono neutro de la narración. Por lo tanto, es curioso observar en ejemplos concretos cómo se trasmite en la traducción la combinación de registros de habla en los relatos analizados. El uso de este recurso cómico sirve como una forma de expresar el juicio del autor de manera implícita, presentando un rasgo específico del estilo, sobre todo, en las obras de Il'f y Petrov y de Teffi. La mezcla de registros –el oficial soviético, el culto poético, la jerga política y el lenguaje coloquial de la calle– permite conseguir la risa y aumentar la ironía del autor, manteniendo al mismo tiempo su distancia respecto a la narración.

Los datos obtenidos sobre la traducción de este recurso se exponen en la tabla siguiente:

Tipo de estrategia traductológica	N
Adaptación	4
Traducción literal + transposición	2
Adaptación + neutralización	2
Neutralización	2
Traducción literal + transposición + comentario traductológico	1
Adaptación + transliteración + comentario traductológico	1
Traducción literal + descripción + comentario traductológico	1
Total	13

Tabla 16. Estrategias empleadas para la traducción de la combinación de registros

Para presentar de manera más clara las herramientas traductológicas que han prevalecido a la hora de reproducir el cruce de registros en el texto meta, ofrecemos el resumen de los datos en el diagrama siguiente.

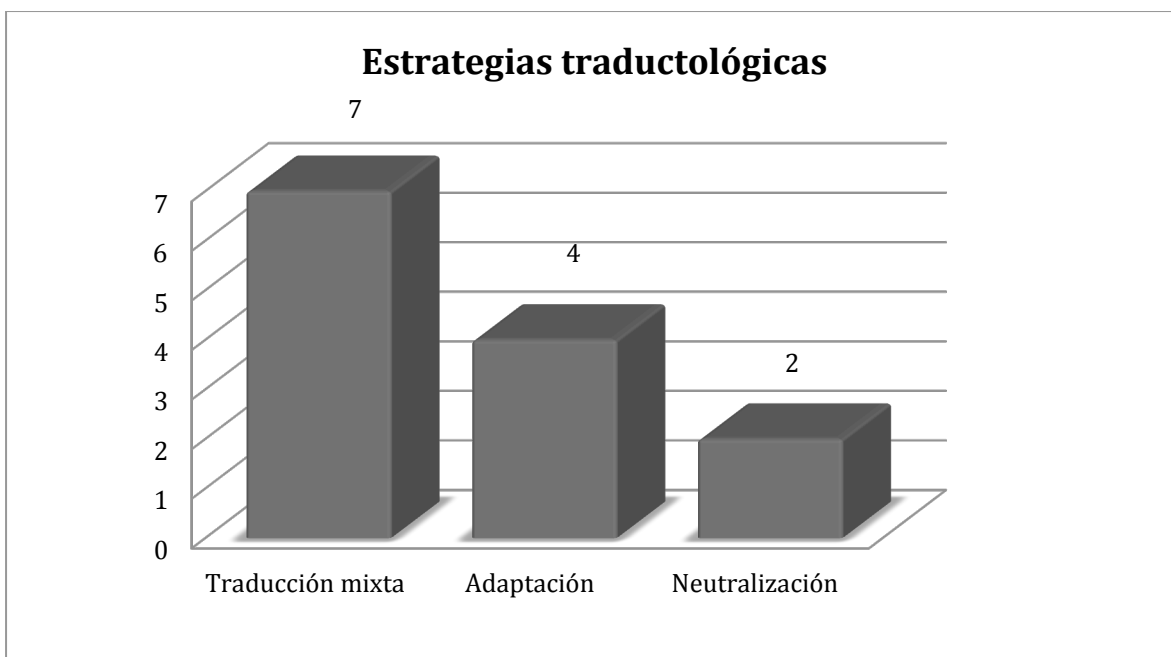


Figura 32. Estrategias empleadas más frecuentemente para la traducción de la combinación de registros

Los resultados cuantitativos y cualitativos de las estrategias que forman parte de la traducción mixta son los que aparecen reflejados en el diagrama a continuación.

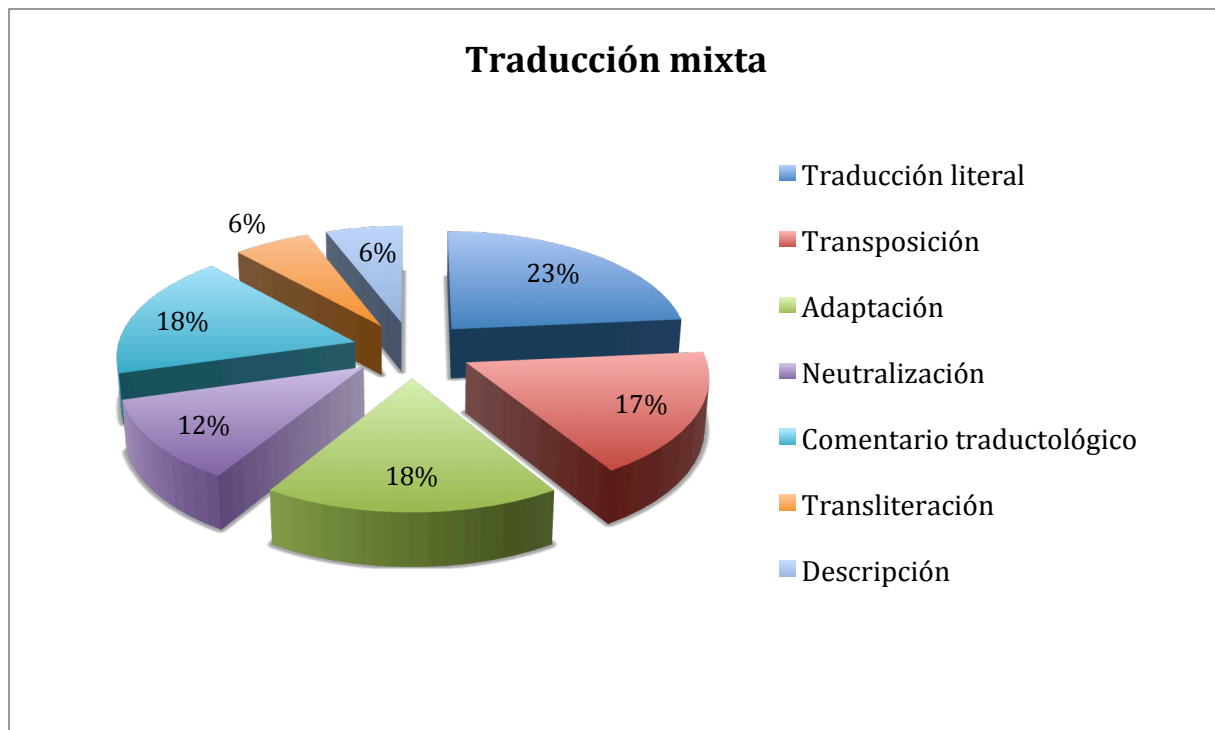


Figura 33. Representación de las estrategias que forman parte de la traducción mixta en la transmisión de la combinación de registros

Los resultados obtenidos permiten destacar la elección acertada por parte de los traductores a favor de un equilibrio entre dos polos opuestos, la domesticación (la adaptación, la transposición, la neutralización, la descripción) y la extranjerización (la traducción literal, la transliteración, el comentario traductológico), lo que permite transmitir el efecto perlocutivo con pérdidas insignificantes. Como refleja el diagrama siguiente, la perlocución se pierde en el 23% de todos los casos.

□

Transmisión del efecto perlocutivo

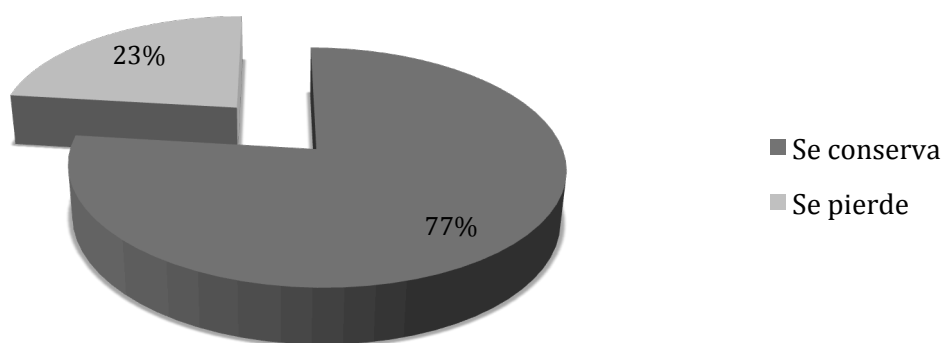


Figura 34. Transmisión del efecto perlocutivo al traducir la combinación de registros

Uno de los ejemplos más claros del recurso cómico analizado se encuentra en el relato *A la hora del desayuno* de Il'f y Petrov:

Разговор обычно начинал папа.

– Ну, что у вас нового в классе? – спрашивал он.

– Не в классе, а в группе, – отвечал сын. – Сколько раз я тебе говорил, папа, что класс - это реакционно-феодалное понятие.

– Хорошо, хорошо. Пусть группа. Что же учили в группе? <...>

– Мы прорабатывали вопросы влияния лассальянства на зарождение реформизма. <...>

- Это какой-то кошмар!

- Конечно, кошмар. Мы уже две недели только этим и занимаемся. Все силы отдаем на борьбу. Вчера был политаврал.

Папа схватился за голову.

(И'f y Petrov, 1961a, en línea)

Habitualmente era el papá quien iniciaba la conversación.

– Bueno, cuéntame, ¿qué novedades hay en tu clase?

– No en clase, sino en el grupo –contestaba el hijo–. Cuántas veces te he dicho, papá, que clase es un concepto feudal-reaccionario.

– Está bien, está bien. Pues grupo. ¿Qué os han enseñado en el grupo? <...>

– Hemos elaborado la cuestión de la influencia del lassallismo en el nacimiento del reformismo. <...>

– ¡Pero esto es horrible!

– Claro que es horrible. Ya hace dos semanas que nos dedicamos a él. Todas nuestras fuerzas las entregamos en la lucha. Ayer se armó un zafarrancho político.

El papá se llevó las manos a la cabeza.

(AA.VV., 1997: 118, 120)

Para expresar la crítica a la educación excesivamente revolucionaria de los alumnos de aquella época, los escritores llenan hasta el absurdo un diálogo cotidiano entre el padre y el hijo con clichés, expresiones burocráticas, términos muy complejos de la teoría marxista-leninista que no encajan en la imagen y comportamiento habitual de un niño de 12 años. El primer ejemplo subrayado se traduce mediante una traducción literal y la transposición: se modifica ligeramente la estructura sintáctica y el orden de palabras según las exigencias del texto meta, de modo que el adjetivo en la frase *‘реакционно-феодальное понятие’* aparece en posposición en el texto traducido –*‘un concepto feudal-reaccionario’*–. En el segundo ejemplo, el traductor opta por la misma combinación de estrategias, aunque añadiendo el comentario traductológico. El enunciado se traduce casi por completo de manera literal, con un cambio de categoría gramatical: se sustituye el número plural del sustantivo *‘вопросы’* / *‘cuestiones’* por el singular –*‘la cuestión’*–. La nota del traductor aparece a pie de página para explicar al lector el término político *‘lassallismo’* – un conjunto de ideas y planteamientos del escritor, filósofo, y líder del primer partido obrero marxista alemán Ferdinand Lassalle, que ejerció una poderosa influencia en la política de su tiempo (Borja Cevallos, 2012, en línea). El tercer ejemplo se traduce a través de la adaptación léxica: *‘политаврал’* (forma apocopada de la expresión jergal, política *‘политический аврал’*) se cambia por la misma combinación

de palabras, pero en su forma completa, aunque esta transformación se recompensa en la frase mediante el cambio del verbo con una connotación neutra ‘*быть*’ por el verbo ‘*armarse*’ con un matiz coloquial, reproduciendo, de esta manera, la yuxtaposición de los registros semejante al original. Las transformaciones aplicadas resultan exitosas, puesto que logran reproducir en el texto meta la misma mezcla de estilos que encontramos en el original: uno normal y otro exageradamente oficial y político.

Otro ejemplo muy ilustrativo del recurso analizado procede del relato de Teffi, *El duende del hogar*. Para retratar de manera a la vez cómica y triste la rabia del marido celoso, que encontró una hoja de papel con un poema dedicado a su mujer por algún amante, la autora combina el registro poético, alegórico (subrayado en la cita), con el coloquial (puesto en negrita), bajo: “ ”

- Посвящается А. П. Ха-ха! А. П... “Что, если мне порой в прекрасном сновиденьи...” Эдакая свинья! “Приснится, что э-э-э... лю-бим я пла... я пламенно тобой...” Ему, **идиоту собачьему**, извольте ли видеть – приснится! “Неправда ль, ты про... пропу... простишь мне это упоенье...” А? Каково? Замужней женщине – матери – упоенье! Ведь это до чего надо опуститься, чтобы получить такую порнографию от уголовного типа... Упоенье! “Не изошьешь свой гнев”... – **ч-черт!**

(Teffi, 1990b, en línea)

- А А.Р. ¡Ja, ja! ¡A.P.! Qué pasaría si ahora en un sueño baladí..., **¡bastardo!**, yo soñase que... ¡Arggg!, que yo era tu amado... **El perro idiota**, ¡te pide permiso para soñar contigo! ¿No es cierto que me permitirías ese goce? ¿Ah? ¿Qué es esto? ¡Una mujer casada, una madre! ¿Goce? Así que, ¿cómo podrías permitir que esto ocurriera, que recibieras tal pornografía de un personaje tan dudoso?...¡Goce! No desates tu furia. ¡Por todos los demonios!

(Teffi, 2010: 174)

Como en el siguiente párrafo escribe la misma autora, ‘*hubo algo terriblemente incómodo en esta declamación de un tierno poema de amor por parte de este enorme barbudo, con un abrigo de piel, temblando de rabia y con algo animal en su rostro*’ (Teffi, 2010: 175). Para crear la imagen cómica de la situación, se mezclan dos registros: el registro culto, poético, figurativo, distinguido por el uso riguroso del lenguaje y estructuras sintácticas

elaboradas (*'en un sueño', 'amado', 'goce', 'no desates tu furia'*) se contraponen al estilo coloquial, incluso vulgar, caracterizado por la espontaneidad, la sintaxis sencilla, con falta de coherencia y cohesión, el uso de muletillas y dichos ofensivos o groseros (*'bastardo', 'el perro idiota', 'por todos los demonios'*). En este caso, el traductor opta por una estrategia orientada hacia el texto meta, la adaptación. Primero, veamos los ejemplos subrayados, relativos al registro elevado. En el primer caso, el enunciado *'в прекрасном сновиденьи...'* (literalmente “en un sueño hermoso”) se interpreta de manera incorrecta, con el cambio del adjetivo con connotación positiva por otro, *'baladí'*, que tiene el sentido casi opuesto “de poca importancia, valor o interés” (RAE, 2001, en línea), lo que lleva a la pérdida tanto del componente semántico, como de la perlocución. En otro ejemplo, *'приснится, что любим я пламенно тобой'*, se omite en la traducción el adverbio *'пламенно'* (“ardientemente”), lo que neutraliza todo el enunciado en general. La expresión poética, *'не изольешь свой гнев'*, se traduce con el cambio léxico del verbo *'излить'* (“desahogarse, derramar”) por el verbo *'desatar'*, lo que resulta bastante adecuado, puesto que presenta en la lengua meta una combinación más estable, habitual y apropiada, marcando el registro figurativo y conservando la carga pragmática del original. Para los ejemplos pertenecientes al registro bajo, tales como una expresión mutilada coloquial *'эдакая свинья'* (“qué cerdo”, la forma neutra sería “такая”), un vulgarismo *'идиоту собачьему'* y una exclamación insultante *'черт'* (“diablo”), el traductor encuentra equivalentes funcionales, que logran transmitir, aunque de forma diferente, la misma función expresiva del original: *'bastardo', 'el perro idiota'* y *'por todos los demonios'*. De este modo, las mencionadas soluciones traductológicas consiguen, aunque con ciertas pérdidas, imitar la mezcla de los registros de habla y trazar el mismo retrato cómico del personaje del texto original.

4.9. Otros

En el presente apartado vamos a analizar los recursos menos utilizados para lograr efectos humorísticos. Aunque son sumamente interesantes, no tienen una representación suficiente en nuestro corpus como para poder obtener unos conclusiones aceptables. Nos referimos a los recursos, reflejados en el gráfico siguiente:

□

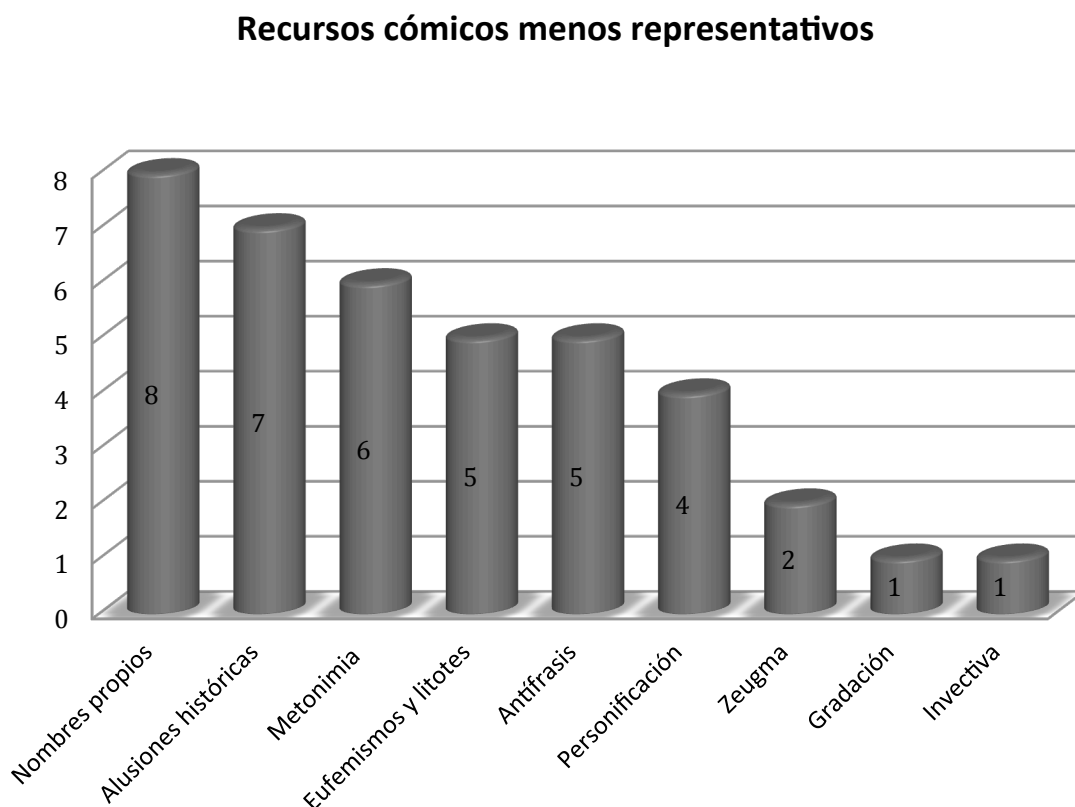


Figura 35. Recursos cómicos menos representativos en el corpus

Los resultados obtenidos muestran que en el corpus de estudio se han identificado 9 subcategorías de varios recursos de poca representación, utilizados para la creación del efecto cómico: los nombres propios (2.3% de toda la muestra), las alusiones históricas (2%), la metonimia (1.7%), los eufemismos y las litotes (1.4%), la antífrasis (1.4%), la personificación (1.1%), el zeugma, la gradación y la inyectiva (menos de 1% en cada caso).

A continuación mostramos los casos más interesantes, cuyo análisis descriptivo merece mayor atención desde el punto de vista traductológico.

4.9.1. Los nombres propios

Este tipo de herramientas humorísticas se han detectado, principalmente, en los relatos de Avéřchenko y Bulgákov para provocar la risa del lector y llamar su atención sobre determinados rasgos de los personajes puestos en ridículo por los escritores. Las estrategias empleadas en la traducción de los recursos cómicos pertenecientes al campo *Nombres propios* aparecen resumidas en el gráfico siguiente:

□

Estrategias traductológicas

⌘ Traducción literal + transliteración

⌘ Transliteración + comentario traductológico

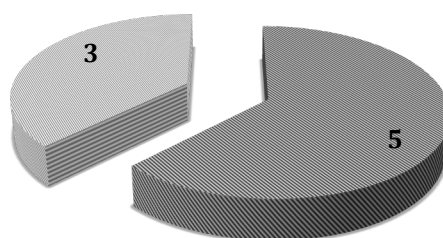


Figura 36. Estrategias empleadas para la traducción de los nombres propios

Hay que reconocer que la traducción de los nombres propios constituye uno de los múltiples objetos de análisis de los estudios críticos de la traducción. Los investigadores en este campo han formulado y aceptado de forma general dos postulados: a) los nombres propios no se traducen; b) los nombres propios se traducen, cuando cuentan con una traducción acuñada, aceptada. G. Marcelo Winitzer e I. Pascua Febles presentan una serie de objeciones a estas consideraciones. En primer lugar, les parece erróneo el primer postulado, ya que un nombre propio aparece siempre dentro de un texto, forma parte de él y cuando traducimos el texto, se traduce todo, las estructuras sintácticas, las unidades semánticas, las referencias culturales, etc. Cuando los nombres propios no se traducen en español, esto supone un acto de reverbalización, de introducción en un nuevo texto, en otra cultura y otro idioma. Se suelen conservar los antropónimos, porque estos tienen a menudo una mera función designativa y carecen de un significado relevante para la comprensión de la obra (Marcelo Winitzer y Pascua Febles, 2005: 965-966).

Sin embargo, existen nombres propios cargados semánticamente, que tienen un significado relevante para la narración y, por ello, han de transferirse para que el lector perciba el mismo significado y, especialmente en nuestro caso, para que se conserve el efecto humorístico (Guzmán Tirado y Grechukhina, 2014: 36-43).

El relato corto de Michail Bulgákov *Un tipo abominable* presenta un ejemplo claro de los nombres propios semantizados que cumplen una función dentro del texto: definen y caracterizan el personaje que designan, destacando su rasgo dominante o estatus social.

Затем слесарь накрылся шапкой, губу зализал и направился в больницу на прием к доктору Порошкову. <...>

В тот же день на приеме у доктора Каплина появился Пузырев с завязанными глазами. <...>

На носилках Пузырева привезли в амбулаторию к докторше Микстуриной, и докторша ахнула.

(Bulgákov, 1990, en línea)

Acto seguido, el cerrajero se puso el gorro, se lamió el labio y se dirigió al hospital, a la consulta del doctor Jarabov. <...>

Aquel mismo día Intestinov se presentó en la consulta del doctor Gotov con los ojos vendados. <...>

Se lo llevaron al ambulatorio en camilla, a la consulta de la doctora Medicamentov, y la doctora soltó un grito.

(Bulgákov, 2011: 96-99).

