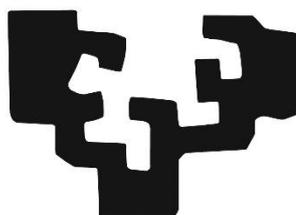


eman ta zabal zazu



Universidad
del País Vasco

Euskal Herriko
Unibertsitatea

**ANÁLISIS COMPARATIVO DE LA
TRADUCCIÓN DEL HUMOR EN LOS
RELATOS CORTOS DE ANTÓN P. CHÉJOV**

Autora: Laura García Franco

Tutor: Roberto Vicente Monforte Dupret

Grado en Traducción e Interpretación

2019-2020

Departamento de Filología Inglesa y Alemana y Traducción e Interpretación

Índice

Abstract.....	3
Palabras clave.....	4
Introducción.....	5
Teoría del humor: metodología y estado de la cuestión.....	6
Chéjov: vida y obra.....	10
Análisis.....	12
Conclusiones.....	25
Bibliografía.....	27

Abstract

El presente Trabajo de Fin de Grado pretende realizar un análisis comparado de las distintas traducciones de los relatos breves cómicos de Antón Pávlovich Chéjov, centrándose, en concreto, en la traducción del humor entre culturas relativamente alejadas (en este caso, la cultura rusa de la época de Chéjov y la española contemporánea), así como las estrategias utilizadas por distintos traductores para lograrlo y cómo estas afectan al resultado final en lo que respecta al contenido humorístico y cultural del texto. Para ello, se empieza mostrando el estado de la cuestión de la traducción del humor en la literatura en general y en la rusa en particular. A continuación, se da una definición general del humor y su traducción y las distintas dificultades que conlleva traducirlo, seguido por varias estrategias propuestas por expertos en el ámbito para conseguir superar estos obstáculos. Además, se analiza sucintamente el contexto de la obra. Tras una breve biografía centrada en la época que atañe a los textos que se van a analizar, se realiza el análisis comparado. Para ello, se presenta y resume cada cuento y se considera qué es lo que causa el efecto cómico en cada uno, después, se cotejan las traducciones para poder extraer las conclusiones y proponer, si es necesario, soluciones alternativas a los problemas de traducción basadas en las estrategias mencionadas anteriormente. Se juzga, además, qué traducción ha tenido más éxito a la hora de transmitir el humor y si se han sacrificado características culturales a favor de mantener la comicidad o si se ha dado el caso contrario. Para ello, se analizan las estrategias utilizadas, teniendo en cuenta lo descrito en el marco teórico. Finalmente, se extraen las conclusiones, centrándose en lo referente al tipo de humor de Chéjov, los juegos de palabras y chistes y cómo afectan las notas al pie y las palabras sin traducir a la recepción del humor y a la ligereza característica de los relatos humorísticos de Chéjov.

The following thesis dissertation is meant to be a comparative analysis of the translations of Anton Pavlovich Chekhov's humorous short stories made by different translators. The focus is, specifically, on the translation of humor between cultures that are relatively far apart (in this case, Russian culture during Chekhov's time and contemporary Spanish culture), the different strategies translators have used to achieve this goal and how those methods affect the final result concerning the humoristic and cultural content of the text. To do so, the thesis dissertation starts by summarizing the state of play regarding the translation of humor on literature in general and of Russian

literature in particular. Then, a broad definition of what humor is, how it is translated, and what issues it may bring is given, followed by a series of strategies that experts in the area of study have proposed to overcome or avoid those issues. In addition, the historical context of the texts is briefly explained. After a short biography that focuses on the period in which the texts that are going to be analyzed were published, the comparative analysis is carried out by introducing and summarizing each of the short stories and evaluating what causes their comical nature. Then, the different translations are compared to draw out the conclusions and suggest alternative solutions to issues related to the translation of humor if needed, considering the aforementioned strategies. The success on communicating humor and if cultural characteristics have been sacrificed in order to maintain the comicalness of the text, or vice versa, will also be judged. To this end, the strategies used will be analyzed, taking into account the theoretical framework. Lastly, conclusions will be drawn, focusing on Chekhov's brand of humor, puns and jokes, and the effect that footnotes and untranslated terms have on the reception of humor and the lightness of Chekhov's short stories.