Todos los apellidos de los doctores, a quienes visita el personaje protagonista, cada vez inventando una nueva enfermedad para conseguir dinero, tienen una carga simbólica y transmiten la intención irónica del autor: *‘Порошков’* (literalmente “los polvos”), *‘Каплин’* (“la gota”), *‘Микстурина’* (“el jarabe, la mixtura”). Bulgákov no usa en su relato los populares apellidos rusos, sino que emplea la alegoría – “la representación de alguna cosa o idea abstracta por un objeto que conserva cierta relación con ella, sea real, convencional o inventado por la imaginación del autor” (Moliner, 1992, en línea). En este caso, la mayoría de los estudiosos están de acuerdo en la necesidad de traducir los nombres propios alegóricos. P. Newmark, por ejemplo, considera que los nombres propios no han de traducirse en general, “except, of course, in allegories” (Newmark, 1988a: 71). La traductora ha optado por la

traducción de las raíces, añadiendo el típico sufijo formativo ruso ‘-ov’, empleado para la creación de los apellidos. En el último ejemplo citado anteriormente, notamos cómo se transmite no sólo el apellido, sino también el género del personaje: ‘la doctora *Medicamentov*’, se utiliza el artículo determinado femenino, mientras que en ruso se expresa el género por medio de la flexión (‘*Микстурин*’ / ‘*Miksturin*’ – masculino, ‘*Микстурина*’ / ‘*Miksturina*’ - femenino).

También cabe mencionar que el apellido del personaje protagonista quizá está malinterpretado por la traductora. ‘*Пузырев*’ está derivado de la palabra polisémica ‘*пузырь*’ (“burbuja, pompa”) y puede tener diferentes significados en ruso: 1) burbuja/pompa de jabón; 2) anát. vesícula; 3) ampolla; 4) bolsa de goma; 5) coloq. chiquitín; 6) coloq. botella (Óžegov, en línea). La traductora, obviamente, elige como base para la traducción el significado anatómico y crea el apellido ‘*Intestinov*’. Sin embargo, es, sin duda, el último significado a que se refiere el apellido ‘*Пузырев*’, evocando el tema del alcoholismo del protagonista en el relato. De este modo, en este caso se pierde el efecto humorístico en el texto meta que transmite el apellido en el texto origen.

La combinación de estrategias traductológicas, empleadas en los mencionados ejemplos, está justificada según lo que confirman los datos expuestos en el diagrama siguiente:

Transmisión del efecto perlocutivo

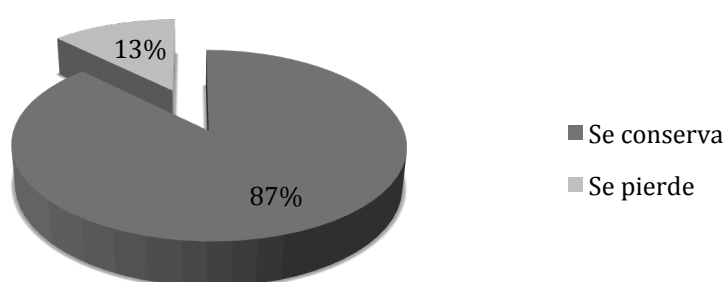


Figura 37. Transmisión del efecto perlocutivo al traducir los nombres propios

Como podemos observar, por un lado se conserva la forma fonética de los apellidos rusos y no distancia al lector de la época histórica determinada (la realidad soviética); por otro, se transmite el significado del nombre propio que es relevante para reproducir el efecto humorístico en el texto meta.

4.9.2. Las alusiones históricas y culturales

Las alusiones históricas y culturales pertenecen a los recursos estilísticos y literarios, siendo las referencias a las personalidades, el modo de vida, los textos o hechos históricos los que aparecen con un objetivo específico en la obra. Su traducción presenta un desafío debido a su ambigüedad e interpretación subjetiva. Según Tiphaine Samoyault (2001 :36), la alusión depende más del efecto de la lectura, que de otras prácticas intertextuales, dado que la necesidad de descodificarla en el texto traducido no siempre es indispensable, dependiendo de la experiencia y presunto nivel cultural del lector meta.

Los escritores soviéticos establecen las relaciones intertextuales mediante el empleo de alusiones con el fin de producir el efecto cómico, enriquecer la narración y los retratos de protagonistas, parodiar algunas actitudes, nuevos valores, cambios culturales y sociales que ha sufrido el país en comparación despectiva e irónica con el mundo prerrevolucionario.

En cuanto a las estrategias traductológicas detectadas en nuestro estudio, en el diagrama siguiente se puede notar que no existe uniformidad o preferencia por un procedimiento determinado, sino que existen varias soluciones, con el predominio del préstamo formando parte de la traducción mixta.

□

Estrategias traductológicas

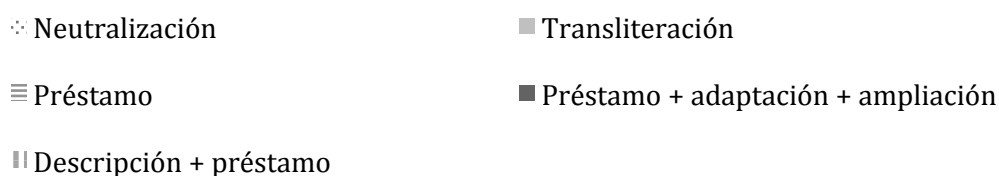


Figura 38. Estrategias empleadas para la traducción de las alusiones históricas y culturales

Las consecuencias del empleo de dichas herramientas traductológicas se exponen en el diagrama siguiente, mostrando las pérdidas significativas de la perlocución en la mayoría de los casos.

□

Transmisión del efecto perlocutivo

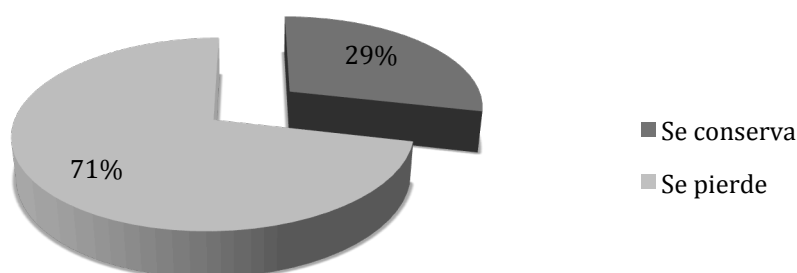


Figura 39. Transmisión del efecto perlocutivo al traducir las alusiones históricas y culturales

En el corpus hemos identificado varios tipos de alusiones, escasos en número, pero significativos, que pertenecen a diversos campos: cultural, histórico y social, algunos de las cuales ya hemos citado anteriormente. A continuación veremos unos ejemplos de alusiones folclóricas extraídos de los relatos de Teffi *La bruja* y *El duende del hogar*.

И любила нянька всякие страсти.

Как-то рассказывала, что собственными глазами видела водяного.

(Teffi, *La bruja*, 1990a, en línea)

A la nodriza le gustaban todas las cosas aterradoras.

En una ocasión nos había dicho que había visto un vodianói, un espíritu del agua, con sus propios ojos.

(Teffi, *La bruja*, 2010: 35)

En el texto original encontramos la alusión al personaje de la mitología eslava, ‘*водяной*’ (*vodianói*; literalmente “acuático”), un espíritu que habita bajo el agua y que puede tener atributos propios de los peces, como escamas o la cola. Su imagen, una de las más populares en la demonología de los eslavos orientales, es antropomórfica: normalmente se

describe como un anciano feo y desaliñado, cubierto de lodo y algas, con el pelo y la barba verdes. A veces puede tomar apariencia de niño, de cordero, de cerdo o de pez, para atraer a las personas al agua (Sokolova, Guzmán Tirado, 2003: 44). Según las creencias y leyendas eslavas, del vodianói depende el movimiento de las aguas: cuando está satisfecho, ayuda a los pescadores, conduciendo los peces a las redes, pero si se enfada, puede volcar y hundir su barca, ahogar a los marineros y provocar tempestades (Page, Ingpen, 2002: 48). El traductor ha optado por la traducción mixta, combinando el préstamo y la descripción, lo que resulta una decisión acertada en este caso, pues conserva la alusión del original, explicitando su componente cultural al receptor extranjero sin interrumpir el ritmo de narración.

En el otro ejemplo, sin embargo, las mismas herramientas traductológicas no resultan tan exitosas, confirmando así que no existen soluciones preestablecidas para transmitir determinados valores culturales de un polisistema a otro.

У нашей старой нянюшки было два врага – внешний и внутренний.
<...> Другой враг, внутренний, был домовой и назывался за глаза “хозяйном”. Чего он только с нянюшкой не выделявал! Положит ей под самый нос катушку, а глаза отведет, и ищет нянюшка злосчастную катушку, ползает по полу, кряхтит – нету и нету катушки! И вдруг – глянь, она тут как тут. Стоит на столе рядом с ножницами! <...> В общем домовой был не злой, а только дурил.

(Teffi, *El duende del hogar*, 1990b, en línea)

Nuestra antigua aya tenía dos enemigos: uno interior y otro exterior. <...> El otro enemigo, el interior, era el duende del hogar, y a sus espaldas le llamaba “el casero”. ¡Cuánto se divertía con el aya! Ponía la bobina de hilo justo debajo de su nariz para después enviar sus ojos a buscarla en todas las direcciones posibles; y el aya buscaría la bobina sin éxito, se arrastraría por el suelo, lanzaría juramentos, ¡pero no podría dar con ella! Y de repente, ¡ahí estaba!, justo frente a ella. ¡Justo en la mesa con las tijeras! <...> Pero en general el domovói no era malvado, sino travieso.

(Teffi, *El duende del hogar*, 2010: 156, 161)

En el fragmento citado encontramos otra alusión a la criatura mitológica, ‘домовой’ / ‘el domovói’, la deidad del hogar, ya mencionada en nuestro análisis. Esta referencia

cultural se encuentra en la misma forma en dos párrafos sucesivos en el texto de origen, pero se traslada al texto meta de manera diferente, supuestamente, para evitar la repetición. En el primer caso, el traductor aplica la estrategia de descripción –‘*el duende del hogar*’–; en el segundo caso, en el párrafo siguiente, encontramos el préstamo ‘*domovói*’, lo que carece de sentido para el lector extranjero tanto desde el punto de vista semántico, como pragmático, ya que no está acompañado por ningún comentario. Aunque la traducción literaria siempre es un proceso subjetivo, dependiendo del grado de la explicitación de las alusiones del juicio de cada traductor particular, existen pautas teóricas fundamentales que permiten lograr una traducción más coherente, manteniendo un equilibrio entre el autor y el lector. Si el contexto no ofrece ninguna explicación y no hace ostensible el significado de la alusión a una referencia cultural poco conocida por el lector meta, es imprescindible proporcionar una breve especificación o una adición descriptiva en el texto traducido. El uso de dos términos diferentes que hacen referencia al mismo vocablo sin comentario traductológico puede llevar a la confusión del lector y, como resultado, a la pérdida tanto de la carga semántica como del efecto perlocutivo.

4.9.3. La metonimia

La metonimia se fundamenta en una relación de proximidad entre el significante y el significado, es el “tropo que consiste en designar algo con nombre de otra cosa, tomando el efecto por la causa o viceversa, el autor por sus obras, el signo por la cosa significada” (RAE, 2001, en línea). Cabe señalar que la metonimia tiende a estar directamente vinculada a la realidad, a diferencia de la metáfora: relacionada con el romanticismo y el simbolismo (Lakoff y Johnson, 1980).

En el presente trabajo por metonimia se entiende un proceso cognitivo que consiste en la sustitución de un elemento por otro cercano, siempre con el propósito de aumentar la expresividad de la narración y producir el efecto cómico. La naturaleza cognitiva de metonimia es resaltada también por los estudiosos Gibbs (1990), Radden y Kövecses (1999), que afirman que este fenómeno conceptual presenta una forma lingüística especial ampliamente conocida como un tipo particular de *mental mapping*, suponiendo que el empleo de expresiones metonímicas en la lengua es un reflejo de las metonimias generales conceptuales y está motivado por principios cognitivos generales. Por lo tanto, es muy probable que en las lenguas más alejadas tipológicamente, el grado de equivalencia

interlingüística sea más bajo y no exista una correspondencia directa entre las locuciones metonímicas.

El resumen de los procedimientos traductológicos aplicados para trasladar este recurso al texto meta se expone en el diagrama siguiente.

□

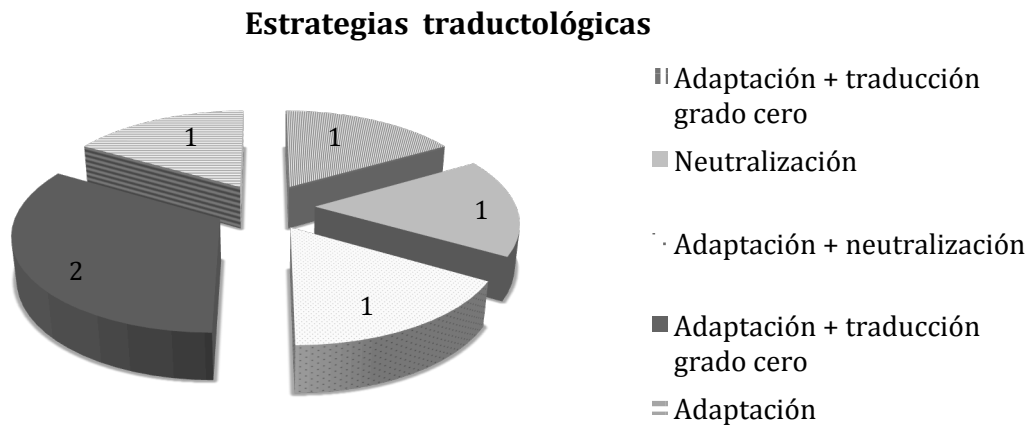


Figura 40. Estrategias empleadas para la traducción de las metonimias

Los datos obtenidos muestran el predominio de las estrategias orientadas al polo domesticante: la adaptación y la neutralización. Tal elección puede considerarse bastante adecuada, si tenemos en cuenta el carácter mental de la metonimia, lo que explica la ausencia de locuciones idénticas desde el punto de vista de su forma y la necesidad de una mayor intervención por parte del traductor para encontrar el equivalente más adyacente.

Sin embargo, no siempre se consiguen trasladar con fidelidad y éxito los elementos cognitivos y pragmáticos que encierran las metonimias. Según los resultados extraídos y reflejados en el diagrama siguiente, el efecto perlocutivo se pierde en más de la mitad de las muestras.

□

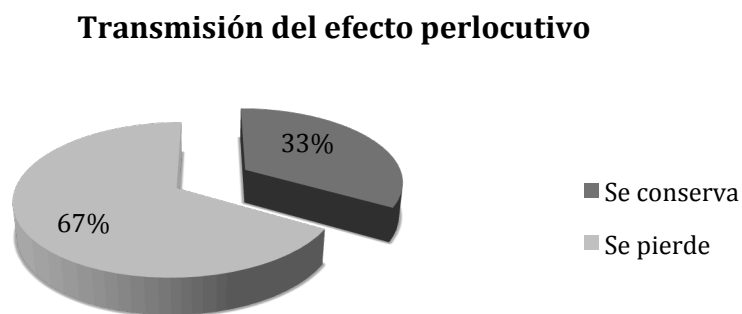


Figura 41. Transmisión del efecto perlocutivo al traducir las metonimias

Una de las sustituciones metonímicas más ilustres la encontramos en el relato de Teffi *Las viejas*, lleno de la crítica social y triste ironía.

Домик был хотя и собственный, но, тем не менее, гнилой и старый. Но Сивачева этим обстоятельством не огорчалась, так как в домике жило только ее неприхотливое туловище. Голова же, завернутая в платок, так что видна была только передняя папильотка, весь день торчала в открытом окошке.

(Teffi, 1990b, en línea)

La casa era suya, pero estaba podrida y era vieja. Pero a Sivacheva esto no le molestaba, puesto que era su modesta persona la única que ocupaba sus estancias. Llevaba la cabeza anudada en un pañuelo, de manera que lo único que podía verse durante todo el día asomada a la ventana abierta era su frente.

(Teffi, 2010: 144-145)

Ambos ejemplos subrayados son las denominadas locuciones nominales somáticas, presentan la sustitución persona / cuerpo (metonimia PARTE POR TODO) y se utilizan para describir irónicamente a la protagonista del relato y sus miserables condiciones de su vida. En el primer ejemplo del fragmento, el concepto fuente ‘*туловище*’ significa literalmente en ruso “el cuerpo, el torso, el tronco” y sirve para referirse a la persona, un concepto meta. La metonimia se pierde en la traducción, sufriendo la neutralización, la inversión y el cambio léxico: ‘*туловище*’ (el cuerpo humano) se sustituye por ‘*persona*’ (el ser humano). En el segundo ejemplo, en el texto de origen la expresión ‘*голова <...> торчала*’ (“la cabeza se asomaba, sobresalía”) también corresponde a la relación metonímica general PARTE POR TODO. Las modificaciones aplicadas al texto meta son aún mayores que en el ejemplo anterior: la oración subordinada adjetiva se transforma en la oración subordinada adverbial de modo, se omite el vocablo ‘*папильотка*’ (“papillote”: antiguamente así se designaba la técnica para ondular el pelo antes de la invención de los bigudíes) y se añade el verbo ‘*llevaba*’, lo que implica el sujeto y elimina la metonimia. Como consecuencia, la traducción resulta imprecisa, se pierde la intención comunicativa del escritor y la carga pragmática del enunciado original.

4.9.4. Los eufemismos y las lítotes

La principal función de los eufemismos y lítotes consiste en poder nombrar un objeto desagradable, o los efectos desagradables de un objeto, ocultando y encubriendo así la realidad designada.

K. Allan y K. Burridge entienden por eufemismo lo siguiente:

“A euphemism is used as an alternative to a dispreferred expression, in order to avoid possible loss of face either one’s own face or, through giving offense, that of the audience, or of some third party”.

(Allan y Burridge, 1991: 11).

H. Rawson los describe como *“mild, agreeable or roundabout words used in place of coarse, painful, or offensive one”* (Rawson, 1995). Además de su función principal, los eufemismos y lítotes llevan a cabo otras funciones menores, tales como la creación de la atmósfera cómica en el nivel semántico, lo que garantiza hacer el lenguaje más humorístico y vivo.

La lítote, figura estilística que consiste en la subestimación intencionada, provoca ironía mediante el contraste y la comparación entre el objeto o fenómeno real y la manera deliberadamente diminutiva de expresarla.

Los eufemismos están insertos en una tradición cultural y en un contexto histórico que son compartidos por los hablantes de una lengua determinada. Si el lector meta no comparte esta tradición cultural, surgen los malentendidos, al tiempo que se pierde el efecto perlocutivo. El diagrama que citamos a continuación muestra cómo los traductores han abordado el traslado de los eufemismos y lítotes a la lengua meta:

□

Estrategias traductológicas

|| Traducción literal ▨ Adaptación

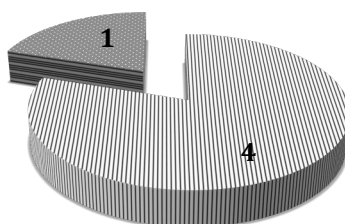


Figura 42. Estrategias traductológicas empleadas para la traducción de los eufemismos y las lítotes

Como se puede apreciar en el diagrama siguiente, las pérdidas de la perlocución son significativas, debido a las restricciones lingüístico-culturales:

□

Transmisión del efecto perlocutivo

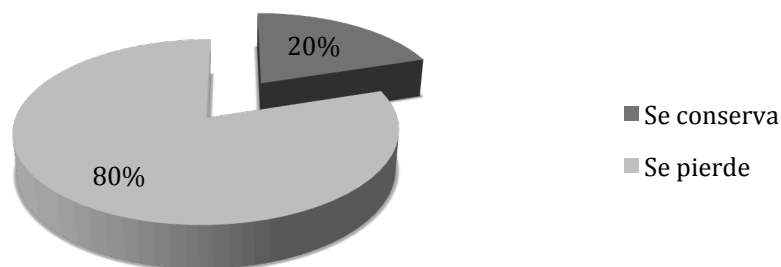


Figura 43. Transmisión del efecto perlocutivo al traducir los eufemismos y las lítotes

La presencia de este recurso la encontramos exclusivamente en la narrativa de Bulgákov. No es de extrañar que el escritor recurra con frecuencia a los eufemismos y lítotes para hablar de forma evasiva de “temas prohibidos” en su narrativa: debido a su complicada historia en sus relaciones con el poder. A finales de la década de los veinte, sus textos dejaron de publicarse, sus piezas literales fueron retiradas del repertorio y la prensa se dedicó a atacar e insultar a su autor.

En los relatos *Proyecto para una ley seca en Moscú* y *Los cuatro retratos*, se utilizan una serie de eufemismos para referirse a los órganos soviéticos de la seguridad estatal. Analicemos a continuación los más ilustrativos de ellos:

В полдень Сидоровна нахально не долила на три пальца четверть Василию Ивановичу. Тот тогда, взяв пустую четверть, отправился куда следует и заявил:

- Самогоном торгуют. Желая арестовать.

(Bulgákov, 1990, en línea)

Al mediodía, al llenar el cuartillo de Vasili Ivanovich, Sidorovna – descaradamente– le echó tres dedos de menos. Entonces, éste, provisto de un cuartillo vacío, se fue a reclamar a quien correspondía:

- Venden matarratas. Quiero que los arresten.

(Bulgákov, 2009, en línea)

En el ejemplo citado del relato *Proyecto para una ley seca en Moscú* se trata de Vasili Ivanovich, el administrador de la casa en la que vivía el narrador con su esposa, que decide acudir a los órganos para quejarse de que se vende alcohol en su barrio, aunque en realidad está descontento porque Sidorovna no le había echado suficiente aguardiente. El lector ruso fácilmente reconoce la alusión del escritor, mientras que el eufemismo en el texto meta, como resultado de la traducción literal, pierde la asociación con la policía secreta en la URSS en los años 1920-30, careciendo de la carga cultural evidente para el lector extranjero y, en consecuencia, no conservando el efecto perlocutivo.

Это не была одна комната, потому что их было две, но и жить в них, как в двух, было невозможно, тем более что в первой (гостиной) непосредственно под статуей голой женщины и рядом с пианино поставил кровать и, призвав их кухни Сашу, сказал ей:

- Тут будут приходиться эти. Так скажешь, что спишь здесь.

(Bulgákov, 1990, en línea)

No era una sola habitación porque habían sido dos; sin embargo, era imposible usarla como si fueran dos, sobre todo porque puso una cama en la primera (el salón) a los pies de la estatua de una mujer desnuda y junto al piano. Sacó a Sasha de la cocina y le dijo:

–Ésos van a ir viniendo. Tú di que duermes aquí.

(Bulgákov, 2011: 76)

En el episodio del relato *Los cuatro retratos* también observamos que el escritor emplea el eufemismo para hacer referencia a los órganos de poder. El protagonista del relato, un burgués acomodado, que durante el nuevo régimen político-social (con enorme déficit de pisos en la Unión Soviética en los años 1920-30 durante la Nueva Política Económica) trata de salvar todo lo que tiene y esconder sus numerosas habitaciones para que no se conviertan en *komunalka* (piso comunal o compartido): una vivienda donde conviven varios vecinos. Para crear el eufemismo, Bulgákov recurre al término general ‘*эму*’ / ‘*эsos*’ en lugar de nombrar los órganos de la policía secreta directamente, produciendo así el efecto cómico. De

nuevo, observamos que en el texto meta, el traductor procura transferir el eufemismo literalmente, pero como es poco probable que el destinatario meta en este caso comparta el mismo conocimiento del contexto histórico y cultural de este período, la intención humorística del autor no se transmite y queda vaga para el lector meta.

Por último, analizamos un ejemplo de lítote encontrado en el relato *Una historia de diamantes*. Mojrikov, un cobrador que trabaja en el Banco Estatal en una ciudad provincial Rostov del Don, tras haber recibido nueve mil rublos, viene a Moscú y se siente de una manera peculiar, pareciéndole que es más alto que el puente Kuznetski, por el que está paseando:

— Упоительный городишко Москва, — начал размышлять Мохриков,
— прямо эlegantный город!

(Bulgákov, 1990, en línea)

— Qué encantador es este pueblucho de Moscú, — pensaba Mojrikov —. ¡Es una ciudad realmente elegante!

(Bulgákov, 2011: 144)

La combinación de palabras en ruso ‘*городишко*’ (con el sufijo típico formativo y diminutivo ‘*-ишко*’ que tiene un matiz despreciativo y expresa el tamaño insignificante de lo que denomina) y ‘*Москва*’ (la capital y el principal centro administrativo y económico de la Unión Soviética) resulta graciosa, especialmente porque el autor la pone en la boca de un personaje tan sencillo y poco sofisticado. Para trasladar este efecto cómico el traductor opta por la adaptación, añadiendo a la palabra ‘*pueblo*’ (que ya en sí hace referencia a los conceptos de la entidad de población de un tamaño pequeño y a la clase baja de una sociedad) un sufijo minimizado con valor despectivo ‘*-ucho*’, que, en combinación con el nombre de la reconocida capital rusa, intensifica el efecto perlocutivo y la intención irónica del autor en el texto traducido.

4.9.5. La antífrasis

La antífrasis, desde el punto de vista pragmático, se entiende como la concreción léxica de una inversión ilocutiva (Bruzos Moro, 2005: 30), se trata de un procedimiento más común que sirve de base para la creación de sentido irónico. Este tropo consiste en el empleo del vocablo en el sentido contrario a lo habitual o negativo, poniendo en duda lo convencional, lo que se logra por medio del contexto (Pužílova, 2006: 216-220).

El uso de este recurso es una característica exclusiva en Avérčenko, su traslado a la lengua meta se realiza, principalmente, mediante la traducción literal y resulta acertada, lo cual queda confirmado por los datos extraídos mediante el análisis, expuestos en los diagramas siguientes:

□

Estrategias traductológicas

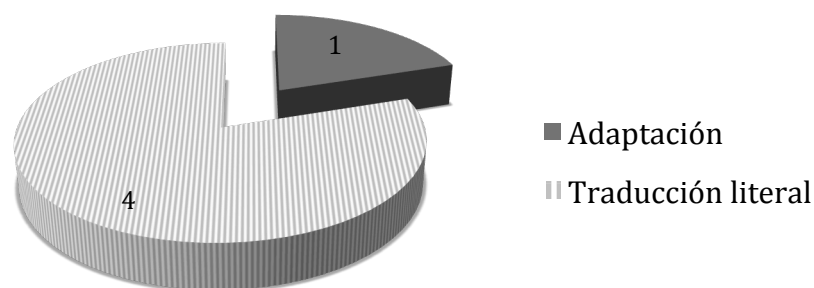


Figura 44. Estrategias empleadas para la traducción de la antífrasis

□

Transmisión del efecto perlocutivo

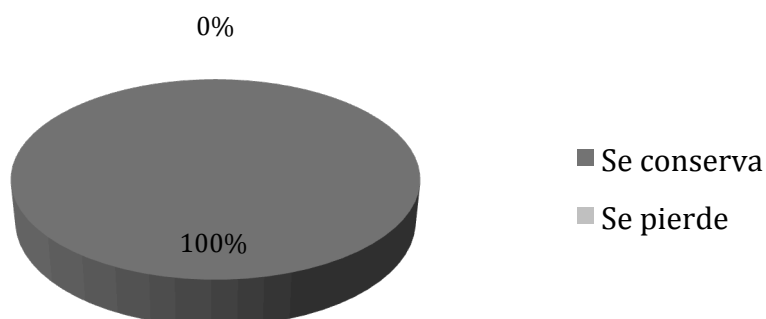


Figura 45. Transmisión del efecto perlocutivo al traducir la antífrasis

Como podemos ver, aunque la interpretación de este recurso puede ser bastante compleja, ya que no siempre consiste en una mera inversión en el sentido opuesto, el tipo de antífrasis que encontramos en la narrativa soviética está focalizado en una sola palabra o en un enunciado corto, lo que facilita su traslado a la lengua meta con una intervención menor por parte del traductor.

Аверченко emplea este recurso en su relato *Cosme de Medichi* para poner en ridículo la indistinción, la falta de educación y de conocimiento del arte de un nuevo ciudadano medio, los cambios en la vida cultural y social que ha traído la revolución:

Когда меценат, закупив часть живописных и скульптурных сокровищ — довольный собой, удалился, я сделал серьезное лицо и спросил:

— Скажите, фамилия этого нового покровителя искусств — не Косьма Медичис?

— Никак нет, совсем напротив: Степан Картохин.

(Averčenko, 1990, en línea)

Cuando el mecenas, tras comprar parte de los tesoros pictóricos y esculturales, se había alejado satisfecho de sí mismo, con una cara seria pregunté:

— Dígame el apellido de ese nuevo protector de arte. ¿No es Cosme de Medichi?

— No, en absoluto, sino todo lo contrario, es Stepán Kartojin.

(Averčenko, 2015: 289)

El enunciado irónico en el fragmento citado presenta una inversión ilocutiva concentrada, en primer caso, en una palabra ‘*меценат*’ / ‘*mecenas*’ y en segundo caso, en un enunciado ‘*новый покровитель искусства*’ / ‘*nuevo protector de arte*’. La antífrasis en este caso supone una reprobación en forma de elogio, pudiendo descifrarse fácilmente en relación al contexto: el escritor hace referencia a un propietario de sastrería que está ganando tanto dinero que no tiene forma de gastarlo, y, por eso, está comprando lo que considera “objetos de arte” —carteles, holografías y figuras de alabastro—. La traducción literal logra transmitir con éxito la intención irónica del autor y provocar la risa del lector extranjero.

Otro ejemplo de antífrasis lo encontramos en el relato *Los secretos ocultos de oriente* y se basa en relacionar de forma sorprendente al protagonista del relato, un pobre

militar, con el rey, según la predicción absurda del quiromántico:

Он наклонился над рукой еще ниже.

— Нет, эти линии!!! Что-то из ряду вон выходящее!!! Вот смотрите — сюда и сюда. В недалеком прошлом вы занимали последовательно два королевских престола: один около 30 лет, другой около сорока.

— Позвольте, — робко возразила коронованная особа. — 40 и 30 лет — это уже 70. А вы говорили, что мне и всего-то 52.

(Avérčenko, 1922a, en línea)

Se inclinó un poco más sobre la mano. — ¡No, estas líneas lo dicen! ¡Es algo fuera de lo normal! Mire aquí y aquí. En un pasado muy reciente, usted ocupó de forma sucesiva dos tronos reales: uno cerca de treinta años y otro, unos cuarenta años. — Me permite — objetó tímidamente la personalidad real—, cuarenta y treinta son ya setenta años, y usted me dijo que me echaba cincuenta y dos años.

(Avérchenko, 2015: 274)

Con una sola expresión '*коронованная особа*', dirigida al pobre joven militar, Avérčenko impone un matiz irónico a todo el contexto, dando a conocer al lector de manera implícita su actitud crítica acerca de la situación. La antífrasis radica en la colisión entre el significado léxico positivo y el significado contextual despreciativo del enunciado. Al mismo tiempo, se viola de modo implícito la máxima de calidad de Grice (no digas nada que creas que es falso); tal obvia falsedad del sentido directo del enunciado produce cierta inadecuación en el contexto, incitando así al lector a buscar significados subyacentes y causando el efecto burlesco. El traslado de manera literal — '*la personalidad real*'— se considera adecuado en este caso, pues permite conservar en el texto traducido el mismo contenido semántico y pragmático del original.

4.9.6. La personificación

El recurso de personificación, o prosopopeya, se radica en la atribución a las cosas inanimadas o abstractas de acciones o cualidades propias de los seres humanos (RAE, 2001, en línea). Es una figura estilística de ficción, un tropo, que se emplea en los relatos analizados como una forma de “dar voz a las cosas”, lo que les hace actuar y reaccionar como si fueran una persona, con el fin de producir un efecto humorístico de carácter visual, trazar un retrato caricaturizado de los personajes e intensificar la expresividad de la narración, avisando así al receptor de la potencial existencia de las connotaciones ocultas.

La personificación no supone obstáculos insuperables para su traslado a la lengua meta y el análisis de la traducción revela un equilibrio entre dos polos opuestos y el uso en igual medida de dos estrategias —la adaptación y la traducción literal— a causa de posibles restricciones lingüísticas o diferencias culturales, lo que fuerza al traductor a optar por la reducción de los rasgos del texto extranjero a las normas del texto castellano, o bien a poner de manifiesto para el lector los elementos peculiares del original. Los datos obtenidos en nuestra investigación se exponen en los diagramas siguientes:

□

Estrategias traductológicas

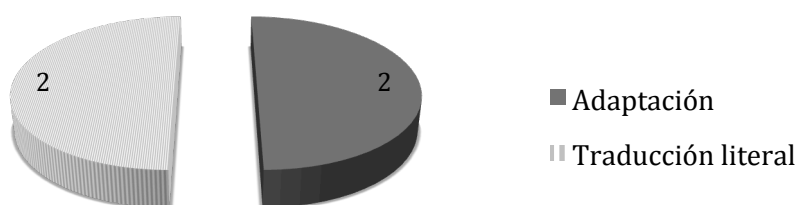


Figura 46. Estrategias empleadas para la traducción de la personificación

□

Transmisión del efecto perlocutivo

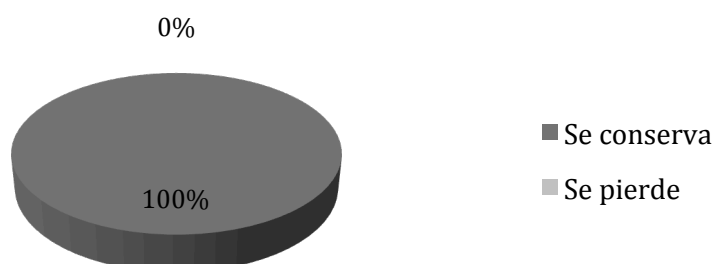


Figura 47. Transmisión del efecto perlocutivo al traducir la personificación

Hemos recogido cuatro casos de personificación en nuestro corpus, dos de los cuales, extraídos del relato de Avérčenko *Pavo con castañas* citamos abajo:

Бровей не было. Зато волосы на лбу спускались так низко, что являлось подозрение: не всползли ли брови в один из периодов изумлённости Стёпы кверху и не смешались ли там раз навсегда с головными волосами?

(Avérčenko, 1925, en línea)

No tenía cejas. Pero el pelo le caía por la frente hasta tan abajo que surgía la duda de si no se le habían subido las cejas en uno de los momentos de asombro de Styopa y no se le habían mezclado allí de una vez para siempre con el pelo de la cabeza.

(Avérchenko, 2015: 224)

En este ejemplo para explicitar el aspecto ridículo del personaje, el autor confiere a los rasgos de su cara las características de un ser humano: *‘не всползли ли брови...и не смешались ли с головными волосами?’*. El traductor introduce la alteración de la categoría gramatical (el adjetivo *‘головной’* / “de cabeza”) para estar conforme con las normas de la lengua meta y, como el humor de este tipo de personificación no posee un carácter específicamente nacional, se traduce sin pérdidas de perlocución a través de la adaptación, conservando la misma imagen cómica del original.

En el segundo ejemplo del mismo relato, la personificación viene de un intento por parte del protagonista, el pobre sobrino Styopa, de justificar su conducta, al no haber podido resistir comer pavo y guardarlo para otros invitados, como le había prometido a su tío, así que resulta que toda la culpa la tenían las castañas:

Стёпа шёл за ним, прижимая костлявую руку к груди, и говорил плачущим голосом:

— Дядечка, но ведь вы не предупредили, что индейка с каштанами будет! Зачем вы умолчали? А я этих каштанов с индейкой никогда и не ел... Поймите, дядечка, что это не я, а каштаны погубили индейку. Я уж совсем было отказался, вдруг слышу: каштаны! каштаны!

(Averčenko, 1925, en línea)

Styopa lo seguía, apretando su huesuda mano en el pecho y decía con voz llorosa: —Tito, pero ¡usted no me advirtió que el pavo era con castañas! ¿Por qué no me lo dijo? Yo nunca había probado las castañas con pavo... Comprenda, tito, que no fui yo, sino las castañas quienes mataron al pavo. Yo ya había renunciado a comer, pero de repente oigo: ¡Castañas! ¡Castañas!

(Averčenko, 2015: 229)

En el ejemplo citado puede inferirse el valor estilístico de la personificación, que crea una imagen cómica de gran expresividad, sensibilizando las cosas y atribuyéndoles características humanas mediante el verbo *'nozybumb'* (“matar, hacer perder, destruir”). El traductor traslada la expresión de manera literal —*'las castañas que mataron al pavo'*—, conservando la misma estructura sintáctica y el énfasis del original, con lo que consigue recrear el mismo efecto estilístico y humorístico que perseguía el autor, ironizando sobre la situación y sus circunstancias en el texto original.

4.9.7. El zeugma

El zeugma es un término estilístico antiguo, que etimológicamente proviene del griego “yugo, lazo”, y que es denominada la “figura de construcción”, que pertenece al nivel morfológico-sintáctico de la lengua. Zeugma consiste en “elipsis por la cual dos o más términos aparecen unidos a un predicado, que, en principio, es apropiado solo para uno de ellos” (RAE, 2001, en línea). En sentido amplio, zeugma es la figura que existe cuando una palabra o frase es utilizada para conectar dos o más palabras, mientras que este enlazador tiene un significado diferente en relación con las palabras que vincula (Veisbergs, 1997: 158).

En la narrativa soviética este recurso se basa en la colocación de elementos heterogéneos en una fila con el fin de conseguir el “efecto sorpresa” (especialmente, si el segundo elemento es más inesperado, lo que expresa falta de concordancia con el predicado, apareciendo al final de la oración) y suscitar así la risa del lector.

Dos ejemplos del zeugma que se han documentado en el corpus proceden de las obras de Averčenko y Il'f y Petrov. A continuación citamos un ejemplo de su relato *A la hora del desayuno*:

В семье было три человека — папа, мама и сын. Папа был старый большевик, мама — старая домашняя хозяйка, а сын был старый пионер со стриженной головой и двенадцатилетним жизненным опытом.

(П'ф у Petrov, 1961a, en línea)

La familia se componía de tres personas: papá, mamá e hijo. El papá era un viejo bolchevique, la mamá una vieja ama de casa y el hijo un viejo pionero con la cabeza rapada y con una experiencia vital de doce años.

(AA.VV., 1997: 118)

El zeugma, en este caso, se basa en la profunda disparidad semántica de dos elementos morfológicamente parecidos, enlazados en la misma oración, produciendo así un efecto cómico y caracterizando de manera irónica al personaje del relato. El traductor logra reproducir con éxito en el texto meta las construcciones gramaticales idénticas al original mediante la traducción literal, conservando la combinación de adjetivo y sustantivo, aunque cambiando el orden y poniendo el adjetivo del segundo elemento en posposición: '*con la cabeza rapada y una experiencia vital de doce años*'. A pesar de las alteraciones sintácticas, el zeugma se mantiene en el texto traducido junto con la imagen cómica y la intención irónica que conlleva.

4.9.8. La gradación

La gradación consiste en la repetición de elementos (palabras, sintagmas, oraciones), sinónimos o de significados claramente relacionables entre sí; es un recurso muy utilizado por sus indudables efectos humorísticos. El único ejemplo documentado en el corpus se encuentra en el relato de Bulgákov, *Proyecto para una ley seca en Moscú*. El escritor describe cómo los habitantes del piso №50 celebran la fiesta de la Pascua de Resurrección, que había comenzada a las nueve de la mañana con casi todos completamente borrachos:

В 10 пришел младший дворник (выпивший слегка), в 10 ч. 20 м. старший (мертво-пьяный), в 10 ч. 25 м. истопник (в страшном состоянии).

(Bulgákov, 1990, en línea)

A la diez llegó el adjunto del conserje (ligeramente achispado); a las diez y veinte, el conserje principal (completamente borracho), después, a las diez y veinticinco, el encargado de la calefacción (en un estado espantoso).

(Bulgákov, 2009, en línea)

El autor destaca el rasgo sobresaliente de estas personas, el alcoholismo, llevándolo al límite mediante la gradación ascendente. En el texto meta se traducen literalmente las expresiones rusas ‘*выпивший слегка*’ / ‘*ligeramente achispado*’ y ‘*в страшном состоянии*’ / ‘*en un estado espantoso*’, aunque se opta por la adaptación en el caso de ‘*мертво-пьяный*’, que en ruso significa “estar completamente borracho hasta no poder más, como si fuera un difunto”. En español existe la frase hecha que expresa el mismo significado y transmite la misma imagen que emplea el autor en el texto original: “difunto de taverna” (RAE, 2001, en línea). Se pierde en este caso la riqueza de la imagen, sin embargo, se mantiene la misma construcción sintáctica, se conserva perfectamente la gradación y la intención del autor.

4.9.9. La invectiva

La última fuente de comicidad que abordaremos en el presente trabajo es la invectiva, un procedimiento satírico empleado muy raramente para excitar la hilaridad del lector y que consiste en rebajar hasta lo grotesco ciertas situaciones, expresando una crítica ácida o desacuerdo con algún tema, dirigido a un personaje concreto con la intención de llamar su atención.

El empleo de este recurso también lo encontramos en una sola ocasión, en el relato de Il'f y Petrov, *A la hora del desayuno*:

Однажды бедный папа развернул газету и издал торжествующий крик. Мама вздрогнула. Сын сконфуженно смотрел в свою чашку. Он уже читал постановление ЦК о школе. Уши у него были розовые и просвечивали, как у кролика.

— Ну-с, —сказал папа, странно улыбаясь,— что же теперь будет, ученик четвертого класса Ситников Николай? <...>

— Изжили наконец лебедевщину, юные непримиримые ортодоксы?
(И'f y Petrov, 1961a, en línea)

Un día el pobre papá abrió el periódico y exhaló un grito triunfal. La mamá se estremeció. El niño, turbado, se quedó contemplando su taza. Ya había leído el decreto del Comité Central sobre la enseñanza. Tenía las orejas de color rosado y translúcidas como las de un conejo.

— Bueeno —dijo el papá con una extraña sonrisa—, ¿y qué va a pasar ahora, colegial de cuarto año, Sítnikov Nikolai? <...>

— ¿Ya habéis acabado con el liebedievismo, jóvenes ortodoxos e intransigentes?

(AA.VV., 1997: 121)

Como afirma Pirraglia (2002: 147), la invectiva requiere cierta elegancia de forma y dominio de la alusión culta para contrarrestar la zafiedad del contenido y hacer frente al insulto directo. Es precisamente lo que observamos en el ejemplo citado: la invectiva produce una actitud de resentimiento por parte del padre y expresa su crítica sobre el comportamiento del hijo en forma del sustantivo culto '*ортодоксы*' ("ortodoxos"), perteneciente a la lengua intelectual, científica y literaria, y dos adjetivos en preposición con connotación despreciativa, '*юные*' ("jóvenes") y '*непримиримые*' ("intransigentes"). El traductor recurre a la adaptación, cambiando la categoría gramatical y empleando el adjetivo sustantivado '*jóvenes*', seguido por los atributos '*ortodoxos e intransigentes*'. Aunque el adjetivo "ortodoxo" se utiliza también como sustantivo y no requiere la adaptación para trasladarlo de manera fiel a la lengua meta, la estrategia aplicada puede considerarse relativamente adecuada, puesto que logra transmitir la función expresiva del enunciado original y evocar el efecto risible en el texto traducido.

5. DISCUSIÓN DE LOS RESULTADOS

En este capítulo se ofrece un breve resumen y una visión general de los resultados obtenidos. El análisis cuantitativo nos permite acercarnos al corpus desde tres perspectivas: en primer lugar, respecto a los recursos cómicos encontrados en la narrativa breve analizada. En segundo lugar, las estrategias detectadas, empleadas para su traslado a la lengua meta, permiten determinar la tendencia predominante en el proceso traductológico. En tercer lugar, partiendo de los datos obtenidos, se puede ponderar en qué medida se ha transmitido el efecto perlocutivo al texto traducido.

El primer gráfico muestra la distribución de todos los diferentes tipos de recursos lingüísticos identificados en nuestro corpus que contribuyen a la creación del efecto cómico en la narrativa analizada y encierran el componente cultural. La cifra al lado de cada grupo de recursos cómicos significa el número de ejemplos encontrados:



Figura 48. Presencia de los recursos cómicos en la narrativa soviética analizada

Como puede observarse, el inventario de recursos cómicos que ofrecemos, aunque está constituido principalmente por las figuras retóricas, no lo dividimos entre las figuras de pensamiento y las de dicción como lo exige la clasificación estricta de la retórica clásica (Azaustre Galiana y Casa Rigall, 1994; Lausberg, 1967), sino que ofrecemos una taxonomía más amplia para poder esclarecer todos los mecanismos lingüísticos encontrados en el proceso de investigación que apuntan a la producción del efecto humorístico.

Los resultados que emergen del análisis muestran dos categorías de procedimientos que lideran la clasificación como las más frecuentes en la creación del efecto lúdico: la incongruencia lógica (80 ejemplos, o 23% de toda la muestra) y los coloquialismos y vulgarismos (78 ejemplos, o 22%). Los datos obtenidos ponen de manifiesto la influencia que ejerce el género y tipo textual en la elección de los recursos literarios y hacen reflexionar sobre el estilo de los autores del texto de partida. Precisamente la incongruencia lógica se basa en el denominado “efecto sorpresa” y contribuye al desarrollo dinámico de la trama y a su desenlace inesperado, creando, como regla, una paradoja o un desajuste entre las conexiones lógicas, lo que suscita la risa del lector. El uso de los vulgarismos, maldiciones, coloquialismos procedentes de la calle y el lenguaje mutilado se explica por el destinatario del texto origen: el relato corto estaba dirigido, en primer lugar, al público de masas, en su mayoría de bajo nivel socio-cultural, lo que suponía un nuevo tipo de escritura para que pudiera alcanzar a un lector muy diverso, ser entendido con un mínimo esfuerzo por su parte y hacerle reírse de sí mismo. Al mismo tiempo, este recurso permite acercar la literatura a la vida real de la época, al igual que expresar la actitud irónica del autor hacia los proletarios y los pequeños-burgueses. Ambas categorías tienen alto grado de especificidad cultural, ya que están arraigadas en la cultura y lengua origen, presentando una mayor dificultad para el traductor.