Palabras clave

Chéjov, comicidad, cuento, cultura, España, humor, relato, Rusia, ruso, traducción.

Chekhov, comicalness, culture, humor, short story, Spain, Russia, Russian, translation.

Introducción

La traducción del humor es un tema complejo e interdisciplinar que ha sido relegado durante años a un segundo plano (Zabalbeascoa, 2005). La bibliografía ha sido escasa hasta las últimas décadas, cuando se ha empezado a escribir más sobre el asunto que este trabajo pretende estudiar, pero aún es un tema relativamente poco explorado. No obstante, se nota una preferencia por el estudio de la traducción del humor en el campo audiovisual, quizás porque como depende de una imagen, no es tan sencillo evitar su traducción.

La mayoría de los estudios sobre la traducción del humor tratan el sujeto de trabajo en líneas generales y las investigaciones sobre la comicidad en autores concretos son escasas. Visto el estado de cuestión, no hace falta decir que hay pocos investigadores que hayan estudiado la traducción del humor ruso al español más allá de algún que otro análisis de una obra o autor concretos. Por lo tanto, considero que sería interesante en un futuro hacer un estudio en profundidad sobre las características propias del humor ruso y cómo hacerles frente a la hora de traducirlas.

No obstante, el presente trabajo pretende analizar cómo se ha tratado la traducción del humor en textos alejados de la cultura española y si el humor de estos textos es accesible para el lector español medio, ya que, en muchos casos el humor puede depender del conocimiento de la cultura origen (Low, 2011). Por lo tanto, me ha parecido adecuado hacer un análisis comparado de las distintas traducciones de una pequeña muestra de los relatos cortos de Antón Pávlovich Chéjov. Las razones para escoger a este autor son, entre otras, que es uno de los autores rusos con más difusión en España, lo que implica que hay varias traducciones que se han realizado con años de diferencia; el marcado carácter ruso de sus obras; la intención cómica de sus cuentos y la brevedad y variedad de los relatos. La pluralidad de traducciones, en concreto, ofrece la posibilidad de comparar las distintas estrategias que se han utilizado para hacer frente al presente problema de traducción.

Además, me ha parecido interesante poner un foco en cómo se han traducido las referencias de la cultura origen y si se han sacrificado a favor de mantener la comicidad del texto o viceversa porque la obra de Chéjov está muy marcada culturalmente. La traducción es, al fin y al cabo, un trasvase de culturas y el humor es un elemento fundamental y propio de cada una de ellas, pero también es una de las causas que

dificultan el trabajo de los traductores, precisamente por su carácter marginal (Santana, 2005).

El trabajo se divide en una introducción a la traducción del humor: qué es, de qué factores depende y las estrategias que proponen distintos expertos, seguida por una breve biografía del autor (ya que la obra de Chéjov está muy marcada por su contexto sociocultural). A continuación, se realiza el análisis de cinco cuentos: primero se presenta cada relato, después, se analiza en qué radican los problemas de traducción sobre el tema que nos atañe, a continuación, se comparan las soluciones que han propuesto los traductores y el efecto que tienen y, por último, y solo cuando es necesario, se hace una propuesta alternativa de traducción. Para terminar, se extraen las conclusiones del trabajo en su totalidad.

Teoría del humor: metodología y estado de la cuestión

El humor, entendido como «cosa que hace gracia», es complicado de definir. A lo largo de las épocas y en diferentes culturas se han ido sucediendo definiciones y categorizaciones, así como formas de referirse a ello. Este trabajo no pretende analizar la naturaleza del humor ni los matices que tienen los términos que se usan para expresarlo, por lo tanto, palabras como humor, comicidad o gracia se utilizarán como sinónimas.

Para poder analizar cómo se ha traducido el humor en una obra concreta, hay que definir qué es. Sin embargo, aquí encontramos la primera dificultad. El estudio del humor es interdisciplinar y cada materia tiene su propia manera de definirlo. A grandes rasgos, podríamos decir que el humor es todo aquello que hace reír. Aunque no hay un consenso absoluto entre expertos, parece que están de acuerdo en que lo que hace gracia está vinculado, al menos, a algunos de estos factores: lo ridículo, erróneo, incongruente o inesperado, la humillación, la sensación de superioridad o lo que se opone a la norma (Hernández, 2008; Vandaele, 2010).