Otras herramientas predominantes en la narrativa soviética resultan ser las unidades fraseológicas (47 ejemplos, o 13%), las comparaciones (36 ejemplos, o 10%), las metáforas y los epítetos (23 ejemplos en cada caso, o 6% de la muestra). Los recursos mencionados esconden la postura implícita del autor y su interpretación involucra a los procesos cognitivos dependiendo, en gran medida, de la capacidad del lector de activar determinados *frames* culturales. Las metáforas, en particular, dependen de la experiencia cultural específica y las asociaciones semánticas explotadas por ella, causando mayores problemas en la comprensión lectora por las diferencias entre el ruso y el español.

No menos importantes en la creación del discurso cómico son las repeticiones (15 ejemplos, o 4%) y la combinación de registros (13 ejemplos, o 3.6%), ya que también

permiten observar la correlación entre el género literario y el empleo de los recursos estilísticos. La brevedad de las obras hace resaltar de manera aún más viva la repetición, que logra producir el efecto humorístico mediante la enfatización de las situaciones absurdas. La combinación poco usual y exagerada del lenguaje culto con el lenguaje coloquial o la jerga política, los clichés y los burocratismos supone la ruptura de las expectativas del lector y tiene como objetivo llamar la atención sobre la intención implícita del autor y expresar así su visión crítica de la situación retratada.

Las últimas nueve categorías que aparecen en el gráfico (nombres propios, metonimias, alusiones históricas, eufemismos y lítotes, antífrasis, personificación, zeugma, gradación, invectiva) constituyen la categoría *Otros* en nuestra taxonomía por su menor representación en el corpus y, aunque en total componen 41 ejemplos, no son estadísticamente significativos por separado y no permiten sacar conclusiones fiables acerca de las tendencias traductológicas empleadas. Sin embargo, presentan rasgos estilísticos individuales de los autores y merecen atención desde el punto de vista de su tratamiento por el traductor, aunque a veces sea un caso aislado, que proporcione poca evidencia de la tendencia prevalecida. Entre los recursos de este tipo utilizados más frecuentemente destacan los nombres propios (8 ejemplos, o 2.3%), las alusiones históricas (7 ejemplos, o 2%) y las metonimias (6 ejemplos, o 1.7%).

En cuanto al tratamiento de los recursos cómicos, el análisis de las estrategias empleadas permite arrojar luz sobre el problema del dualismo traductológico (domesticación vs. extranjerización), es beneficioso tanto a nivel científico, como práctico en la medida que va más allá de la teoría clásica de la traducción y requiere un enfoque integrado desde posiciones de diferentes disciplinas: lingüística, filosofía, culturología, pragmática y otros. Como bien es sabido, hoy en día no existe un consenso sobre qué debe entenderse por una buena traducción y las opiniones oscilan entre dos polos extremos: algunos estudiosos abogan por la libertad restringida del traductor, afirmando la necesidad de trasladar el idiolecto particular del autor; otros, en cambio, apoyan la adaptación del texto original y la re-expresión de sus ideas con los medios más apropiados para cada lengua y cultura determinadas. En este sentido, el análisis de las estrategias traductológicas desde la perspectiva pragmática permitirá determinar una de las tendencias predominantes y el acierto de su empleo para la transmisión del efecto perlocutivo en el caso de la narrativa breve de los autores soviéticos, perteneciente a un espacio, tiempo y ámbito cultural muy distintos a los de la lengua española.

El segundo gráfico, que ofrecemos a continuación, recoge el resumen global de los datos de análisis respecto a las estrategias empleadas para el trasvase del efecto humorístico en la narrativa soviética.



Figura 49. Resumen global de resultados. Distribución de las estrategias empleadas para la traducción del efecto cómico

Los resultados obtenidos muestran cómo los traductores han superado la distancia cultural e ilustra su preferencia por dos procedimientos: la traducción mixta (34%) y la adaptación (32%). La tercera estrategia a la que recurren con mayor frecuencia los traductores es la traducción literal (19%). La traducción mixta supone una combinación de varias estrategias y exige un estudio más detenido –que llevaremos a cabo más adelante– para determinar la preferencia de los traductores por “acercar el mundo lingüístico-conceptual del autor al mundo del lector” (Schleiermacher, 2000) o, al revés, acercar el lector al mundo del autor. Por lo que respecta a la adaptación y la traducción literal, los datos adquiridos parecen justificados, si tenemos en cuenta el género textual analizado (relatos cortos satíricos), el contexto histórico en el que está escrito y el entorno cultural específico. Por un lado, la estrategia de adaptación, orientada al polo domesticante, es inevitable en la mayoría de los casos de la traslación del efecto humorístico en metáforas, unidades fraseológicas y lenguaje

coloquial, para que tengan el mismo efecto perlocutivo en la cultura meta, puesto que estos provienen de las creencias y las actitudes de una cultura específica. Por otro lado, el uso de la traducción literal, la estrategia más cercana al polo extranjerizante, aunque en menor proporción, sirve para conservar el “toque soviético”, ya que el humor se basa en la realidad determinada del país posrevolucionario, y al “domesticarlo”, se pierde el efecto risible.

Otras técnicas que contribuyen a explicitar el contenido del TO son la neutralización (7%) y la generalización (3%). Su empleo podría explicarse por las relaciones interculturales entre el país del TO y el país del TM: debido a la carga cultural y las diferencias significativas del carácter histórico, un gran número de recursos cómicos resultan totalmente desconocidos para el público español y requieren mayor intervención por parte del traductor para salvar los obstáculos generados por la distancia cultural, lo que inevitablemente conduce a cierta eliminación de su expresividad y el colorido local.

El porcentaje significativamente más bajo, que se había detectado en el uso de las estrategias es de equivalente acuñado (1%), la traducción grado cero (0.9%), la ampliación (0.9%) y el préstamo (0.6%), responde posiblemente a las razones asociadas con el género del texto analizado y las diferencias entre las reglas y los códigos de la LO y la LM. Por ejemplo, las dificultades de encontrar un equivalente acuñado para los elementos culturales con carga humorística o su completa omisión (la traducción grado cero) se debe al bajo grado de parentesco entre dos lenguas estudiadas y, como resultado, la carencia de las unidades léxicas y estructuras sintácticas con igual valor semántico-pragmático del original. Evitar el préstamo está condicionado por el tipo textual, ya que su uso frecuente de los préstamos habría exigido numerosos comentarios del traductor, lo que impediría una lectura fluida y resultaría en la pérdida del efecto humorístico.

La casi ausencia de las estrategias de descripción y transliteración (0.3% en cada caso) sugiere, por un lado, la intención por parte de los traductores de conservar el componente humorístico-cultural, evitando las meras sustituciones de las expresiones originales, y, por otro lado, la determinación por combinación de forma razonada de varias estrategias en lugar de mera transliteración del término de origen sin comentario o sin explicación para el lector meta.

Retomando la cuestión arriba mencionada acerca de las estrategias que forman parte de la traducción mixta –la categoría que ofrece el mayor número de ejemplos– en el gráfico siguiente se proporcionan los datos obtenidos, distribuidos según la tendencia a la que inclinan:

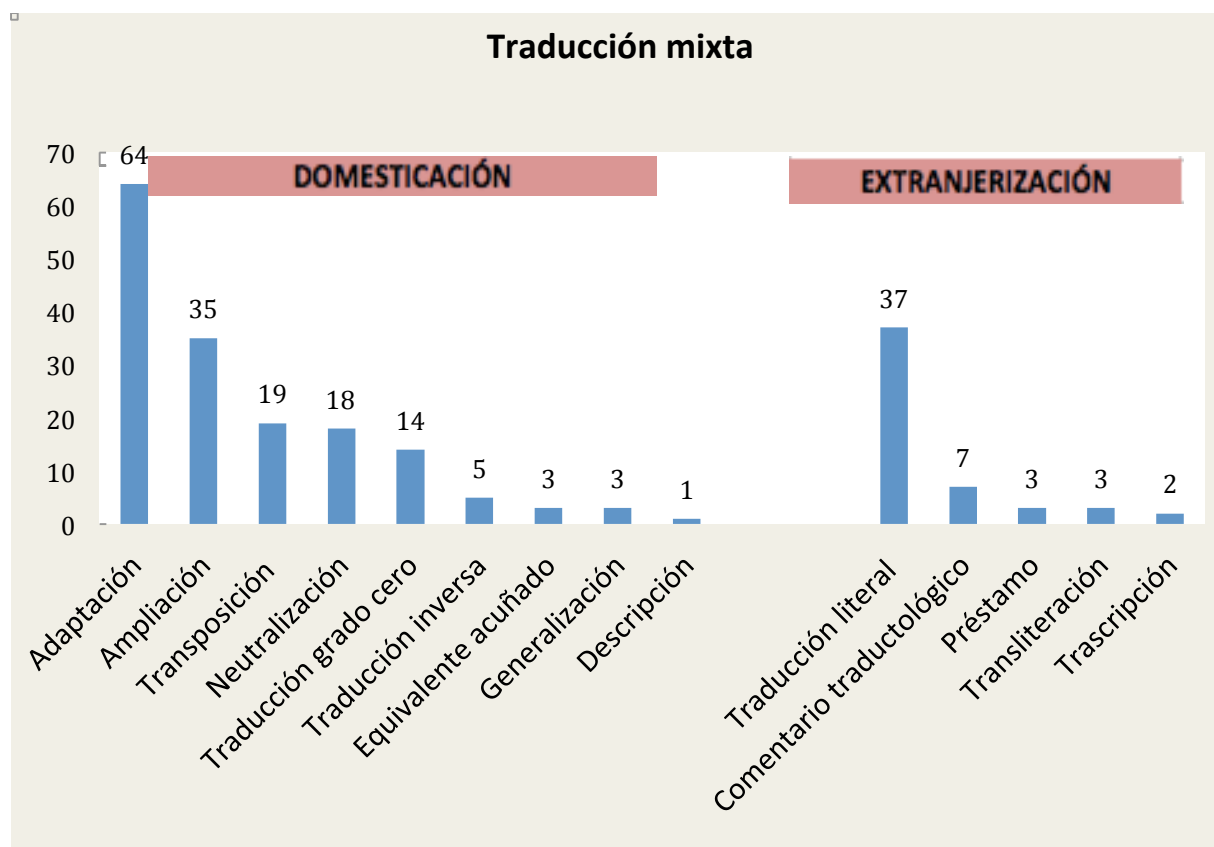


Figura 50. Resumen global de los resultados. Las estrategias que forman parte de la traducción mixta

El alto número de ejemplos tratados mediante la traducción mixta pone de manifiesto que no existen los procedimientos traductológicos “puros” y, debido a falta de las estructuras equivalentes en la lengua meta, es necesario recurrir a una combinación de varias estrategias para que la traducción no solo resulte natural, sino también fiel al original. Precisamente la mezcla de estrategias, a veces opuestas, señala el hecho de que el traductor hace concesiones para llegar a cierto compromiso, logrando la máxima similitud semántica y estructural entre el texto original y su traducción.

Sin embargo, a pesar de que la traducción mixta, o la combinación de varias estrategias, implica cierto balance entre los dos extremos, en nuestro caso es obvia la preferencia por parte de los traductores por las estrategias del polo domesticante: la adaptación (30%), la ampliación (16%), la transposición (9%), la neutralización (8%) y la traducción grado cero (7%). Menos frecuente resulta el uso de la traducción inversa (2%), el equivalente acuñado (1.4%), la generalización (1.4%) y la descripción (0.4%). La prevalencia de los procedimientos traductológicos señalados se explica por su capacidad de reconstruir el texto extranjero conforme a los valores y normas imperantes en el sistema receptor. Así, por ejemplo, la transposición y la traducción inversa tratan las propiedades formales del lenguaje

y permiten evitar la reproducción literal de la sintaxis o los giros del original que puedan resultar intrincados e inesperados en la lengua meta. La adaptación y la ampliación hacen posible explicitar el contenido del original o la intención implícita del autor, especialmente cuando es necesario evitar la ambigüedad o confusión producida por algunos elementos culturales del TO por razones estructurales o semánticas, aunque siempre hay riesgo, en caso de su aplicación, de perder la connotación humorístico-cultural de la unidad traducida. El hecho de que prácticamente no se utilicen la neutralización, la generalización y la descripción se justifica plenamente, ya que, procurando lograr mayor naturalidad del texto traducido, en la mayoría de los casos entrañan la eliminación de los rasgos estilísticos del original

El análisis global de las estrategias permite determinar qué tendencia ha prevalecido en la traducción de los grupos más representativos de los recursos cómicos, así como si la aplicación de los procedimientos traductológicos resulta acertada, lo que exponemos en dos gráficos siguientes:

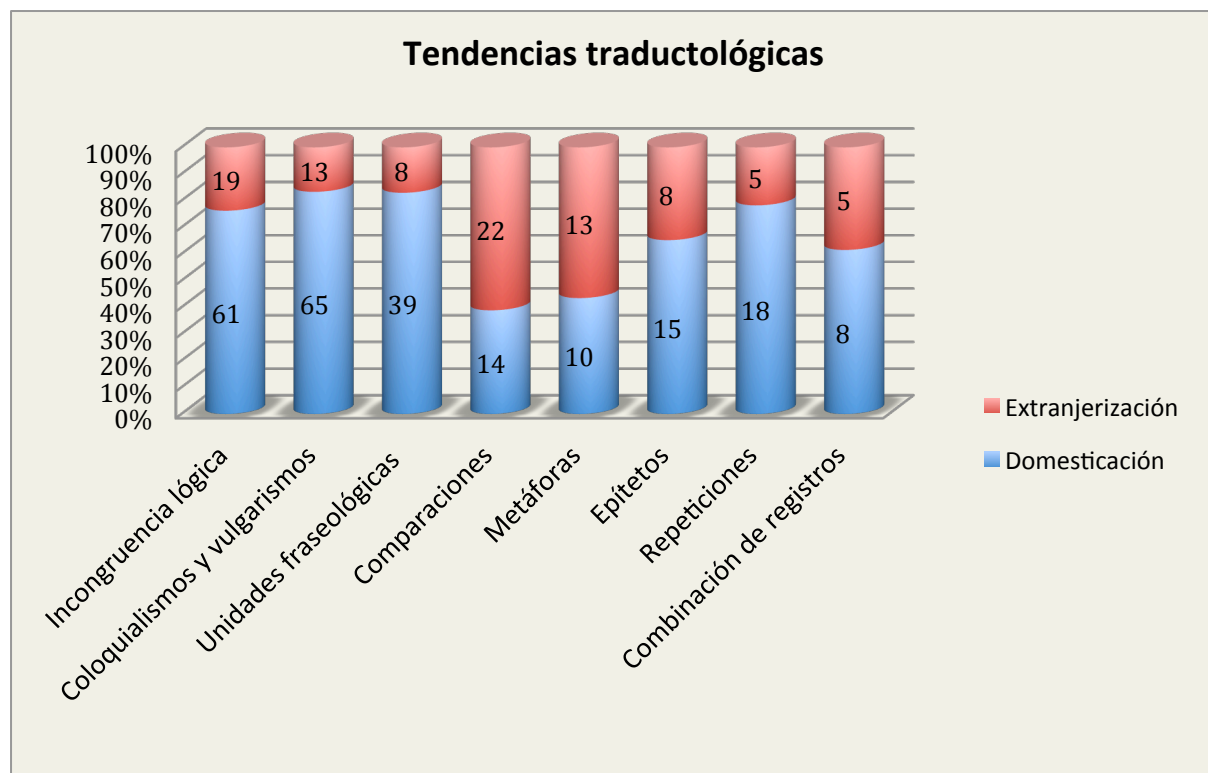


Figura 51. Tendencias predominantes en la traducción de los recursos cómicos.

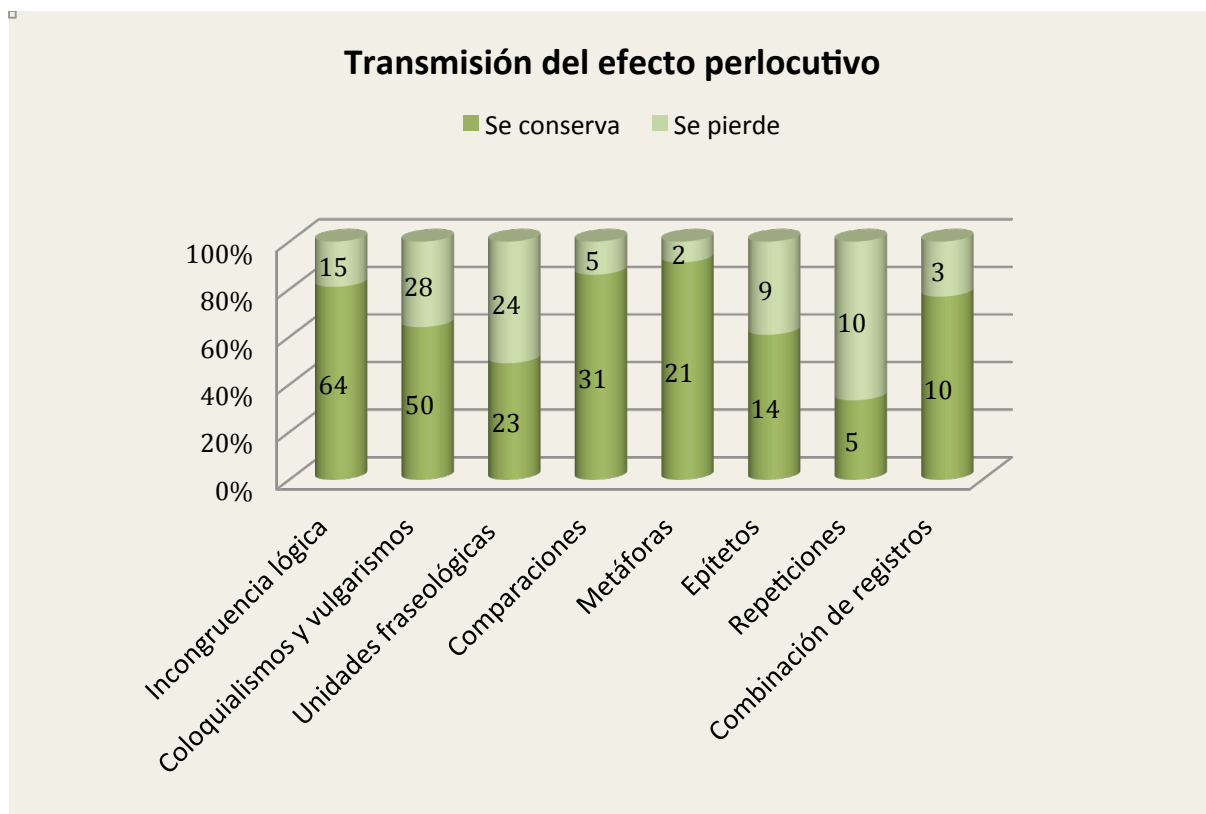


Figura 52. La transmisión del efecto perlocutivo en la traducción de los recursos cómicos.

Aunque algunos teóricos (Tytler, 1978) afirman que para conseguir una exitosa traducción, es recomendable llegar a un punto de encuentro entre dos extremos, la domesticación y la extranjerización, el resultado más llamativo que emerge del análisis práctico muestra la suma dificultad de alcanzar *la aurea mediocritas*, o el denominado “dorado término medio”, así como la ineludible inclinación hacia uno de los dos polos mencionados. Debido a las discrepancias entre las lenguas y culturas diferentes del TO y del TM, las características textuales del texto de partida y las preferencias individuales del traductor, la postura que adopta con respecto al original y las dificultades que enfrenta al descifrar la intención del autor, las traducciones se realizan con cierta desviación semántica, con la combinación de las estructuras formales del original o bien con las pérdidas del componente pragmático.

A la luz de los datos cuantitativos, se puede destacar que la mayor parte de las estrategias, empleadas en la traducción de la narrativa breve soviética se caracterizan por su acercamiento al lector meta, especialmente en el caso de las siguientes categorías: la incongruencia lógica, los coloquialismos y vulgarismos, las unidades fraseológicas y las repeticiones.

La incongruencia lógica, el recurso más productivo en la creación del efecto humorístico en los relatos analizados, posee un alto grado de expresividad y muy a menudo esconde la postura crítica del autor, lo que requiere un mayor esfuerzo por parte del traductor para descodificar el mensaje original y una mayor intervención (76% de estrategias aplicadas se decanta por el polo domesticante) para adaptar el humor a la lengua y la cultura meta. Las consecuencias de la domesticación en este caso pueden considerarse acertadas, ya que se consigue transmitir la perlocución en el 81% de los casos.

Más resistentes a la traducción resultan los coloquialismos, vulgarismos y el lenguaje mutilado, que se hallan en el segundo puesto de la escala de uso por los autores para intensificar el efecto cómico, reproducir el lenguaje hablado de las masas de la época posrevolucionaria y proporcionar así el retrato más realista de la sociedad. Este recurso se forma no solo a nivel léxico (por ejemplo, las expresiones coloquiales y vulgares), sino también a nivel morfológico y gramatical (el lenguaje mutilado con la ortografía y gramática incorrecta), presentando, de esta manera, un auténtico reto para el traductor, que recurre en un porcentaje muy alto (83%) a las estrategias orientadas a la lengua y cultura meta: la neutralización y la adaptación. Tal decisión, por un lado, procura rechazar o suavizar todo aquello que pueda parecer malsonante y extraño para el lector meta, impidiendo la lectura fluida y agradable, pero por otro lado, siempre suprime la expresividad del original y conduce a pérdidas significativas del efecto perlocutivo (en el 36% de los casos).

El tercer grupo más grande de recursos lingüísticos con carga humorística incluye las unidades fraseológicas, vinculadas estrechamente con los conceptos de la cultura de origen, cuya traducción consiste en la búsqueda de equivalencias en la lengua meta y el reemplazo de una realidad socio-cultural del TO por la correspondiente realidad en el TM. De este modo, se manifiesta otra vez un porcentaje elevado de decisiones traductológicas que tienden a la domesticación (83% de la muestra), lo que puede considerarse bastante adecuado, puesto que en la mitad de los casos (51%) no se pierde la carga pragmática.

Curiosamente, en la traducción de las comparaciones y las metáforas se observa un alto porcentaje de transmisión del efecto perlocutivo (el 86% y el 91% respectivamente) mediante el uso equilibrado de las estrategias pertenecientes a dos polos opuestos: en el 39% del número total de ejemplos, las decisiones traductológicas se inclinan por la domesticación y en el 61% - por la extranjerización en el caso de las comparaciones; en cuando a las metáforas, la tendencia domesticante se revela en el 43% de los casos, y la extranjerizante – en el 57% del total. Las construcciones comparativas y las expresiones metafóricas presentan unas formaciones cognitivas, ya que encierran en sí información sobre los conceptos y las

situaciones estereotipadas, evocando en la mente del receptor *un frame*, una asociación con una imagen mental determinada, la que puede no existir en la cultura meta. La conclusión que se desprende de este balance de tendencias y el trasvase exitoso del humor es que los traductores intentan, por un lado, conservar en el texto meta los valores e imágenes artísticas del original en el texto meta, y, por otro lado, transmitir la carga pragmática de los elementos intraducibles, que no tienen la correspondencia en la lengua meta.