Una vez que tenemos una definición general de lo que es el humor, el siguiente paso es analizar cómo se traduce.

Al traducir un texto, siempre se pierde parte de la esencia o «textura» del original. Se saca de su tradición literaria y se despoja de su contexto lingüístico. La tradición en muchos países es que el texto meta tenga aproximadamente el mismo número de palabras

que el original, se trata de mantener una equivalencia básica entre las palabras de ambos textos y de reproducir las características del texto original como la historia, los recursos estilísticos, el lenguaje figurado... Sin embargo, siempre se acaban perdiendo estructuras, figuras estilísticas y tradiciones. Para hacer frente a esta pérdida, los traductores tratan de compensarlo añadiendo explicaciones de términos que pueden resultar desconocidos o sustituyendo elementos que no se han podido traducir con exactitud (Venuti, 2002). Lo mismo ocurre con las expresiones del humor.

No existe una fórmula que indique cómo traducir la comicidad de un texto, el traductor debe buscar o inventar una solución para cada caso que, muchas veces, por la propia naturaleza del humor, se opone a la norma de una lengua. La traducción del humor depende de muchas variables (Zabalbeascoa, 2005). Zabalbeascoa (2005) identifica diez:

1. La lengua y cultura origen (incluyendo registros y dialectos);
2. La lengua y cultura meta;
3. El propósito o justificación de realizar la traducción;
4. La naturaleza del texto (incluyendo textualidad, género, estilo...);
5. El público objetivo;
6. El cliente y lo que pide;
7. Lo que se espera de la traducción y los prejuicios;
8. El tipo de traductor;
9. Las condiciones en las que se ha llevado a cabo la traducción;
10. El medio (oral, escrito, audiovisual...).

La tendencia tradicional en España a la hora de traducir el humor ha sido permanecer fiel al texto original, lo que ha llevado a la creencia de que, a veces, el humor es intraducible, porque el objetivo ideal es que tenga el mismo efecto para el lector de la lengua origen que para el de la lengua meta y esto no se puede lograr si solo se traducen las palabras (Ibíd.). Muchas veces, lo que impide que se mantenga la comicidad de una traducción literal son las características culturales o puramente lingüísticas del texto. Otra de las causas que dificultan la traducción del humor es la diferencia entre lo que diferentes culturas o grupos sociales consideran cómico o el desconocimiento de cuestiones culturales. La diferencia entre el humor y la agresión a veces es muy pequeña y depende

de lo que cada grupo considere apropiado o tabú (en los chistes que tienen un blanco) (Vandaele, 2010). Por lo tanto, lo que para un grupo es meramente comedia, para otro puede resultar muy ofensivo.

A continuación, analizaremos algunas de las estrategias de traducción que ofrecen distintos expertos del ámbito de la traducción del humor para después compararlas con las que se han utilizado en los textos de Chéjov.

Si analizamos la traducción del humor desde un enfoque pragmático, uno de los autores más activos del campo es Leo Hickey (s.f.), que considera que el humor deriva de un comportamiento inadecuado o inapropiado en una situación comunicativa específica. No obstante, puntualiza que lo que se considera inadecuado puede cambiar en la cultura meta y, por lo tanto, lo que resulta humorístico en una cultura puede no serlo en otra. Por ello, establece una tipología de fenómenos humorísticos y cómo hacer frente a cada uno de ellos:

1. Los que derivan de una ruptura de las normas universales de comportamiento o el conocimiento general.
2. Los que van unidos a una cultura, sociedad o grupo específico.
3. Los puramente lingüísticos.

Hickey considera que no habría ningún problema a la hora de traducir el caso 1. y los cambios serían mínimos, ya que hace referencia a una realidad universal y, por lo tanto, los lectores tendrán la misma experiencia independientemente de la lengua en la que lean el texto. El caso 2. busca la reacción del lector por medio de una realidad que va unida a un grupo específico, el desconocimiento de esta realidad puede causar que el lector no comparta la reacción. El caso 3. produce dificultades similares a las del caso anterior; el humor radica en construcciones o juegos de palabras propios de la lengua origen, por lo tanto, traducirlos de forma literal resultaría contraproducente y no causaría el efecto deseado (Hickey, s.f.).