Los epítetos, empleados por los autores soviéticos para ironizar sobre los personajes o situaciones descritas, desempeñan una función evaluativa en el texto y se basan en las asociaciones inesperadas, siendo a veces invenciones espontáneas e individuales del narrador, lo que constituye un escollo para el traductor. El tratamiento de este recurso cómico pone en evidencia una intervención significativa por parte de los traductores para adecuar el texto de origen a la lengua meta con la presencia marcada de las estrategias orientadas al polo domesticante en el 65% de los casos: la neutralización, la descripción o la traducción grado cero. Estos procedimientos traductológicos no resultan justificados, ya que, aunque se logra reflejar la semántica de epítetos en el TM, se elimina la expresividad y la individualidad del estilo de los autores, conduciendo a la considerable supresión de la influencia pragmática (39%) que ejerce el texto al receptor meta.

Las repeticiones, desde la perspectiva pragmática, suponen la transgresión de la máxima de cantidad de Grice, pero en la narrativa breve soviética tienen una función muy importante y se utilizan con el fin de intensificar el sarcasmo, expresando la actitud crítica de los autores hacia la realidad existente. Los datos obtenidos dejan clara la tendencia de los traductores a huir de la reiteración en aras de la claridad y la brevedad, considerándola como un mecanismo redundante y favoreciendo las estrategias orientadas al polo domesticante en el 78% de los casos a costa de sacrificar el valor artístico de la obra, puesto que en el 67% del total se pierde la carga pragmática en el TM.

La última categoría de recursos cómicos, la combinación de registros (el coloquial de la calle, el culto poético, la jerga política y los burocratismos), pertenece al nivel estilístico y trastorna el tono neutral de la narración, llamando así la atención del lector al juicio del autor de forma implícita y generando el efecto burlesco. Las decisiones bastante equilibradas entre dos polos opuestos por parte de los traductores, con una leve predilección hacia la domesticación (el 62%), como evidencian los datos, resultan ser acertadas, consiguiendo transmitir el efecto cómico en el 77% de los casos.

En síntesis, los resultados obtenidos sugieren que el humor en las obras de los autores soviéticos, pertenecientes a la década veinte-treinta del siglo pasado, se traduce en mayor

grado mediante las estrategias orientadas hacia el polo domesticante. Teniendo en cuenta el material analizado, consideramos justificada la primacía de la tendencia domesticante, puesto que su propósito consiste en adaptar el texto extranjero a los valores imperantes en el sistema meta, en suavizar las consecuencias extrañas que puedan generar algunos recursos cómicos o en explicitar su contenido para facilitar la decodificación de la intención implícita del autor para el lector meta, reproduciendo así el estilo fluido de los relatos, su expresividad y la espontaneidad de la narración. No obstante, un porcentaje bastante elevado de la tendencia extranjerizante para trasladar, por ejemplo, las comparaciones, las metáforas y los epítetos, pone de manifiesto el intento de los traductores de mantener el “espíritu”, color local y la especificidad histórica-cultural del texto origen.

6. CONCLUSIONES Y FUTURAS LINEAS DE INVESTIGACIÓN

El tema de la traducción de lo cómico despierta a la vez confusión y fascinación debido a la complejidad de este concepto y su relación estrecha con la cultura e historia del país de origen, mientras que la importancia de realizar el análisis lingüístico para estudiar la pragmática del texto traducido ya había sido documentada por numerosos teóricos en el campo de traductología.

La presente investigación se ha llevado a cabo para determinar los recursos lingüísticos con carga humorística-cultural, utilizados por A. Avérchenko, M. Bulgákov, N. Teffi, I. Il'f y E. Petrov en su narrativa breve escrita en los años 1920-1930, indagar en las estrategias más frecuentes para su trasvase al español, dilucidar la tendencia predominante y observar si se consigue conservar el efecto perlocutivo en el texto meta. Para alcanzar tanto este objetivo principal, como los objetivos específicos –planteados al comienzo de la investigación– hemos seguido la metodología elaborada “de arriba a abajo”, partiendo del análisis macro-textual y procediendo al propio análisis textual contrastivo traductológico del TO y del TM, cuyos resultados presentamos a continuación.

La revisión de las consideraciones teóricas sobre la naturaleza de lo cómico y las particularidades de su traducción desde una perspectiva pragmático-cultural (H.P. Grice, D. Sperber y D. Wilson, B. Hatim y I. Mason, V.N. Komissárov, L. Hickey, A. Hurtado Albir, M. Mateo Martínez-Bartolomé, L. Molina Martínez, J. Marco Borillo), permitió aproximar al desentrañamiento de este concepto tan enigmático, revelar su esencia antiprogramática y su estrecha relación con el contexto histórico-cultural, siendo el espejo de las tradiciones, costumbres y visión del mundo de un país determinado. El humor verbal, en la mayoría de las ocasiones, se manifiesta, de manera deliberada y consciente, a través de la contradicción, del contraste, de la transgresión de las normas y de toda la lógica en el proceso normal de la comunicación, perturbando así las expectativas del lector. A este respecto, las premisas pragmáticas sirvieron de suma utilidad para explorar el texto literario repleto de recursos cómicos, interpretar en qué aspectos basa su mecanismo para suscitar la risa del lector e inferir la información implícita de carácter cultural que encierran las expresiones humorísticas.

El estudio de las clasificaciones de las estrategias traductológicas existentes en el ámbito de la traducción literaria (Kazakova, 2001; Molina Martínez y Hurtado Albir, 2002) y su adaptación a los fines correspondientes al material empírico estudiado (la traducción de los

elementos con carga humorístico-cultural) condujo a la elaboración de la taxonomía propia de los procedimientos traductológicos.

A partir del análisis de las circunstancias que puedan mediatizar la traducción de la ficción literaria, se consiguieron destacar los siguientes factores pragmático-textuales, los más relevantes en el caso de la narrativa breve soviética: el género textual y su función estilística, la disparidad entre las lenguas, el tipo de recurso cómico y el grado de especificidad cultural, el contexto histórico-cultural y temporal, la intención implícita del autor y el destinatario del TO y del TM. Los factores mencionados permiten deducir las pautas generales que pueden servir de orientación en el proceso traductológico:

- evitar todos aquellos elementos que puedan suscitar una ambigüedad o una descodificación extraña para el receptor meta, sobre todo cuando se trata de las propiedades formales del lenguaje sujetas a las normas gramaticales y sintácticas del sistema meta;
- eludir los procedimientos traductológicos que impiden una lectura fluida del texto para ahorrar al lector las descripciones demasiado minuciosas (la extendida ampliación y la descripción, el excesivo uso de los préstamos y la abundancia de los comentarios traductológicos);
- optar por una combinación de estrategias en el caso de la carencia de las unidades léxicas y estructuras sintácticas con equivalente valor semántico y pragmático del original;
- intentar conservar los rasgos específicos del texto extranjero y transmitir su espíritu al texto meta mediante el mantenimiento de todos los recursos que forman parte del contexto histórico-cultural de origen (la realidad soviética), como por ejemplo, los nombres propios y las alusiones históricas;
- prestar atención al estilo de los autores y transmitir sus particularidades al texto meta (los coloquialismos y vulgarismos como característica verbal de los personajes, la combinación de registros, los epítetos, la incongruencia lógica y otros).

En cuanto a otros factores, relacionados con las limitaciones humanas (la personalidad del traductor, su experiencia y el conocimiento, las condiciones del trabajo), estos se quedan fuera de nuestro enfoque y deben evaluarse mediante los cuestionarios y las entrevistas.

El análisis macro-textual del entorno histórico-social de aquella época (los años veinte-treinta del siglo pasado) y de la personalidad de los autores reveló las correlaciones

entre el contexto en el que se escriben los relatos y las situaciones típicas en las que se desenvuelven los mecanismos cómicos, esclareciendo así la intención implícita y los objetivos que persiguieron los autores soviéticos: poner en ridículo la mentalidad pequeñoburguesa, el burocratismo totalitario, lo absurdo de la vida soviética, la estrechez de intereses e ignorancia de sus ciudadanos medios.

Para poner a prueba las hipótesis planteadas y llevar a cabo el análisis contrastivo-descriptivo del TO y del TM, hemos dividido todos los ejemplos del corpus en nueve categorías conforme al tipo de recurso lingüístico que produce el efecto cómico en el texto y posee una connotación cultural: 1) la incongruencia lógica, 2) los coloquialismos y vulgarismos, 3) unidades fraseológicas, 4) comparaciones, 5) metáforas, 6) epítetos, 7) repeticiones, 8) combinación de registros, 9) otros. El último grupo está constituido por nueve subcategorías más, cuyo empleo en la narrativa analizada resulta exiguo y no significativo para poder deducir los resultados fiables: nombres propios, alusiones históricas, metonimias, eufemismos y lýtotes, antífrasis, personificación, zeugma, gradación y invectiva.

Aunque las soluciones traductológicas son heterogéneas e individuales en cada caso concreto, dependiendo de la visión personal de los traductores, cabe resaltar ciertos patrones en el tratamiento de los recursos cómicos extraídos mediante el análisis empírico-descriptivo. A la luz de los datos globales, en el mayor número de ocasiones se detectó un predominio destacable de las estrategias caracterizadas por su acercamiento al lector meta: la adaptación, la neutralización y la traducción mixta (formada, principalmente, por la adaptación, la ampliación, la transposición y la neutralización). El empleo mayoritario de estas estrategias se observa, sobre todo, en el caso de la traducción de la incongruencia lógica, los coloquialismos y vulgarismos, las unidades fraseológicas, los epítetos y las repeticiones. Todos estos recursos poseen un alto grado de expresividad y especificidad cultural, se basan en las asociaciones inesperadas y por eso ejercen una influencia estética sobre el lector, siendo a veces el fruto de la invención espontánea del autor, reflejando su visión del mundo y su sistema de valores, lo que les convierte en un auténtico reto para el traductor y requiere su mayor grado de intervención para garantizar no solo una percepción nítida del texto, sino también una lectura entretenida y agradable, manteniendo al mismo tiempo los rasgos de la realidad en la que fue originada la obra. Cabe resaltar la clara tendencia hacia la eliminación de las repeticiones en el texto meta, supuestamente por considerarlas superfluas y desestimar su función lúdica en el texto. Más equilibrados y exitosos, con respecto a la transmisión del efecto perlocutivo, resultaron las decisiones traductológicas en el caso de las comparaciones y las metáforas, que consistieron en abandonar la vieja dicotomía entre el polo de la cultura

meta y el polo de cultura de origen y permitir su coexistencia: en igual medida se utilizan por los traductores la adaptación y la traducción literal. Los resultados obtenidos evidencian, por un lado, cierta coincidencia en expresión y percepción de las relaciones metafórico-comparativas en el par lingüístico ruso-español, que se transmiten perfectamente mediante la traducción literal; por otro lado, es innegable la existencia de los elementos intraducibles, determinados por las peculiaridades del desarrollo histórico de cada nación, que requieren mayor esfuerzo por parte del traductor para adaptarles a la lengua y cultura meta. Merece comentar también el caso de la traducción de los nombres propios: aunque hoy en día en traductología existe la tendencia general a transliterarlos, en los relatos analizados los traductores logran transmitir con éxito la ironía del autor y la alusión a las características específicas del personaje contenidas en este recurso cómico mediante la traducción mixta, aplicando la traducción literal (para explicitar la carga semántica del nombre) y la transliteración (para conservar la forma gráfica de los apellidos extranjeros), lo que permite evitar el alejamiento del lector de la cultura origen y la abundancia de las notas explicativas a pie de página. Resistentes a la traducción resultaron los eufemismos y lýtotes debido a su dependencia de la tradición cultural y lingüística de la lengua origen, no compartida por el lector meta. Por lo tanto, en la mayoría de los casos, al trasladarlos a la cultura receptora se pierde el efecto pragmático.

Relacionando los resultados globales con las hipótesis de las que partimos en la parte de Introducción al iniciar la investigación, observamos lo siguiente:

- En cuanto a la primera hipótesis (el género textual, la distancia espacio-temporal y cultural, que separan los conocimientos previos del lector del TO respecto a los del receptor meta, condicionan la elección de los procedimientos traductológicos para trasladar los recursos cómicos), se ha conseguido demostrar su validez a través del análisis contrastivo del corpus. El conocimiento del contexto histórico-cultural ha resultado uno de los factores más importantes que han influido en el empleo de las estrategias del polo domesticante para explicitar el contenido del mensaje original para el lector meta, en particular, en el caso del trasvase de los coloquialismos y vulgarismos, los eufemismos y las alusiones históricas, que reflejan los rasgos importantes en el desarrollo de la lengua soviética y los cambios que había experimentado la sociedad de aquel tiempo.
- En cuanto a la segunda hipótesis (cuanto mayor sea el grado de especificidad cultural del recurso cómico y la disparidad entre las reglas que imperan en la lengua y cultura

meta, mayor será el grado de intervención del traductor), se ha verificado al analizar la frecuencia del empleo de las estrategias traductológicas para cada grupo de recursos cómicos. Los datos extraídos muestran que, de hecho, para trasladar a la cultura receptora los elementos con un alto grado de carga cultural (las unidades fraseológicas, los epítetos, lenguaje coloquial y mutilado) en la mayoría de los casos se recurre a la adaptación: un procedimiento traductológico de orientación meta, que implica mayor intervención del traductor con el fin de conservar los valores y las connotaciones del original.

- En cuanto a la tercera hipótesis (que no sea posible transferir los recursos cómicos sin sufrir pérdidas importantes de los aspectos culturales y del efecto perlocutivo), los datos adquiridos corroboran que no siempre se consigue producir el mismo efecto humorístico y ejercer la misma influencia emocional que el original sobre el receptor meta. A lo largo de todo el proceso traductológico, el traductor se ve forzado a elegir qué va a mantener y qué va a sacrificar. La perlocución se pierde, en primer lugar, al traducir las unidades fraseológicas, las repeticiones, los coloquialismos y vulgarismos, lo que se explica por varios motivos: su estrecha vinculación con la cultura y la lengua de origen, la gran dificultad de transmitir adecuadamente la ortografía incorrecta (en el caso del lenguaje mutilado) empleada deliberadamente por el autor para esbozar un estrato social determinado o la aparente redundancia de las reiteraciones que, sin embargo, juegan un rol importante para intensificar las situaciones absurdas. Todas estas circunstancias conducen al cambio de registro y a la pérdida de la característica verbal de los personajes, eliminan la expresividad del original y la individualidad del estilo de los autores, causando la significativa supresión de la influencia pragmática, que ejerce el texto al receptor meta.

Resumiendo, en el presente trabajo hemos elaborado un marco teórico, un corpus bilingüe de ejemplos y una metodología para realizar un análisis traductológico descriptivo-contrastivo. Los resultados extraídos muestran claramente la preferencia por la tendencia orientada más al polo domesticante, cuyo propósito consiste en pulir el texto extranjero, suavizar las contradicciones y asimetrías lingüístico-culturales, evitar las dificultades en su comprensión y no distraer al lector con un gran número de notas explicativas a pie de página, facilitando así la lectura fluida de los relatos humorísticos. Sin embargo, este intento de explicitar el contenido humorístico-cultural no siempre garantiza el éxito: aunque el texto resulta más comprensible para el público meta, tal aproximación del autor al lector

inevitablemente lleva a cierta pérdida de la cultura y del colorido local.

Con los materiales abordados en la presente investigación, esperamos haber contribuido al conocimiento de los célebres maestros del humor soviético, casi desconocidos en España, y suscitar así interés por su excelente producción literaria; dilucidar a través de qué mecanismos lingüísticos, marcados culturalmente, se crea el efecto cómico en la comunicación y cómo se superan los escollos relacionados con su traslado a una lengua y un ámbito espacio-temporal muy distinto. Con respecto a futuras vías de investigación, teniendo en cuenta la percepción muy subjetiva del humor, sería de especial interés aplicar al diseño de este estudio un método de investigación adicional: la recogida de datos mediante un cuestionario, que incluyera el análisis de las expectativas y la valoración de la transmisión del efecto cómico a los textos traducidos por parte de los receptores meta, lo que mejorará la validez y la fiabilidad de los resultados obtenidos. Asimismo, el problema de la traducción de los recursos cómicos basados en la realidad soviética merece ser explorada más detalladamente con el enfoque de otros pares lingüísticos y países europeos con el fin de determinar si los resultados son afines a los obtenidos en España. Otra posible área de investigación futura consiste en la aplicación del corpus bilingüe elaborado y de los principios teóricos sobre el trasvase de lo cómico a la didáctica de la traducción literaria para profundizar en el conocimiento de los alumnos acerca de las características textuales de la narrativa breve, desarrollar las habilidades de interpretar correctamente el texto literario perteneciente a una época histórico-cultural distinta y fomentar así su competencia traductora.

7. BIBLIOGRAFÍA

- **Bibliografía primaria**

AA.VV. (1997). *En la oscuridad. Relatos satíricos en la Rusia soviética (1920-1930)*. Madrid: Trotta.

AVÉRČENKO, A. (1922a). *Zapiski Prostodúšnogo*. Moskvá: Izdánie Šulénina. Recuperado el 25-02-2016 de [https://ru.wikisource.org/wiki/\(Аверченко\)](https://ru.wikisource.org/wiki/(Аверченко))

AVÉRČENKO, A. (1922b). *Kipjáščij kotěl*. Recuperado el 12-05-2017 de [https://ru.wikisource.org/wiki/Кипящий_котёл_\(сборник\)](https://ru.wikisource.org/wiki/Кипящий_котёл_(сборник))

AVÉRČENKO, A. (1924). *Moj pėrvyj debjut*. Recuperado el 25-02-2016 de http://www.vek-serebra.ru/averchenko/moj_pervyj_debiut.htm

AVÉRČENKO, A. (1925). *Rasskazy o dětjach*. Recuperado el 25-02-2016 de [https://ru.wikisource.org/wiki/Индейка_с_каштанами_\(Аверченко\)](https://ru.wikisource.org/wiki/Индейка_с_каштанами_(Аверченко))

AVÉRČENKO, A. (1990). *Rasskazy*. Moskvá: Molodaja Gvárdija. Recuperado el 12-02-2016 de http://ocr.krossw.ru/html/averch/averchenko-kosma_medich-ls_1.htm

AVÉRCHENKO, A. (2015). *Esquinas torcidas y otros cuentos*. Asociación Cultural Jizo.

BULGÁKOV, M. (1990). *Pólnoe sobránie sočinénij*. Moskvá: Sovremėnnik. Recuperado el 20-06-2014 de <http://www.bulgakov.ru/library/>; <http://lib.ru/BULGAKOW/>

BULGÁKOV, M. (2009). *Proyecto para una ley seca en Moscú*. En *Relatos del alma rusa*. Maldolor ediciones. Recuperado el 19-07-2014 de http://www.maldororediciones.eu/pdfs/maldororediciones_andreiev_alma_rusa.pdf

BULGÁKOV, M. (2011). *Salmo y otros cuentos inéditos*. Madrid: Editorial Nevsky Prospects.

I'LF. I. y PETROV, E. (1961a). *Rasskazy. Tom 3*. Moskvá: Izdátelstvo chudóžestvennaja literatura. Recuperado 11-06-2017 de http://lib.ru/ILFPETROV/ilf_stories.txt

I'LF. I. y PETROV, E. (1961b). *Sobránie sočinénij. Tom 2*. Moskvá: Gosudárstvennoe izdátelstvo chudóžestvennoj literatury. Recuperado 11-06-2017 de <http://ilf-petrov.ru/books/item/f00/s00/z0000005/index.shtml>

TEFFI, N. (1913). *Karusel'. Sběrník rasskázov*. Recuperado el 14-03-2015 de [https://ru.wikisource.org/wiki/Счастливая_любовь_\(Тэффи\)](https://ru.wikisource.org/wiki/Счастливая_любовь_(Тэффи)).

TEFFI, N. (1990a). *Ved'ma*. Moskvá: Molodaja Gvárdija. Recuperado el 14-03-2015 de <http://rutlib2.com/book/11931>

TEFFI, N. (1990b). *Rassказы*. Moskvá: Molodaja Gvárdija. Recuperado el 14-03-2015 de http://ocr.krossw.ru/html/teffi/teffi-domov-ls_1.htm

TEFFI, N. (1997). *Sobránie sočinénij. Tom 1: "I stalo tak..."*. Moskvá: Lakom. Recuperado el 14-03-2015 de http://az.lib.ru/t/teffi/text_1910_01_rassказы.shtml

TEFFI, N. (2010). *El duende del hogar*. Nevsky Prospects.

- **Bibliografía secundaria**

AA.VV. (1972). *M.M. Zóščenko, N. Teffi. Ežegódnik rukopísного otdela IRLI Púškinskogo Doma*. Leningrad.

ALLAN, K. y BURRIDGE, K. (1991). *Euphemism and Dysphemism: Language Used as Shield and Weapon*. Oxford-Nueva York: Oxford University Press.

ALVARADO SACASTRO, S. (2003). *Sobre la transliteración del ruso y de otras lenguas que se escriben con alfabeto cirílico*. Madrid: Centro de Lingüística Aplicada Atenea.

ARISTÓTELES. (1974). *Poética*. Madrid: Gredos.

ATKINS, S., CLEAR, J., OSTLER, N. (1992). *Corpus Design Criteria. Literary & Linguistic Computing*, 7(1), 1-16.

ATTARDO, S. (1994). *Linguistic Theories of Humour*. Berlín: Mouton de Gruyter.

ATTARDO, S. (2002). *Translation and Humour: An Approach Based on the General Theory of Verbal Humour (GTVH)*. The Translator, Vol. 8.

AUSTIN, J.L. (1962). *How to Do Things with Words*. Oxford.

AVÉŘČENKO, A. (1917). *Moe samoopredelénije*. Nóvyj Satirikón, pp. 11-14. En

RAKÍTOVA, L.A. (2015). *A.T. Averchenko's feuilletons of 1917-1918: The problematematic and formal features*. Naukovi Zapiski KHNPU im. G.S. Skovorodi, Vol. 1.

AVÉŘČENKO, A. (1921). *Cuentos*. Madrid: Calpe.

AVÉŘČENKO, A. (1923). *Sobač'i memuary. Smešnoe v strášnom*. Recuperado el 06-05-2017 de http://dugward.ru/library/averchenko/averchenko_smeshnoe_v_strashnom.html

AVÉŘČENKO, A. (1990). *Avtobiográfija*. Moskvá: Pravda. Recuperado el 06-05-2017 de <http://lib.ru/RUSSLIT/AWERCHENKO/autobio.txt>

AYLLÓN, J.R. (2016). *Sophie School contra Hitler*. Madrid: Ediciones Palabra, S.A.

- AZAUSTRE, A. Y CASAS RIGALL, J. (1994). *Introducción al análisis retórico: tropos, figuras y sintaxis del estilo*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela.
- AZAUSTRE, A. y CASAS RIGALL, J. (2009). *Manual de retórica española*. Barcelona: Ariel.
- BAIN, A. (1865). *The Emotions and the Will*. King's College London. Recuperado el 15-05-2016 de <https://archive.org/details/b21292401>
- BAJTÍN, M. (1989). *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus.
- BAKER, M. (1995). *Corpora in Translation Studies. An Overview and Some Suggestions for Future Research*. Target: International Journal of Translation Studies, 7.2, pp. 223-243.
- BARRERAS GÓMEZ, A. (2001-2002). *El estudio de la ironía en el texto literario*. Cuadernos de Investigación Filológica, 27-28, pp. 243-266.
- BARTHES, R. (1970). *S/Z*. Paris: Seuil.
- BERGER, P.L. (1998). *Risa redentora: la dimensión cómica de la experiencia humana*. Barcelona: Editorial Kairós.
- BERGSON, H. (1973). [1956]. *La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico*. Barcelona: Plaza y Janés. En HERNÁNDEZ GONZÁLEZ, M.B. (2010). *El humor, la ironía y el cómico: códigos transgresores de lenguajes e ideologías*. Universidad de Murcia. Biblioteca Virtual Universal. Recuperado el 16-05-2017 de <http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-humor-la-ironia-y-el-comico-codigos-transgresores-de-lenguajes-e-ideologias/>
- BERNÁNDEZ, E. (1982). *Introducción a la lingüística del texto*. Madrid: Espasa.
- BETÉS DE TORO, M. (2011). *El humor como actitud ante la vida*. HASER: Revista Internacional de Filosofía Aplicada, 2, pp. 67-93.
- BLUM-KULKA, S. (1986). *Shifts of Cohesion and Coherence in Translation*. In HOUSE, J., BLUM-KULKA, S. (Eds). (1986). *Interlingual and Intercultural Communication*. Tübingen: Narr, pp. 17-35.
- BOOTH, W. C. (1974). *A Rhetoric of Irony*. Chicago: The University of Chicago Press.
- BÓREV, Ju. B. (1970). *Komičeskoe*. Moskvá: Iskusstvo.
- BRUNETTE, L. (2000). *Towards a Terminology for Translation Quality Assessment. A Comparison of TQA Practices*. The Translator, 6/2. En RODRÍGUEZ RODRÍGUEZ, B.M. (2010). *La traducción literaria: Nuevos retos didácticos*. Universidad de Vigo. Recuperado el 25-12-2016 de <https://revistas.ucm.es/index.php/ESTR/article/viewFile/36474/35322>

- BRUZOS MORO, A. (2005). *Análisis de la enunciación irónica: del tropo a la polifonía*. Pragmalingüística, 13, pp. 25-49.
- BULGÁKOV, M. (1919). *Grjadúščie perspektivy*. Recuperado el 15-03-2017 de <http://www.lib.ru/BULGAKOW/perspect.txt>
- BULGÁKOV, M. (1989a). *Michail Bulgákov. Pisma. Žizneopisánie v dokumentax*. Moskvá: Estética.
- BULGÁKOV, M. (1989b). *Ízbrannye proizvedénija v dvux tomax. Vol. I. Kommentárii L. Janóvskoj*. Kíev: Izdatelstvo Dnepr.
- BULGÁKOV, M. (1991). *La Guardia Blanca*. Barcelona: Edicions 62, S.A.
- BULGÁKOV, M. (2013). *Diario de un joven médico*. Sevilla: Editorial Barataria.
- BÝKOVA, O.I., RAKÍTINA, O.N. (1999). *Mifologema kak kultúrnyj koncept // II Žitnikovskie čténija*. Čeljabinsk.
- CASAREZ SÁNCHEZ, J. (2002). *Concepto de humor. Cuadernos de información y comunicaciones*. Recuperado el 16-05-2015 de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=301995>
- CASTRILLO, J. G. (2012). *Las palabras “zapato” y “galocha” son préstamos medievales de lenguas asiáticas*. Recuperado el 06-03-2017 de <http://www.jgcastrillo.com/2013/07/las-palabras-zapato-y-galocha-son.html>
- CHIARO, D. (1992). *The Language of Jokes: Analysing verbal play*. Londres: Routledge.
- CHLÉBINA, A.E. (2011). *Arkádij Avérčenko: vstreča čerez 90 let*. En CHLÉBINA, A.E., MILENKO, V.D. (2011). *Avérčenko Arkádij: Rússkoe licholet'e glazami koroljá smecha*. Moskvá: Posev.
- ČUDAKOVA, M. (1988). *Žizneopisánie Michaila Bulgákova*. Moskvá.
- CLYNE, M. (1987). *Cultural Differences in the Organization of Academic Texts*. Journal of Pragmatics 11, pp. 211-47.
- COLLINS-SWABEY, M. (1961). *Comic Laughter. A Philosophical Essay*. New Hawen and London: Yale University Press, 1961.
- CONQUEST, R. (1986). *The Harvest of Sorrow: Soviet Collectivization and the Terror-Famine*. University of Alberta Press.
- CORPAS PASTOR, G. (1996). *Manual de fraseología española*. Madrid: Gredos.
- CORPAS PASTOR, G. (2003). *Diez años de investigación en fraseología: Análisis sintáctico-semánticos, contrastivos y traductológicos*. Madrid: Lingüística Iberoamericana.
- CROCE, B. (1920). *Ariosto, Shakespeare and Corneille*. London: Allen & Unwin.

- CURTIS, J.A.E. (1991). *Mikhail Bulgákov. Manuscripts Don't Burn: A Life in Letters and Diaries*. En POLICINSKA MALOCCO, M. (2016). *La fantasía, la ciencia ficción y la sátira dándose la mano: la obra de Mijaíl Afanasievich Bulgákov como la huida de la realidad en el contexto político y social de la unión soviética de los años 20 y 30*. Tesis doctoral. Universidad de Sevilla. Recuperado el 08-03-2017 de <https://idus.us.es/xmlui/bitstream/handle/11441/34505/TESIS%20DOCTORAL%20MARTA%20POLICINSKA%20MALOCCO.pdf?sequence=1>
- ČERNYŠÉVSKIJ, N.G. (1958). *Estétika*. Moskvá: Detgiz.
- ČERNÚCHINA, I.Ja. (1977). *Óčerk stilistiki chudóžestvennogo prozaičeskogo teksta (fáktory tekstoobrazovániija)*. Vorónež: Izdatel'stvo Vorónežskogo universiteta.
- DEL REY QUESADA, S. (2015). *Diálogo y traducción. Los Coloquios erasmianos en la Castilla del siglo XVI*. Tübingen: Narr.
- DELABASTITA, D. (2004). *Wordplay as a Translation Problem: a linguistic perspective*. En KITTEL, H., FRANK, A.P. GREINER, N., HERMANS, T., KOLLER, W., LAMBERT, J., PAUL, F. (Eds.). (2007). *Übersetzung. Translation. Traduction*. Berlin: Mouton de Gruyter.
- DMÍTRIEV, A.V. (1996). *Sociología júmora*. Moskvá: OFCPP.
- DOBROVOLSKIJ, D. (2005). *Acerca de la equivalencia translingüística de los fraseologismos*. En LUQUE DURÁN, J. y PAMIES BERTRÁN, A. (Eds.). (2005). *La creatividad en el lenguaje: colocaciones, idiomáticas y fraseología*. Granada: Método.
- DONOSO, C. (1950). *La sátira política en Chile*. Santiago: Editorial Universitaria.
- DRAWICZ, A. (1992). *Nowe czasy, nowe klopoty, nowe nadzieje*. En BOBILEWICZ-BRYS, G., DRAWICZ, A. (Eds.). (1992). *Literatura rosyjska XX wieku. Nowe czasy, nowe problem*. Polska Akademia Nauk, Institut Slawistyki, Slawistyczny Osrodek Wydawniczy. Warszawa.
- DUCROT, O. (1984). *El decir y lo dicho: polifonía de la enunciación*. Barcelona: Paidós.
- DYNEL, M. (2011). *The Pragmatics of Humour Across Discourse Domains*. Philadelphia-Amsterdam: John Benjamins.
- DZEMIDOK, B. (1974). *O komičeskom*. Moskvá: Progress.
- ELLIOTT, R. C. (1960). *The Power of Satire: Magic, Ritual, Art*. New Jersey.
- ESCANDELL VIDAL, M.V. (1996). *Introducción a la pragmática*. Barcelona: Ariel (1ª ed., 1993). Recuperado el 15-05-2015 de https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/2943/3/Pres_Pragm.pdf

- FERRÉ, R. ANEMONE, A. (2011). *La Caballería Roja: creación y poder en la Rusia soviética de 1917 a 1945*. Catálogo Exposiciones de Arte. Madrid: La Casa Encendida.
- FERNÁNDEZ POLO, F.J. (1999). *Traducción y retórica contrastiva a propósito de la traducción de textos de divulgación científica del inglés al español*. Santiago de Compostela: Universidad.
- FESTINGER, L. (1975) [1957]. *Teoría de la disonancia cognoscitiva*. Madrid: Gráficas Nebrija, S. A.
- FILLMORE, Ch.J. (1975). *An Alternative to Checklist Theories of Meaning*. BSL. Vol.1.
- FILLMORE, C. (1982). *Frame Semantics*. Linguistic Society of Korea (Ed.). (1982). *Linguistics in the Morning Calm*. Nueva York: Academic Press.
- FISHER, A.O. (2009). *Foreword*. En ILF, I., PETROV, E. (2009). *The Little Golden Calf*. Montpellier: Russian Life Books.
- FLEISCHER, W. (1997). *Phraseologie der deutschen Gegenwartssprache*. Tübingen: Niemeyer. 2ª edición. En ROMERO GANUZA, P. (2007). *La delimitación de las unidades fraseológicas (UF) en la investigación alemana y española*. Recuperado el 20-03-2017 de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2317697>
- FOWLER, R. (1986). *Linguistic Criticism*. Oxford: Oxford University Press.
- FRANCO AIXELÁ, J. (1996). *Culture-specific Items in Translation*. En BOTELLA TEJERA, C. (2007). *La naturalización del humor en la traducción audiovisual (TAV). ¿Traducción o adaptación? El caso de los doblajes de Gomaespuma: Ali G Indahouse*. Revista electrónica de estudios filológicos, Nº 12, diciembre. Recuperado el 15-05-2015 de <https://www.um.es/tonosdigital/znum12/secciones/Estudios%20E-Naturalizacion%20en%20TAV.htm>
- FREUD, Z. (1963). *Humor, Character and Culture*. New York.
- FREUD, S. (1997). *Obras completas, tomo 3*. Traducción de Luis López-Ballesteros. Madrid: Biblioteca Nueva.
- FROLOV, I.T. (1981). *Filosófskij slovar'*. Moskvá: Politizdat.
- FRY, W.F. (1963). *Sweet Madness: A Study of Humour*. Palo Alto: PaciBc Books.
- FRYE, N. (1977). *Anatomía de la crítica*. Caracas: Monte Ávila.
- FUENTES LUQUE, A. (2000). *La recepción del humor audiovisual traducido. Estudio comparativo de fragmentos de las versiones doblada y subtitulada al español de la película Duck Soup, de los Hermanos Marx*. Tesis doctoral, Universidad de Granada. En MARQUÉZ,

- N.P. (2009). *La traducción del humor del alemán al castellano. Un análisis contrastivo-traductológico de la versión castellana del comic Kleines Asrchloch de Walter Moers*. Sevilla.
- FUENTES RODRÍGUEZ, C. (1996). *Aproximación a la estructura del texto*. Málaga: Ágora.
- GALÁNOV, B. (1961). *Il'já I'lfy Evgénij Petrov: Žizn'. Tvórcestvo*. Moskvá.
- GAMERO PÉREZ, S. (2005). *Traducción alemán-español: Aprendizaje activo de destrezas básicas*. Universitat Jaume I.
- GARANTO ALÓS, J. (1983). *Psicología del humor*. Barcelona: Herder.
- GARCÍA DE FÓRMICA-CORSI, D. (2011). *La traducción de la repetición en "The nightingale and the rose" de Oscar Wilde*. TRANS-Revista Transcultural de Música. Núm.15, pp. 171-191. Recuperado el 11-04-2017 de http://www.trans.uma.es/pdf/Trans_15/171-191.pdf
- GERŠTEIN, E.G. (1986). *Nóvoe o Mandelštame*. Paris: Atheneum.
- GIBBS, Jr., R.W. (1990). *Psycholinguistic Studies on the Conceptual Basis of Idiomaticity*. Cognitive Linguistics 1-4, pp. 417-451.
- GOLDSTBIN, J.H., MCGABE, P.E. (Eds.). (1972). *The Psychology of Humor. Theoretical Perspectives and Empirical Issues*. New York: Academic Press.
- GÓMEZ GONZÁLEZ-JOVER, A. (2007). *Terminografía, lenguajes profesionales y mediación interlingüística. Aplicación metodológica al léxico especializado de la industria del calzado y las industrias afines*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Recuperado el 12-05-2014 de <http://www.cervantesvirtual.com/obra/terminografia-lenguajes-profesionales-y-mediacion-interlinguistica-aplicacion-metodologica-al-lexico-especializado-de-la-industria-del-calzado-y-las-industrias-afines--0>
- GRAHAM, E.E., PAPA, M.J., BROOKS, G.P. (1992). *Functions of Humor in Conversation: Conceptualization and Measurement*. Western Journal of Communication 56.
- GRECHUKHINA, V. (2012). *Análisis pragmatolingüístico de la traducción de referencias culturales humorísticas en los relatos satíricos de Mijaíl Bulgákov*. Trabajo de investigación tutelada. Universidad de Granada.
- GRICE, P. H. (1975). *Logic and Conversation*. En GRICE, P. (1989). *Studies in the Way of Words*. Harvard University Press.
- GRICE, H.P. (1989). *Studies in the Ways of Words*. Cambridge: Harvard University Press.

- GRIFFIN, D. (1994). *Satire: A Critical Reintroduction*. Lexington: University Press of Kentucky.
- GROOS, K. (1899). *Vvedenie v estetiku*. Čarkov: Izdatel'stvo F.A. Jóchansona.
- GRUNER, C. (1978). *Understanding Laughter*. Chicago: Nelson-hall.
- GUZMÁN TIRADO, R., GRECHUKHINA, V. (2014). *O chudóžestvennom perevode léksiki s kul'túrnyim komponéntom (na materiale rasskázov A. Avérčenko)*. En LIVERGANT, A. Ja., SID, I.O. (Eds.). (2015). *Miry literatúrnoho perevoda: Sbornik dokládov učástnikov III Meždunaródnogo kongressa perevódkikov chudóžestvennoj literatury*, pp. 36-43. Moskvá.
- GUZMÁN WOLFFER, R. (2014). *Avérchenko, el intemporal*. Recuperado el 23-04-2017 de <http://www.jornada.unam.mx/2014/01/12/sem-ricardo.html>
- HABER, E.C. (2004). *Fashioning Life – Teffi and Women's Humour*. Reflective Laughter – Aspects of Humour in Russian Culture. New York: Anthem Press.
- HABER, E.C. (2005). *N.A. Teffi. Twentieth-Century Russian Émigré Writers*. Detroit: Gale.
- HALLIDAY, M. (1964). *The Linguistic Sciences and Language Teaching*. London: Longman.
- HALLIDAY, M. (1994). *An Introduction to Functional Grammar*. London: Edward Arnold.
- HATIM, B., MASON, I. (1990). *Discourse and the Translator*. London: Longman.
- HATIM, B. y MASON, I. (1995). *Teoría de la traducción. Una aproximación al discurso*. Barcelona: Ariel.
- HAVERKATE, H. (1990). *A Speech Act Analysis of Irony*. Journal of Pragmatics, 14, pp. 77-109.
- HEGEL, G.W.F. (1920). *The Philosophy of Fine Art*. London: G. Bell and sons, Ltd. Recuperado el 15-05-2016 de <https://archive.org/details/philosophyoffline19204hege>
- HERRERA JIMÉNEZ, G. (2012). *Literatura rusa*. Recuperado el 15-05-2016 de <https://literaturauniversalbygermanherrera.j.wordpress.com/2012/04/08/literatura-rusa-por-german-herrera-j/>
- HERMANS, T. (1999). *Translation in Systems: Descriptive and System-oriented Approaches Explained*. Manchester: St. Jerome.
- HERNÁNDEZ GONZÁLEZ, M.B. (2010). *El humor, la ironía y el cómico: códigos transgresores de lenguajes e ideologías*. Universidad de Murcia. Biblioteca Virtual Universal. Recuperado el 16-05-2016 de <http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-humor-la-ironia-y-el-comico-codigos-transgresores-de-lenguajes-e-ideologias/>

HICKEY, L. (1998). *Perlocutionary Equivalence: Marking, Exegesis and Recontextualisation*. En HICKEY, L. (Ed.) (1998). *The Pragmatics of Translation*. Clevedon / Philadelphia: Multilingual Matters, pp. 217-232.

HICKEY, L. (Ed.) (1999). *Aproximación pragmalingüística a la traducción del humor*. Recuperado el 07-05-2013 de <http://cvc.cervantes.es/lengua/aproximaciones/hickey.htm>

HINDS, J. (1987). *Reader Versus Writer Responsibility: A New Typology*. In CONNOR, U. y HOBBS, T. (1976). *Antología de Leviatán*. Madrid: Teenos.

HORACIO, Q.F. (2002). *Arte poética*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

HOUSE, J. (1997) [1981]. *Translation Quality Assessment: A Model Revisited*. Tübingen: Narr.

HUNSTON, S. (2002). *Corpora in Applied linguistics*. Cambridge: Cambridge University Press.

HUIZINGA, J. (1955). *Homo ludens: A Study of the Play-Element in Culture*. Boston: Beacon.

HURTADO ALBIR, A. (Ed.) (1994). *Estudis sobre la traducció*. Castellón: Servei de Publicacions de la Universitat Jaume I.

HURTADO ALBIR, A. (2001). *Traducción y traductología. Introducción a la traductología*. Madrid: Cátedra.

HURTADO ALBIR, A. (2004). *Traducción y traductología: introducción a la traductología*. Madrid: Cátedra.

HUTCHEON, L. (1994). *Irony's Edge: the Theory and politics of Irony*. London: Routledge.

IGLESIAS CASAL, I. (2000). *Sobre la anatomía de lo cómico: recursos lingüísticos y extralingüísticos del humor verbal*. Congreso Internacional ASELE, Zaragoza, 13-16 septiembre.

IL'F, I., PETROV, E. (1932). *Kak sozdavalsja sovétskij Robinzón*. Recuperado el 13-05-2017 de http://lib.ru/ILFPETROV/ilf_fel.txt

ILF, I., PETROV, E. (1934). *Por todo lo grande*. Trad. de Acuña Beláustegui, M.J. Recuperado el 13-05-2017 de <http://milcuentosrusos.blogspot.com.es/2011/10/ilia-ilf-y-evgueni-petrov-por-todo-lo.html>

PETROV, E. (1940). *Iz vospominánij ob Il'fe*. Recuperado el 13-05-2017 de

http://az.lib.ru/i/ilfpetrov/text_0070.shtml

IL'F, I., PETROV, E. (1961c). *Dvojnaja avtobiografija. Sobranie sočinénij v pjatí tomach*. Vol. 1. Moskvá: GICHL.

ILF, I., PETROV, E. (2009a). *La América de una planta*. Barcelona: Acantilado.

ILF, I., PETROV, E. (2009b). *Las doce sillas*. (Ed.). JIMENÉZ MÁRQUEZ, A. Alcalá la Real, Jaén: Alcalá Grupo Editorial.

ILF, I., PETROV, E. (2012). *El becerro de oro*. Alcalá la Real, Jaén: Alcalá Grupo Editorial.

JAKOBSON, R. (1971). *On Linguistic Aspects of Translation*. On translation, Vol. 3.

JANÓVSKAJA, L.M. (1969). *Počemú vy píšete smešné? Ob I. Il'fe y E. Petrove, ich žizni i ich júmore*. // Akademia Nauk SSSR. Naučno-populjárnaja sérija. Moskvá: Izdatel'stvo Nauka.

JANÓVSKAJA, L. (1992) *Treugólnik Vólanda: K istórii romana Máster i Margarita*. Kíev.

JARDIEL PONCELA, E. (1942). *Es peligroso asomarse al exterior. Prólogo*. Madrid: Biblioteca teatral. Vol. 22.

JÁŠINA, E.A. (2004). *Jazykovye sredstva sozdánija alogizma v chudóžestvennom tekste*. Filologičeskie nauki, N 4.

JIMÉNEZ RUIZ, J.L. (2001). *Iniciación a la lingüística*. Editorial Club Universitario.

KANT, I. (1978). *Crítica de la razón pura*. Prólogo, traducción notas e índices de Pedro Ribas. Madrid: Alfaguara.

KARALIS, T.N. (2006). *Talántlivyj vrag sovétskoj vlasti: K 125-letiju Arkadija Avérčenko*. Neva, № 12. En NEPORADA, N.P. (2015). *Tip málen'kogo čeloveka v sisteme málych povestvovátel'nych žánrov pisátelej-satirikóncev*. Tesis doctoral. Moskvá: Rossijskij Universitet Družby Narodov.

KARÁSIK, V.I. (2001). *Lingvokultúrnyje charakterístiki anglijskogo jumora*. Volgograd.

KAZAKOVA, T.A. (2001). *Praktičeskie osnovy perevoda*. Sankt-Peterburg: Cojuz.

KECSKES, I (2014). *Intercultural Pragmatics*. Oxford, UK: Oxford University Press.

KELLER S., PRICE C. (2013). *Más allá del desempeño*. Madrid: LID Editorial Empresarial.

KENNEDY, G. (1998). *An Introduction to Corpus Linguistics*. London: Longman.

KIERKEGAARD, S. (1947). *Concluding Unscientific Postscript*. Oxford University Press.

KNIGHT, C.A. (2004). *The Literature of Satire*. New York: Cambridge University Press.