Para hacer frente a estas dificultades, Hickey (s.f.) propone no traducir directamente las expresiones humorísticas 2. y 3. ni explicarlas argumentando que «destruiría» el efecto cómico, sino adaptarlas o, en el peor de los casos, sustituirlas. Para adaptarlas, propone

que el traductor analice cuidadosamente cuál es el efecto que se quiere causar en el lector y cómo se ha logrado y trate de replicarlo con las estrategias que le ofrece la lengua meta.

Las estrategias que propone Hickey (s.f.) resultan muy útiles a la hora de transmitir el humor, sin embargo, dejan en segundo plano la realidad cultural del texto origen, que precisamente en los relatos de Chéjov está muy presente y forma parte de lo que provoca una reacción humorística en el lector de la lengua origen. Cuando analicemos las traducciones, veremos si en algunos de los textos se han sacrificado los marcadores culturales a favor del humor o se ha dado el caso contrario.

Precisamente para evitar esta pérdida de «esencia» en los textos que tienen una gran carga cultural y en los que los hechos de la cultura son parte del efecto cómico, Mikaelyan (2016) considera que hay que mantener el equilibrio entre la lengua y la cultura porque la domesticación o adaptación de los términos elimina las referencias y significados que ha introducido el autor, pero extranjerizar el texto en exceso puede «matar» el efecto humorístico en el lector. Para evitar ambos extremos, propone incluir una introducción al texto y añadir comentarios y notas cuando sea necesario.

Zabalbeascoa (2005) defiende que es necesario tener en cuenta todas las soluciones que podemos darle a un problema de traducción, pero que hay que considerar qué prioridad le da el autor al humor en su obra y que restricciones nos impone el propio texto, entre ellas el conocimiento de la cultura extranjera que puede tener el lector objetivo, ya no solo de costumbres y tradiciones, si no de lo que se considera tabú en la cultura origen, los temas tradicionales sobre los que se hace humor... En este trabajo se asume que el lector medio español tiene un conocimiento limitado de la cultura rusa que se basa mayoritariamente en hechos históricos específicos y estereotipos.

Low (2011) propone diferentes estrategias de compensación a la hora de traducir el humor porque considera que si el texto original hace reír y se traduce sin mantener ese efecto se está cometiendo una «traición» hacia el texto original. Entre ellas podemos destacar:

1. Compensar: si no se puede mantener el humor en una frase, considerar añadir una alusión humorística a ella.
2. Diluir: no hace falta traducir absolutamente todos los casos en los que haya humor, siempre que se mantenga la esencia humorística del texto.

3. **Explicitar:** traducir una frase humorística en dos, añadiendo una breve explicación o explicitando elementos que se han omitido para que la frase tenga sentido en la lengua meta.
4. **Exagerar:** si la traducción no tiene tanta fuerza como el texto original.
5. **Sustituir:** aunque no lo considera una forma de traducción, en el peor de los casos, se puede sustituir un texto humorístico por otro que resulte gracioso en la lengua meta.

En este análisis del humor en la traducción de las obras de Chéjov, veremos qué tendencias y estrategias han utilizado los traductores, así como a qué le han dado prioridad, si a mantener la realidad cultural o el carácter cómico del texto, y el «éxito» que han tenido.

Chéjov: vida y obra

Las estrategias de traducción que hemos establecido en la parte anterior subrayan la importancia de conocer la intención del autor a la hora de introducir el humor en el texto y saber a qué tipo de humor le vamos a hacer frente. Para ello, es interesante conocer el contexto social y cultural del autor y su obra.

Chéjov nace en 1860 en la ciudad portuaria de Taganrog y muere en julio de 1904, con 44 años (Valverde, 1981). Un año después de su nacimiento, se abole la servidumbre en Rusia, lo que trae consigo una época de grandes movimientos políticos, literarios, filosóficos y revolucionarios (Uliánova, 2000). Su abuelo era campesino, pero consigue ahorrar lo suficiente como para comprar su propia libertad y la de sus hijos (Castro, 1993).

Chéjov pasa la infancia viviendo con sus seis hermanos, su madre y un padre extremadamente devoto y estricto. El padre se arruina en 1875 y, poco a poco, todos marchan a Moscú, dejando a Chéjov atrás mientras termina los estudios. En esa época vive solo, tiene que hacer frente a acreedores y mandar a su familia el poco dinero que gana de vender muebles y alquilar habitaciones. Aquí empieza a escribir relatos y se los envía a su hermano, que tiene conexiones con algunas publicaciones periódicas (Rayfield, 2000; Pritchett, 2011). En 1876 comienza a tener síntomas de tuberculosis que en un futuro le llevará a sufrir una adicción a la morfina, realidad que se volverá muy presente en sus obras (Valverde, 1981).

Cuando acaba los estudios, deja Taganrog y viaja a Moscú con una beca para estudiar medicina, aunque su sueño era hacerlo en Zúrich. El haberle mandado esos relatos a su hermano le facilita el empezar a publicarlos bajo pseudónimos en varias revistas semanales a partir de 1879, aunque apenas gana una pequeña cantidad de dinero y recibe varias críticas negativas. Los relatos de esta época están fuertemente influidos por las revistas satíricas que son populares en el momento y en las que él también publica (Ibíd.).

En 1881, el zar Alejandro II es asesinado y la situación política cambia drásticamente, se endurece la censura (Uliánova, 2000), lo que amenaza a las revistas en las que publica Chéjov (Rayfield, 2000). Durante las décadas de los ochenta y los noventa, la literatura decae y empieza a promoverse la ciencia, la tecnología y la industria (Uliánova, 2000).

En cuanto a los temas más presentes en su obra, la preocupación por el futuro aparece muy a menudo en los personajes de Chéjov, que escribe sobre todo sobre la vida cotidiana de la gente común. Se dice que no escribe sobre los «hombres pequeños» sino sobre lo pequeños que son los hombres más allá de su situación social (Uliánova, 2000).

Las obras de Chéjov, al contrario que las de muchos de sus predecesores, están plagadas de humor, en parte, como forma de lucha contra el pensamiento decadente y pesimista de la época. Quizás por su formación como médico, Chéjov considera que la risa es salud y libertad. Sin embargo, sus relatos humorísticos no se limitan a buscar hacer reír, sino que pretenden ser también un reflejo de la sociedad y la vida cotidiana y en la base de todos sus cuentos se encuentra lo grotesco de ellas. El humor de Chéjov no necesariamente pretende reírse de alguien, cómo es común en la sátira, sino que busca que nos riamos de nosotros mismos. No ridiculiza vicios que siempre han estado presentes, como la mentira o los sobornos, sino que trata de ridiculizar el tono serio con el que las figuras de poder hablan con aquellos que están por debajo en la escala social y pretende liberar a la gente del miedo a la autoridad del pasado (Ibíd.).

Expertos dividen la obra de Chéjov en tres periodos. El primero recoge las obras publicadas entre 1882 y 1888, cuando se dedica a escribir relatos cortos y a publicar en revistas humorísticas mientras estudia medicina. Este periodo se caracteriza por personajes que no son conscientes de su forma de actuar (Castro, 1993).

El segundo incluye las obras escritas de 1888 a 1895. Los personajes de Chéjov comienzan a ser conscientes de sus acciones y buscan una armonía entre sus aspiraciones y el comportamiento práctico del ser humano que nunca llegan a alcanzar (Ibíd.).

El último periodo se extiende entre 1896 y 1904, se vuelca más hacia el teatro y sus temas se vuelven más sociales y oscuros. Deja prácticamente de lado el humor. Su obra se llena de antihéroes y personajes que se destruyen a sí mismos en la lucha contra la vida cotidiana (Ibíd.).

Precisamente por su carga humorística, los relatos que utilizaremos para analizar cómo se ha traducido el humor y qué estrategias se han utilizado para lograrlo corresponden al comienzo del primer periodo, más concretamente a 1883 y 1885, mientras ya ejerce como médico (Valverde, 1981).