- KOESTLER, A. (2010). *Building Small Specialized Corpora*. En O'KEEFFE, A. y McCARTHY, M. (Eds.). (2010). *The Routledge Handbook of Corpus Linguistics*. London: Routledge.
- KÓLESOV, V.V. (2000). *Drévnjaja Rus': naslédie v slove*. Sankt-Peterburg.
- KOMISSÁROV, V.N. (1999). *Óbšaja teórija perevoda. Učébnoe posóbie*. Moskvá: ČePo.
- KOMISSÁROV, V.N. (2001). *Sovreménnoe perevodovédenie*. Moskvá: ETS.
- KRÓIČIK, L.E. (1969). *M. Bulgákov – felietonist "Gudká"*. Voprosy žurnalistiki. Vorónež.
- KRONHAUS, M.A. (2005). *Semántica: Učébnik dlja studéntov vúzov*. Moskvá.
- KUPRÍN, A.I. (1969). *Avérčenko y "Satirikón". A.I. / Kuprín ob iskusstve i literature*. Minsk.
- LAFARGA MADUELL, F. (1999). *La traducción en España (1750-1830): lengua, literatura, cultura*. Universitat de Lleida.
- LAKOFF, G., JOHNSON, M. (1980). *Metaphors We Live By*. Chicago: University of Chicago Press.
- LAKOFF, G. & TURNER, M. (1989). *More than Cool Reason: A Field Guide to Poetic Metaphor*. Chicago: Chicago University Press. En SANZ MARTIN, B.E. (2015). *Las Metáforas Zoomorfas desde el Punto de Vista Cognitivo*. Íkala, revista de lenguaje y cultura, 2015, 20 (Septiembre-Diciembre). Recuperado el 08-04-2016 de <http://www.uacm.kirj.redalyc.org/articulo.oa?id=255042795006>
- LANDERS, C.E. (2001). *Literary Translation. Practical Guide*. Clevedon: Cromwell Press Ltd.
- LARRETA, J.P. (2001). *Fraseología contrastiva del alemán y el español*. Frankfurt am Main: Peter Lang.
- LAURIAN, A-M. (1992). *Humour et traduction au contact des cultures*. Meta, 34: 5-14. En MARTÍNEZ SIERRA, J.J. (2004). *Estudio descriptivo y discursivo de la traducción del humor en textos audiovisuales. El caso de los Simpson*. Castellón.
- LAUSBERG, H. (1967). *Manual de retórica literaria. Fundamentos de una ciencia de la literatura*. Madrid: Gredos, vol. II.
- LEECH, G.N. (1974). *A Linguistic Guide to English Poetry*. London: Longman.
- LEECH, G.N., SHORT, M.H. (1991). *Style in fiction: a linguistic introduction to English fictional prose*. Londres: Longman.

- LEPPIHALME, R. (1997). *Culture Bumps: An Empirical Approach to the Translation of Allusions*. Clevedon: Multilingual Matters.
- LEVÍCKIJ, D. A. (1999). *Žizn i tvórkieski put' Arkádija Avérčenko*. Moskvá: Rússkij put'.
- LIPPS, T. (1922). *Komik und Humor*. Leipzig.
- LJUK, A.N. (1968). *O čuvstve júmora i ostroúmii*. Moskvá: Iskusstvo.
- LLERA, J.A. (1998). *Prolegómenos para una teoría de la sátira*. Tropelías: revista de teoría de la literatura y literatura comparada (9-10).
- LO GATTO, E. (1973). *La literatura ruso-soviética*. Buenos Aires: Losada.
- LONG, D.L., GRAESSER, A.G. (1988). *Wit and Humor in Discourse Processing*. Discourse Processes 11 (1).
- LOTMAN, Y.M. (1970). *Struktura chudóžestvennogo teksta*. Moskvá: Iskusstvo.
- LOW, P. (2011). *Translating Jokes and Puns*. Perspectives: Studies in translatology.
- LUNAČÁRSKIJ, A.V. (1935). *O smeche*. Literatúrnyj kritik, IV. Recuperado el 15-05-2017 de <http://lunacharsky.newgod.su/lib/ss-tom-8/o-smehe>
- LVÓVSKAJA, Z.D. (1985). *Teoretičeskie problemy perevoda (na materiale ispanskogo jazyka)*. Moskvá: Výchšaja Škola.
- LYONS, J. (1980). *Semántica*. Barcelona: Teide.
- MALINOWSKI, B. (1994). *The Problem of Meaning in Primitive Languages. Language and Literacy in Social Practice: A reader*. En REPULLÉS SANCHÉZ, F. (2015). *La traducción de películas de animación: Las producciones de la era pos-Disney; una nueva era en los dibujos animados*. Universidad del país Vasco.
- MALYŠEVA, O. (2011). *Michaíl Bulgákov en el mundo hispano*. // XLVI Congreso Internacional de la AEPE. *La cultura española entre la tradición y la modernidad: Nuevos retos para la enseñanza del español*. Universidad de Castilla-La Mancha, Campus de Cuenca. Recuperado el 15-05-2017 de http://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/aepe/pdf/congreso_46/congreso_46_23.pdf
- MANDELŠTAM, O. (1969-1971). *Sobranie sočinénij v 3 tomach. N'ju-Jork*. En SUPA, W. (2012). *Satiričeskoe naslédie I.II'fa y E.Petrova včera y segodnja*. Recuperado el 20-03-2015 de http://repozytorium.uwb.edu.pl/jspui/bitstream/11320/541/1/StWschSlow_2012_Supa.pdf
- MANDELŠTAM, N. (1970). *Vospominánija*. N'ju-Jork.
- MANDELSTAM, N. (1971). *Hope Against Hope. A Memoir*. London: London & Harvill Press.

- MARCELO WIRNITZER, G., PASCUA FEBLES, I. (2005). *La traducción de los antropónimos y otros nombres propios de Harry Potter*. En ROMANA GARCHA, M.L. (Ed.) (2005). *II AIETI. Actas del II Congreso Internacional de la Asociación Ibérica de Estudios de Traducción e Interpretación*. Madrid, 9-11 de febrero. Recuperado el 27-04-2016 de http://www.aieti.eu/pubs/actas/II/AIETI_2_GMW_IPF_Traduccion.pdf
- MARCO BORILLO, J. (2002). *El fil d'Ariadna. Anàlisi estilística i traducció literària*. En MARTÍNEZ SIERRA, J.J. (2004). *Estudio descriptivo y discursivo de la traducción del humor en textos audiovisuales. El caso de los Simpson*. Castellón.
- MARCO BORILLO, J. (2010). *The Translation of Wordplay in Literary Texts*. Target: International Journal of Translation Studies, 22 (2).
- MARIMÓN-LLORCA, C. (2004-2005). *Sobre el sentido irónico en español. Aspectos pragmáticos y lexicográficos*. Revista de filología, 20-21, pp. 33-54.
- MARTÍ, J. (1964). *El poeta Walt Whitman*. En QUINTANA, J. (Ed.). *Obras completas*. Caracas.
- MARTÍN CASAMITJANA, R.M. (1996). *El humor en la poesía española de vanguardia*. Madrid: Cremos.
- MARTÍN RUANO, M. (2005). *La transmisión de la cultura en traducción jurídica: nuevas estrategias, éticas alternativas*. En TORRES, M.G., BUGNOT, M.A. (Eds.). (2005). *Traducción y cultura. El referente cultural en la comunicación especializada*. Málaga: Encasa.
- MARTÍNEZ BOGO, E. (2009). *Retórica y agudeza en la prosa satírico-burlesca de Quevedo*. Santiago de Compostela: Universidad.
- MASON, K. (1982). *Metaphor and Translation*. Babel, 28 (3), pp. 142-149.
- MATEO MARTÍNEZ-BARTOLOMÉ, M. (1995). *La traducción del humor: las comedias inglesas en español*. Universidad de Oviedo.
- MAURANEN, A. (1993). *Cultural Differences in Academic Rhetoric: A Textlinguistic Study*. Frankfurt: Peter Lang.
- MAYORAL, J.A. (1994). *Figuras retóricas*. Madrid: Síntesis.
- MAYORAL ASENSIO, R. (1999/2000). *La traducción de referencias culturales*. Sendebarr. Universidad de Granada. Recuperado el 12-06-2015 de http://www.ugr.es/~rasensio/docs/Referencias_culturales.pdf

- McENERY, T. & OAKES, M. (1996). *Sentence and Word Alignment in the CRATER Project*. In THOMAS, J., SHORT, M. (Eds.). (1996). *Using Corpora for Language Research. Studies in Honour of Geoffrey Leech*.
- MICHÁJLOV, O. (1964). *Arkádij Avérčenko (1881-1925)*. En AVÉRČENKO, A. (1964). *Jumorističkie rasskazy*. Moskvá: Chudóžestvennaja literatura.
- MINSKY, M. (1974). *A Framework for Representing Knowledge*. New York.
- MOLINA MARTÍNEZ, L., HURTADO ALBIR, A. (2002). *Translation Techniques Revisited: A Dynamic and Functionalist Approach*. Meta, XLVII, 4. En PAZ MARÍN GARCÍA, M. (2010). *Los referentes culturales de tipo jurídico en la ficción narrativa: análisis descriptivo en un corpus de novelas en lengua inglesa y su traducción al español*. Universitat Jaume I.
- MOLINA MARTÍNEZ, L. (2006). *El otoño del pingüino: Análisis descriptivo de la traducción de los culturemas*. Universitat Jaume I.
- MORALES, J. F., MOYA, M., GAVIRIA, E., CUADRADO, I. (2007) *Psicología social, 3ª edición*. Madrid: McGraw-Hill.
- MORIN, V. (1966). *L'histoire drôle*. Communications 8.
- MORRIS, C. (1972) [1938]. *Fundamentos de la teoría de los signos*. En GARCÍA, F. (compilación). (1972). *Presentación del lenguaje*. Madrid: Taurus.
- MOSKVÍN, V.P. (2004). *Vyrazitel'nye sredstva sovremennoj russkoj reči: Tropy I figury. Terminologičeskij slovar-spravočnik*. Moskvá: Editorial URSS.
- MOSKVÍN, V.P. (2008). *Ritórika, Argumentatívnaja ritórika: teoretičeskij kurs dlja filólogov*. Rostov: Feniks.
- MUECKE, D. C. (1982). *Irony and the Ironic*. London, New York: Methuen.
- MUÑOZ, V. (2013). *Construcción de un corpus de artículos de semi-divulgación: Aspectos teóricos y metodológicos*. La revista Contextos de Educación. Universidad Nacional de Río Cuarto. Recuperado el 01-05-2017 de <http://www.hum.unrc.edu.ar/publicaciones/contextos/articulos/vol13/pdfs/07-munoz.pdf>
- MYCHKO-MEGRIN, I. (2011). *Aproximación pragmática a la traducción de la ironía: problemas traductológicos en la traslación al castellano de los relatos de M. Zóschenko y M. Bulgákov*. Barcelona.
- NABÓKOV, V. (1981). *Strong opinions*. New York.

- NAHAM, M. (1946). *Aesthetic Experience and its Presuppositions*. New York: Russel & Russel.
- NASH, W. (1985). *The Language of Humor*. London / New York: Longman.
- NEATROUR, E. (1972). *Miniatures of Russian Life at Home and in Emigration: The Life and Works of N.A. Teffi*. PhD dissertation. Indiana: Indiana University Press.
- NEATROUR, E., (1991). *Žizn' smečsja i pláčet. O sud'bé i tvérčestve Teffi*. En TEFFI, N. *Nostalģija – Rasskazy. Vospominánija*. Leningrad: Izdatelstvo Chudóžestvennaja literatura.
- NÉSTEROVA, A. Ju. (2009) *Osóbennosti chronotopa v satiričeskoj publicístike A. Avérčenko. // Rússkaja literatura. Isslédovanija: Sbornik naučnych trudov. Vol. XIII. Dnepropetrovsk*.
- NEWMARK, P. (1988a). *Approaches to Translation*. Londres: Prentice Hall International.
- NEWMARK, P. (1988b). *A Textbook of Translation*. Londres: Prentice Hall International Limited.
- NIETZSCHE, F. (1999). *Estética y teoría de las artes*. Madrid: Tecnos.
- NIKOLÁEV, D. (2002). *Vera, Nadežda, Ljubov*. En TEFFI, N.A. *Tak žili*. Moskvá: Olma-press.
- NORD, C. (1991). *Text Analysis in Translation*. Amsterdam: Ronopi.
- NORD, C. (1994). *Traduciendo funciones*. En HURTADO ALBIR, A. (ed.) *Estudis sobre la traducció*. Castellón: Publicacions de la Universitat Jaume I. Colleció estudis sobre la traducció.
- NÚÑEZ DE PRADO, S. (1996). *Modelo teórico de control de prensa soviético*. En AA.VV.: *Unión Soviética: Ayer y hoy de la propaganda*. Madrid: Centro de Enseñanza S. Pablo CEU.
- OBOLÉNSKAJA, Yu.L. (2006). *Chudóžestvennyj perevod i mežkultúrnejaja komunikácija*. Moskvá: Vysšaja škola.
- ODÓEVTSEVA, O.I. (1972). *O Teffi. Rússkaja literatura v emigrácii*. Pittsburgh.
- PABÓN, J. (1949). *Bolchevismo y literatura (la novela soviética en sus creaciones típicas)*. Madrid / Santander: Antonio Zúñiga.
- PACHMUSS, T. (1982). *Women Writers in Russian Decadence*. 17 Journal of Contemporary History. En MARHOLD, A.A. (2010). *Teffi's Escape: The Life in Exile of Russia's most Humorous Woman Writer*. Master's thesis. Amsterdam: Universiteit van Amsterdam.
- PEALE, C.G. (1973). *La sátira y sus principios organizadores*. Prohemio, IV, 1-2.

- PELEGI, G. (2007). *La traducción del discurso cómico*. En ALVADALEJO, J.A. GALLEGO, D. TOLOSA, M. (Eds.) (2007). *La didáctica de la traducción en Europa e Hispanoamérica*. Alicante: Universidad de Alicante.
- PETRÉNKO, A.F. (2008). *Satira M. Bulgákova v kontexte rússkoi literatury 1920-j godov*. Recuperado el 05-04-2013 de http://www.pglu.ru/lib/publications/University_Reading/2008/VII/uch_2008_VII_00052.pdf
- PETROV, E. (2001). *Moj drug Il'f*. Moskvá: Tekst. Recuperado el 12-05-2017 de <http://magazines.russ.ru/voplit/2001/1/petrov.html>
- PIRRAGLIA, E. (2002). *Valle-Inclán y su macrotexto literario*. Ediciones Trilce.
- PISARSKA, A. (1989). *Creativity of Translators. The Translation of Metaphorical Expressions in Non-Literary Texts*. Poznan: Uniwersytet Im. Adama Mickiewicza W Poznaniu.
- POLICINSKA MALOCCO, M. (2016). *La fantasía, la ciencia ficción y la sátira dándose la mano: la obra de Mijail Afanasievich Bulgákov como la huida de la realidad en el contexto político y social de la unión soviética de los años 20 y 30*. Tesis doctoral. Universidad de Sevilla. Recuperado el 08-03-2017 de <https://idus.us.es/xmlui/bitstream/handle/11441/34505/TESIS%20DOCTORAL%20MARTA%20POLICINSKA%20MALOCCO.pdf?sequence=1>
- POPE, R.W.S. (1977). *Ambiguity and Meaning in the "Master and Margarita": The role of Afranius*. *Slavic Review*, vol.36, no. 1. Stanford.
- PORTOLÉS LÁZARO, J. (2004). *Pragmática para hispanistas*. Madrid: Síntesis.
- PREISENDANZ, W., WARNING, R. (1976). *Das Komische. Poetik und Hermeneutik 7*. Munich: Fink.
- PRESA GONZÁLEZ, F. (1997). *Historia de las literaturas eslavas*. Madrid: Cátedra.
- PROPP, V. (1928). *Morfologija skazki*. Leningrad: Akademia.
- PUŽÍLOVA, O.L. (2006). *Antifrazis v gazétnych tékstach*. Rečevoe obraščenie: specializirovannyj véstnik. Krasnojarsk.
- RABADAN ÁLVAREZ, R. (1991). *Equivalencia y traducción. Problemática de la equivalencia translémica inglés-español*. León: Universidad de León.
- RABADÁN, R., FERNÁNDEZ NISTAL, P. (2002). *La traducción inglés-español: fundamentos, herramientas y aplicaciones*. ITBYTE: Universidad de León.

- RADDEN, G., KÖVECSES, Z. (1999). *Towards a Theory of Metonymy*. En PANTHER, K.-U., RADDEN, G. (Eds.). *Metonymy in language and thought*. Amsterdam: John Benjamins.
- RASKIN, V. (1985). *Semantic Mechanisms of Humor*. Dordrecht, Boston & Lancaster: D. Reidel.
- REISS, K. (1989) [1976]. *Text Types, Translation Types and Translation Assessment*. En CHESTERMAN, A. (ed.) (1989). *Readings in Translation Theory*. Finland: Oy Finn Lectura Ab.
- REISS, K., VERMEER, H.J. (1996). *Fundamentos para una teoría funcional de la traducción*. Trad. de Martín de León, C., García Reina, S.; Coord. de Witte, H. Madrid: Akal.
- REISS, K. (2000). *Translation Criticism: the Potentials and Limitations*. En RODRÍGUEZ RODRÍGUEZ, B.M. (2010). *La traducción literaria: Nuevos retos didácticos*. Universidad de Vigo. Recuperado el 25-12-2016 de <https://revistas.ucm.es/index.php/ESTR/article/viewFile/36474/35322>
- ROSER NEBOT, N. (1997). *El papel del traductor como situación pragmática: el caso del árabe*. Estudios de Traducción e Interpretación: Actas de las I Jornadas Internacionales de Traducción e Interpretación.
- SAMOYAUULT, T. (2001). *L'intertextualité. Mémoire de la littérature*. Paris: Nathan.
- SÁNCHEZ VÁZQUEZ, A. (1992). *Invitación a la estética*. México: Grijalbo.
- SANTANA LÓPEZ, M. B. (2003). *Dime de qué te ríes y te diré quién eres: La traducción del humor como rasgo cultural en la novela española contemporánea*. En ELENA, P., FORTEA, C., ROISS, S. (Eds.), STIAL II Simposio sobre la traducción/interpretación del/la alemán, pp. 204-216. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca. Recuperado el 18-05-2016 de <https://gredos.usal.es/jspui/handle/10366/124968>
- SANTANA LÓPEZ, M.B. (2005). *La traducción del humor no es cosa de risa: Un nuevo estado de la cuestión*. Actas del II Congreso Internacional AIETI 2005. Formación, investigación y profesión. Madrid. Recuperado el 25-04-2016 de <https://gredos.usal.es/jspui/bitstream/10366/124969/1/articulo.pdf>
- SANTOYO, J.C. (1989). *El delito de traducir*. León: Servicio de Publicaciones de la Universidad de León.
- SANTOYO, J. C. (1994). *Traducción de cultura, traducción de civilización*. En AMPARO HURTADO (Ed.) *Estudis sobre la traducció*. Castellón: Universidad Jaume I.
- SARÁSKINA, L.F. (1992). *Tolstoévskij protiv F. Dostoévskogo*. Oktjabr', №3.

- SARNOV, B. (1992). *Čto že sprjatano v dvenadcati stuljach?* Oktjabr', №3.
- SÁCHAROV, V. (1998). *Satira ne térpit ogljadki. (M.E. Saltykóv-Ščedrin, y M.A. Bulgákov).* M.E. Saltykóv- Ščedrin y rússkaja satira XVIII-XX vekov. Moskvá: Naslédie.
- SAUSSURE, F.D. (1959). *Course in General Linguistics.* New York: Philosophical Library.
- SCHLEIERMACHER, F. (2000). *Sobre los diferentes métodos de traducir.* Madrid: Gredos.
- SCHLIEBEN-LANGE, B. (1983). *Traditionen des Sprechens. Elemente einer pragmatischen Sprachgeschichtsschreibung.* Stuttgart: Kohlhammer.
- SCHOPENHAUER, A., WAISMANN, A. (1968). *Schopenhauer.* Buenos Aires: Centro Editore de América Latina.
- SCHOPENHAUER, A. (2005). *El mundo como voluntad y representación.* Madrid: Editorial Trotta.
- ŠČÍROVA, E.S. (2015). *Jazykovye sredstva sozdanija komičeskogo effecta v proizvedenijach Karla Valentina.* Moskvá.
- SEDYCH, A. (1962). *Dalekie, blizkie.* N'ju Jork.
- SERVICE, R. (1997). *A History of Twentieth-Century Russia.* Cambridge, MA: Harvard University Press.
- SHADE, R.A. (1996). *License to laugh: Humour in the Classroom.* Englewood, Colo.: Teacher Ideas Press.
- SHENTALÍNSKI, V. (2006). *Esclavos de la libertad: los archivos literarios del KGB.* Barcelona: Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores.
- SIDNEY, E. D. (2011). *Textual Dimensions of Urban Space in M.A. Bulgakov's "Master and Margarita".* PhD thesis. University of Kansas.
- SINCLAIR, J. (2001). *Preface.* En GHADESSY, M., HENRY, A., ROSEBERRY, R. (Eds.) (2001). *Small Corpus Studies and ELT. Theory and practice.* Amsterdam: John Benjamins Publishing Company.
- SINCLAIR, J. (2005). *Corpus and Text: Basic Principles.* En WYNNE, M. (Ed.), *Developing Linguistic Corpora: A Guide to Good Practice.* Oxford: Oxbow Books.
- SKOVORODNIKOV, A.P. (2003). *Ironija. Kultura ruskoj reči: Enciklopedičeskij slovar'-spravočnik.* Moskvá: Nauka.
- SLONIM, M. (1977). *Soviet Russian Literature: Writers and Problems, 1919-1977.* USA: Oxford University Press.

- SNELL-HORNBY, M. (Ed.) (1988). *Translation Studies. An Integrated Approach*. Amsterdam / Filadelfia: John Benjamins.
- SNELL-HORNBY, M. (1995). *On Models and Structures and Target Text Cultures: Methods of Assessing Literary Translation*. En MARCOS BONILLO, J. (Ed.). (1995). *La traducción literaria*. Col·leció Estudios sobre Traducció 12. Castellón: Universitat Jaume I.
- SOBEJANO, G. (1956). *El epíteto en la lírica española*. Madrid: Gredos.
- SOKOLOVA, L., GUZMÁN TIRADO, R. (2003). *El folclore de los pueblos eslavos*. Granada: Editorial Universidad de Granada.
- SOKOLOVA, L., GUZMÁN TIRADO, R. (2016). *Sobre las peculiaridades de la traducción al español de los “nombres parlantes” en las obras de N.V. Gógol*. Sendebarr: Revista de la Facultad de Traducción e Interpretación, Nº. 27.
- SOLOV'ËVA, E.V. (1983). *Pragmatičeskaja fúnkcija intonácii: Eksperimental'no-fonetičeskoe isslédovanie na materiale francúzskoj ironičeskoj prozy*. Moskvá.
- SOLZHENITSYN A. (1978). *Discurso de recepci3n del Premio Nobel de Literatura de 1970, Alerta a Occidente*. Barcelona: Ediciones Acervo.
- SPENCER, H. (1875). *The physiology of laughter*. New York: D Appleton & Company.
- SPERBER, D. y WILSON, D. (1986). *Relevance: Communication and Cognition*. Cambridge: Harvard University Press.
- SPIRIDÓNOVA, L.A. (1999). *Protivlénie zlu smécom. Tvórcestvo N.A. Teffi i rússkij literatúrnyj procéss pervoj poloviny XX veka*. Moskvá.
- SPIEGAL, K. (1972). *Early Conceptions of Humor. The Psychology of Humor*. New York: Academic press.
- STENDAL, F. (1959). *Sobranie sočinénij*. Vol.7. Moskvá: Pravda.
- STERN, A. (1949). *Philosophie du rire et des pleurs*. Paris: Presses universitaires de France.
- STUBBS, M. (2004). *Language corpora*. En DAVIES, A., ELDER, C. (Eds.) *The handbook of applied linguistics*. Malden: Blackwell Publishing.
- SUÁREZ CUADROS, S.J. (2006). *Análisis comparativo de las unidades fraseológicas que incluyen algún zoomorfismo en los idiomas ucraniano y español*. Tesis doctoral. Universidad de Granada.
- SUPA, W. (2012). *Satiričeskoe naslédie I. Ilfa y E. Petrova včera y segodnja*. Recuperado el 20-03-2015 de http://repozytorium.uwb.edu.pl/jspui/bitstream/11320/541/1/StWschSlow_2012_Supa.pdf

- SYČEV, A.A. (2003). *Priroda smecha ili filosofía komičeskogo*. Saránsk: Izdatel'stvo Mordóvskogo universiteta.
- SYRČOVA, E.F. (2014). *Pragmátika smešného na materiale ameríkanskich anekdotov*. Recuperado el 25-12-2016 de <https://www.scienceforum.ru/2014/767/6032>
- TAIBO, C. (2010). *Historia de la Unión Soviética. 1917-1991*. Madrid: Alianza Editorial.
- TEFFI, N. (1930). *Vospominánija*. Paris: Izdatelstvo Lev. Recuperado el 06-05-2017 de http://imwerden.de/pdf/teffi_vospominaniya_1932.pdf
- TEFFI, N. (2011). *V strane vospominánij. Rasskazy i fel'etony. 1917-1919*. En KNJAZEV, S.I., RYBAKOV, M.A. (Eds.). Moskvá: LP Media. Recuperado el 06-07-2016 de <http://www.rumvi.com/products/ebook/в-стране-воспоминаний-рассказы-и-фельетоны-1917-1919/071ea137-807c-4f65-85d5-8227f99cc400/preview/preview.html>
- TOLUTÁNOVA, Ju. N. (2005). *Sovétskaja satiričeskaja publicistika M. Zóščenko, I. Il'fa y E. Petrova dvadcátých – pérvoy poloviny tridcátých godov*. Moskvá.
- TOMACHIN, G. D. (1988). *Reálii – Amerikanismy. Posóbie po stranovédeniju*. Moskvá: Výššaja Škola perevoda, Recuperado el 19-06-2014 http://samlib.ru/w/wagapow_a_s/tomahin.shtml
- TOURY, G. (1980). *In Search of a Theory of Translation*. Tel Aviv: Porter Institute.
- TOURY, G. (1991). *What are descriptive studies into translation likely to yield apart from isolated descriptions?* En VAN LEUVEN-ZWART, K.M., NAAIJKENS, T. (Eds.). (1991). *Translation Studies: The State of the Art*. Proceedings of the First James S Holmes Symposium on Translation Studies. Amsterdam / Atlanta: Rodopi.
- TOURY, (1995). *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Amsterdam / Filadelfia: John Benjamins.
- TOURY, G. (2004). *Los estudios descriptivos de traducción y más allá. Metodología de la investigación estudios de traducción*. Trad. de Rabadan, R., Merino, R. Madrid: Cátedra.
- TROTSKY, L. (1924). *Literatura y revolución*. Recuperado el 08-03-2017 de <https://www.marxists.org/espanol/trotsky/1920s/literatura/indice2.htm>
- TRUBÍLOVA, E.M. (1999). *Raskoldóvannye ljubov'ju. Tvórcestvo N.A. Teffi i rússkij literatúrnyj procéss pérvoy poloviny 20 veka*. Moskvá: IMLI – Nasledie.
- TYTLER, A.F. (1978). *Essay on the Principles of Translation*. Amsterdam: John Benjamins.
- UNGERER, F. & HANS-JORG S. (1996): *An Introduction to Cognitive Linguistics*. United States of America: Addison Wesley Longman Limited.

- VANDAELE, J. (2002). *Introduction: (Re-)Constructing Humour: Meanings and Means*. *The Translator*, special issue (Translating Humour), 8(2), pp. 149-172.
- VANDAELE, J. (2011). *Wordplay in Translation*. En GAMBIER, Y., VAN DOORSLAER, L. (Eds.). *Handbook of Translation Studies*, Volume 2.
- VAN DEN BROEK, R. (1981). *The Limits of Translatability Exemplified by Metaphor Translation*. *Poetics today*, 2(4), pp. 73-87.
- VAN DEN BROECK, R. (1986). *Generic Shifts in Translated Literary Texts*. *New Comparison: Literary Translation and Literary System 1*.
- VAN DIJK, T.A. (1989). *Jazyk. Poznánie. Kommunikácija*. Moskvá: Progress.
- VAN DIJK, Teun A. (1999). *La pragmática de la comunicación literaria*. En MAYORAL, J.A. (Ed.). (1999). *Pragmática de la comunicación literaria*. Madrid: Arco / Libros.
- VAN BESIEN, F. y PELSMAEKERS, K. (1988). *The Translation of Metaphor*. En NEKEMAN, P. (Ed.) (1988). *Translation, Our Future: Proceedings of the XIth World Congress of F.I.T.* Maastricht: Euroterm, pp. 140-146.
- VALENZUELA, J., IBARRETXE-ANTUÑANO, I & HILFERTY, J. (2012). *La semántica cognitiva*. En IBARRETXE-ANTUÑANO, VALENZUELA, J. (Eds.). (2012). *Lingüística cognitiva*. Barcelona: Anthropos.
- VÁZQUEZ LIÑÁN, M. (2003). *Técnicas de la propaganda soviética. Propaganda y política en la Unión Soviética en la guerra civil española (1936-1939)*. Madrid: Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense de Madrid. Tesis inédita.
- VEGA, C.F. de la. (1983). *O sagrado do humor*. Vigo: Galaxia.
- VEISBERGS, A. (1997). *The Contextual Use of Idioms, Wordplay, and Translation*. Traductio: Essays on punning and translation. Manchester: St. Jerome Publishing.
- VENUTI, L. (1995). *The Translator's Invisibility. A history of translation*. London: Routledge.
- VERSCHUEREN, J. (2009). *Introduction. The pragmatic perspective*. En VERSCHUEREN, J., OSTMAN, J.O. (Eds.). (2009). *Key Notions for Pragmatics. Handbook of Pragmatics Highlights*. Amsterdam: John Benjamins.
- VILLAREAL, R. (2014). *El humorista incómodo*. Recuperado el 06-05-2016 de http://www.milenio.com/firmas/rogelio_villarreal_otra_parte/humorista-incomodo_18_377542295.html

- VINAY, J.P. y DARBELNET, J. (1958). *Stylistique comparée du français et de l'anglais*. París: Didier. En PALMA, S. (2010). *La traducción de los elementos culturales: El caso de Astérix y Mafalda*. Université de Reims. Recuperado el 26-06-2014 de <http://www.culturadelotro.us.es/actasehfi/pdf/4palma.pdf>
- VINOGRÁDOV, V.V. (1985). *Ízbrannye trudy: v šesti tomax. Tom 5. O jazyke chudóžestvennoi prozy*. Moskvá: Nauka.
- VON SSANCHO, H. (1965). *Literatura soviética posterior a Stalin*. Madrid: Guadarrama.
- VULIS, A. (1960). *I. I'f y E. Petrov: Óčerck tvórc'estva*. Moskvá.
- WARNER E. (2005). *Mitos Rusos*. Madrid: Ediciones Akal, S.A.
- WERTH, N. (1986). *Alphabétisation e idéologie en Russie soviétique*. Vingtième Siècle, revue d'histoire. En GARIDO CABALLERO, MM. *Las relaciones entre España y la Unión Soviética a través de las Asociaciones de Amistad en el siglo XX*. Tesis Doctoral. Recuperado el 12-03-2017 de <https://digitum.um.es/xmlui/handle/10201/186>
- WESTERMAN, F. (2011). *Engineers of the Soul: The Grandiose Propaganda of Stalin's Russia*. New York: The Overlook Press, Peter Mayer Publishers, Inc.
- WHITMAN, C. (1992). *Through the Dubbing Glass*. New York: Peter Lang. En MARTÍNEZ SIERRA, J.J. (2004). *Estudio descriptivo y discursivo de la traducción del humor en textos audiovisuales. El caso de los Simpson*. Castellón.
- WITWICKI, W. (1962). *Psychologia*. Vol. II. Warsaw: PWN.
- WITTGENSTEIN, L. (1998). *Culture and Value*. London: Wiley-Blackwell.
- YELIZÁROVA, M. (1960). *Chejov, genio de la brevedad*. En KOFFLER, S. (Ed.) *El Correo de la UNESCO*. París.
- ZARÉCKAJA, E.N. (1988). *Ritórika. Teórija i práktika rečevoj komunikácii*. Moskvá: Delo.
- ZULUAGA, A. (1980). *Introducción al estudio de las expresiones fijas*. Frankfurt: Peter Lang.
- ZULUAGA, A. (2001). *Análisis y traducción de unidades fraseológicas desautomatizadas*. *Philologie im Netz*, 16, pp. 67-83.
- ŽIRMÚNSKIJ, V.M. (1977). *Teórija literatury. Poétika. Stilístika*. Leningrad: Nauka.

- **Diccionarios y enciclopedias**

Bibliografičeskaja Enciklopédija. Obrazovanie, Nauka, Kultura. Recuperado el 20-03-2017 de <http://www.dates.gnpbu.ru/3-8/Orfografiya/orfografiya.html>

BORJA CEVALLOS, R. (2012). *Enciclopedia de la política.* México: Fondo de Cultura Económica (FCE). Recuperado el 08-04-2017 de <http://www.encyclopediaelapolitica.org/Default.aspx?i=e>

COROMINES, J., PASCUAL, J.A. (1980-1991). *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico.* Madrid: Gredos.

DAL', V. (2007). *Tolkóvyj slovar živogo velikorússkogo jazyká.* Recuperado el 02-07-2014 de <http://v-dal.ru>

EFRÉMOVA, T.F. (2000). *Nóvyj slovar' rússkogo jazyká. Tolkovo-slovoobrazovátel'nyj.* Moskvá: Rússkij jazyk. Recuperado el 23-03-2016 de <http://www.efremova.info>

FROLOV, I.T. (1981). *Filosófskij slovar'.* Moskvá: Politizdat.

FEDÓSOV, I.V., LAPÍCKIJ, A.N. (2003). *Fraseológičeskij slovar' rússkogo jazyká.* Recuperado el 30-03-2017 de <http://istudy.su/frazeologičeskij-slovar-russkogo-yazyka-2003/>

Glosario de términos literarios. Recuperado el 28-03-2017 de http://www.diclib.com/cgi-bin/d1.cgi?l=es&base=es_liter&page=showindex

KVJATKÓVSKIJ, A.P. (1966). *Sravnenie. Poetičeskij slovar'.* Moskvá: Sovetskaja Enciklopedija.

LÉBEDEVA, L.A. (1994). *Slovar' ustóičivyx sravnénij rússkogo jazyká.* Krasnodar.

LEDKOVSKY, M., ROSENTHAL, C., FLEMING, ZIRIN, M. (1994). *Dictionary of Russian Women Writers.* Santa Barbara: Greenwood Publishing.

MOKIÉNKO, V.M., NIKÍTINA, T.G. (2007). *Bolšoj slovar' rússkich pogovórok.* Moskvá: Olma Media Grupp. Recuperado el 21-03-2017 de <http://dic.academic.ru/contents.nsf/proverbs/>

MOLINER, M. (1992). *Diccionario de uso del español.* Madrid: Gredos. Recuperado el 12-04-2016 de <http://www.diclib.com/cgi-bin/d.cgi#.WUaUwBR0VhA>

NARÚMOV, B.P., ZAGÓRSKAJA N.V., KURČÁTKINA, N.N. (2003). *Bolšoj ispansko-rússkij slovar'.* Moskvá: Rússkij jazyk – Media. Recuperado el 25-03-2016 de http://dic.academic.ru/contents.nsf/esp_rus/

ÓŽEGOV, S.E. *Tolkóvyj slovar' rússkogo jazyká*. Recuperado 06-03-2017 de <http://slovarozhegova.ru/word.php?wordid=34342>

Real Academia Española (2001). *Diccionario de la lengua española* (22ª edición). Recuperado el 10-03-2017 de <http://dle.rae.es/?id=cQwABIN>

PAGE, M., INGPEN, R. (2002). *Enciclopedia de las cosas que nunca existieron*. Madrid: Ananya.

RAWSON, H. (1995). *Rawson's dictionary of euphemism and other doubletalk: Being a compilation of linguistic fig leaves and verbal flourishes for artful users of English language*. New York: Crown Publishers.

SOCA, R. (2012). *La fascinante historia de las palabras*. Buenos Aires: Interzona Editora. Recuperado el 22-06-2014 de <http://www.elcastellano.org/palabra/humor>

UŠAKOV, D.N. (1989). *Diccionario de la lengua rusa moderna*. Moskvá. Recuperado el 17-03-2014 de <http://www.classes.ru/all-russian/russian-dictionary-Ushakov-term-22895.htm>

ANEXO

La base de datos, en la que se presenta la muestra completa de los ejemplos analizados, se expone en archivo Microsoft Excel y puede consultarse en el siguiente enlace:

<https://docs.google.com/spreadsheets/d/1yUPQWWOYOqRKVmLXv497B761xAX5K261akuA1X16Etk/edit?ts=59402590&pli=1>

En la lista a continuación se enumeran los archivos que componen el corpus de ejemplos, clasificados según la categoría del recurso cómico a la que pertenecen:

1. Incongruencia lógica
2. Coloquialismos, vulgarismos y lenguaje mutilado
3. Unidades fraseológicas
4. Comparaciones
5. Metáforas
6. Epítetos
7. Repeticiones
8. Combinación de registros
9. Nombres propios
10. Alusiones históricas y culturales
11. Metonimia
12. Eufemismos y lítotes
13. Antífrasis
14. Personificación
15. Zeugma
16. Gradación
17. Inyectiva

LISTA DE TABLAS

Tabla 1. *Propuesta de clasificación de las estrategias traductológicas de Molina Martínez y Hurtado Albir.* Fuente: MOLINA MARTÍNEZ, L HURTADO ALBIR, A. (2002). *Translation Techniques Revisited: A Dynamic and Functionalist Approach.*

Tabla 2. *Propuesta de clasificación de las estrategias traductológicas de Kazakova.* Fuente: KAZAKOVA, T.A. (2001). *Praktičeskie osnovy perevoda.*

Tabla 3. *Taxonomía de los recursos cómicos en la narrativa soviética (1920-1930).* Fuente: Elaboración propia.

Tabla 4. *Propuesta de clasificación de las estrategias en la traducción de los recursos cómicos.* Fuente: Elaboración propia.

Tabla 5. *Diseño de la ficha de análisis.* Fuente: Elaboración propia.

Tabla 6. *Resumen de las ediciones seleccionadas para el análisis.* Fuente: Elaboración propia.

Tabla 7. *Recopilación de relatos que constituyen el corpus de estudio.* Fuente: Elaboración propia.

Tabla 8. *Estrategias empleadas para la traducción de la incongruencia lógica.* Fuente: Elaboración propia.

Tabla 9. *Estrategias empleadas para la traducción de los coloquialismos, los vulgarismos y el lenguaje mutilado.* Fuente: Elaboración propia.

Tabla 10. *Estrategias empleadas para la traducción de las unidades fraseológicas.* Fuente: Elaboración propia.

Tabla 11. *Estrategias empleadas para la traducción de las comparaciones.* Fuente: Elaboración propia.

Tabla 12. *Estrategias empleadas para la traducción de las metáforas.* Fuente: Elaboración propia.

Tabla 13. *La clasificación de los epítetos planteada por G. Sobejano (1956).* Fuente: SOBEJANO, G. (1956). *El epíteto en la lírica española.*

Tabla 14. *Estrategias empleadas para la traducción de los epítetos.* Fuente: Elaboración propia.

Tabla 15. *Estrategias empleadas para la traducción de las repeticiones.* Fuente: Elaboración propia.

Tabla 16. *Estrategias empleadas para la traducción de la combinación de registros.* Fuente: Elaboración propia.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1. *Ilustración de la relación autor-traductor-lector.*

Fuente: LANDERS, C.E. (2001). *Literary translation. Practical Guide.*

Figura 2. *Foto de A. Avérčenko, fecha desconocida.*

Fuente: http://vika-milenko.narod.ru/index/fotosessii_averchenko/0-42

Figura 3. *Foto de N. Teffi, fecha desconocida.*

Fuente: <https://www.babelio.com/auteur/Nadejda-Teffi/221792/photos>

Figura 4. *Foto de M. Bulgákov, 1926.*

Fuente: http://elpais.com/diario/2002/11/22/cultura/1037919607_850215.html

Figura 5. *Foto de I. Il'f y E. Petrov.*

Fuente: http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_literature/5029/Ильф

Figura 6. *Estrategias empleadas más frecuentemente para la traducción de la incongruencia lógica.* Fuente: Elaboración propia.

Figura 7. *Representación de las estrategias que forman parte de la traducción mixta en la transmisión de la incongruencia lógica.* Fuente: Elaboración propia.

Figura 8. *Transmisión del efecto perlocutivo al traducir la incongruencia lógica.* Fuente: Elaboración propia.

Figura 9. *Domovoj. Ilustración de Iván Bilibin, 1934.*

Fuente: <http://www.bestiary.us/images/domovoj-risunok-ivana-bilibina>

Figura 10. *Los carteles soviéticos de galochas del principio del siglo XX.* Fuente: <http://picssr.com/tags/provodnik>

Figura 11. *Estrategias empleadas más frecuentemente para la traducción de los coloquialismos, los vulgarismos y el lenguaje mutilado.* Fuente: Elaboración propia.

Figura 12. *Representación de las estrategias que forman parte de la traducción mixta en la transmisión de los coloquialismos, los vulgarismos y el lenguaje mutilado.* Fuente: Elaboración propia.

Figura 13. *Transmisión del efecto perlocutivo al traducir los coloquialismos, los vulgarismos y el lenguaje mutilado.* Fuente: Elaboración propia.

Figura 14. *Avksenti Filósopulo. Ilustración del libro de Il'f y Petrov, 1966.* Fuente: IL'F, I.A. y PETROV, E.P. (1961). *Sobranie sočinénij. Tom 2.* Moskvá: Gosudárstvennoe izdátelstvo chudóžestvennoj literatury. Recuperado el 11-06-2017 de <http://ilf-petrov.ru/books/item/f00/s00/z0000005/st009.shtml>

Figura 15. *Loro adivino Gabriushka. Ilustración del libro de Il'f y Petrov, 1966.* Fuente: <http://ilf-petrov.ru/books/item/f00/s00/z0000005/st008.shtml>

Figura 16. *Estrategias empleadas más frecuentemente para la traducción de las unidades fraseológicas.* Fuente: Elaboración propia.

Figura 17. *Representación de las estrategias que forman parte de la traducción mixta en la transmisión de las unidades fraseológicas.* Fuente: Elaboración propia.

Figura 18. *Transmisión del efecto perlocutivo al traducir las unidades fraseológicas.* Fuente: Elaboración propia.

Figura 19. *Anna Fë dorovna Gorjáčeva – el prototipo de Pávlovna. Museo de M.A. Bulgákov.* Fuente: <http://bulgakovmuseum.ru/anna-goryacheva/>

Figura 20. *Estrategias empleadas más frecuentemente para la traducción de las comparaciones.* Fuente: Elaboración propia.

Figura 21. *Representación de las estrategias que forman parte de la traducción mixta en la transmisión de las comparaciones.* Fuente: Elaboración propia.

Figura 22. *Transmisión del efecto perlocutivo al traducir las comparaciones.* Fuente: Elaboración propia.

Figura 23. *Estrategias empleadas más frecuentemente para la traducción de las metáforas.* Fuente: Elaboración propia.

Figura 24. *Representación de las estrategias que forman parte de la traducción mixta en la transmisión de las metáforas.* Fuente: Elaboración propia.

Figura 25. *Transmisión del efecto perlocutivo al traducir las metáforas.* Fuente: Elaboración propia.

Figura 26. *Estrategias empleadas más frecuentemente para la traducción de los epítetos.* Fuente: Elaboración propia.

Figura 27. *Representación de las estrategias que forman parte de la traducción mixta en la transmisión de los epítetos.* Fuente: Elaboración propia.

Figura 28. *Transmisión del efecto perlocutivo al traducir los epítetos.* Fuente: Elaboración propia.

Figura 29. *Estrategias empleadas más frecuentemente para la traducción de las repeticiones.* Fuente: Elaboración propia.

Figura 30. *Representación de las estrategias que forman parte de la traducción mixta en la transmisión de las repeticiones.* Fuente: Elaboración propia.

Figura 31. *Transmisión del efecto perlocutivo al traducir las repeticiones.* Fuente: Elaboración propia.

Figura 32. *Estrategias empleadas más frecuentemente para la traducción de la combinación de registros.* Fuente: Elaboración propia.

Figura 33. *Representación de las estrategias que forman parte de la traducción mixta en la transmisión de la combinación de registros.* Fuente: Elaboración propia.

Figura 34. *Transmisión del efecto perlocutivo al traducir la combinación de registros.* Fuente: Elaboración propia.

Figura 35. *Recursos cómicos menos representativos en el corpus.* Fuente: Elaboración propia.

Figura 36. *Estrategias empleadas para la traducción de los nombres propios.* Fuente: Elaboración propia.

Figura 37. *Transmisión del efecto perlocutivo al traducir los nombres propios.* Fuente: Elaboración propia.

Figura 38. *Estrategias empleadas para la traducción de las alusiones históricas y culturales.* Fuente: Elaboración propia.

Figura 39. *Transmisión del efecto perlocutivo al traducir las alusiones históricas y culturales.* Fuente: Elaboración propia.

Figura 40. *Estrategias empleadas para la traducción de las metonimias.* Fuente: Elaboración propia.

Figura 41. *Transmisión del efecto perlocutivo al traducir las metonimias.* Fuente: Elaboración propia.

Figura 42. *Estrategias traductológicas empleadas para la traducción de los eufemismos y las litotes.* Fuente: Elaboración propia.

Figura 43. *Transmisión del efecto perlocutivo al traducir los eufemismos y las litotes.* Fuente: Elaboración propia.

Figura 44. *Estrategias empleadas para la traducción de la antífrasis.* Fuente: Elaboración propia.

Figura 45. *Transmisión del efecto perlocutivo al traducir la antífrasis.* Fuente: Elaboración propia.

Figura 46. *Estrategias empleadas para la traducción de la personificación.* Fuente: Elaboración propia.

Figura 47. *Transmisión del efecto perlocutivo al traducir la personificación.* Fuente: Elaboración propia.

Figura 48. *Presencia de los recursos cómicos en la narrativa soviética analizada.* Fuente: Elaboración propia.

Figura 49. *Resumen global de resultados. Distribución de las estrategias empleadas para la traducción del efecto cómico.* Fuente: Elaboración propia.

Figura 50. *Resumen global de los resultados. Las estrategias que forman parte de la traducción mixta.* Fuente: Elaboración propia.

Figura 51. *Tendencias predominantes en la traducción de los recursos cómicos.* Fuente: Elaboración propia.

Figura 52. *La transmisión del efecto perlocutivo en la traducción de los recursos cómicos.* Fuente: Elaboración propia.

LISTA DE ABREVIATURAS

TO: texto de origen

TM: texto meta

LO: lengua de origen

LM: lengua meta