Análisis

Analizar la obra completa de Chéjov a conciencia requeriría hacer un trabajo mucho más extenso y en profundidad, por ello, he seleccionado cinco relatos específicos. El proceso de selección se ha basado en el número de traducciones y las diferentes expresiones del humor que hay en ellos, para poder tener una muestra lo más variada posible. Por desgracia, dada la situación de excepcionalidad en la que nos encontramos por la COVID-19, me ha sido imposible acceder a un mayor número de traducciones y relatos.

El primer relato que voy a analizar es *Лошадиная фамилия* (Chéjov, 1885b), *El apellido caballuno* en la traducción de Augusto Vidal (Chéjov, 1981) y *Apellido de caballo* en la de Víctor Gallego (Chéjov, 2005). La obra fue publicada en 1885 y trata de un general que tiene dolor de muelas y tras probar varios métodos sin éxito, el intendente le recomienda ponerse en contacto con un recaudador de impuestos que se dice que puede curar el dolor de muelas con unas palabras. Sin embargo, para poder mandarle una carta, necesitan saber su apellido y lo único que el intendente recuerda es que tenía que ver con caballos. Se pasan el día intentando pensar cuál podría ser hasta que, finalmente, el general se da por vencido y llama al dentista para que le saque la muela. Inmediatamente después de sacársela, el intendente recuerda el apellido y el general le manda a paseo.

En este caso, el humor del relato radica en tres aspectos principales:

El primero, como se mencionará prácticamente en el análisis de todos los cuentos porque es muy característico de Chéjov, es la cotidianeidad y los pequeños problemas comunes (un dolor de muelas) de alguien con un rango destacado (un general) con su consiguiente ridículo y pérdida de autoridad. La comicidad de esta escena se transmite sin problemas entre lenguas porque no está atada a ningún elemento cultural y hace referencia a un hecho universal; tanto en España como en Rusia existe la figura del general.

El segundo es la resolución: en cuanto el general se ha resignado y ha hecho lo que no quería hacer (llamar al dentista), se ha encontrado la solución al problema (el intendente ha recordado el apellido). Esta expresión del humor es muy típica y entra en el mismo grupo que la primera.

El tercero, sin embargo, es el centro del relato y el más difícil de traducir. El cuento contiene una larga serie de apellidos relacionados con el mundo de la hípica, a cada cual más ridículo, pero que existen en la lengua rusa. No obstante, a un lector que no entiende ruso estos apellidos no le transmiten nada. Dejarlos tal y como aparecen, tan solo transliterándolos, eliminaría la expresión del humor y con ello, la intención del relato, por lo tanto, los traductores han utilizado distintas estrategias para hacerle frente a este problema de traducción.

Dada la situación de excepcionalidad en la que nos encontramos y para tener una muestra más extensa de las distintas estrategias aplicadas, he recurrido a un artículo de Korkonósenko y Monforte (2011), que recoge también las traducciones de Portnoff (1924) y Zernask (2000):

Chéjov (1885)	Vidal (1981)	Gallego (2005)	Portnoff (1924)	Zernask (2000)
Кобылин	Caballero	Potrov	Caball	Cavallero
Жеребцов	Garañón	Yeguóvich	Potro/Potrós	Alazano
Жеребятников	Garañonski	Corcelóvich	Potrito	Tordillo
Кобылицын	Caballero	Caballeróvich	Yegual	Jaco
Кобылятников	Caballerinski	Caballérov	Yeguaf	Jamelgo

Кобелев	Cadillo	Caballerinski	Yeguales	Sabueso
Жеребчиков	Garañónov	Garañónov	Potriñatof	Crin
Лошаднин	Yegüero	Caballinski	Caballín	Caballo
Лошаков	Yegüeronski	Corcelinski	Caballás	Cavallo
Жеребкин	Garañonovski	Potrinski	Potronin	Cavalo
Лошадкин	Yegüerov	Caballónov	Potránech	Casco
Кобылкин	Garañónov	Potrónov	Caballánech	Potro
Коренной	Limonero	Trotónov	-	Bayo
Коренников	Limoneronski	Trotonóvich	Potrinin	Leoncavallo
Пристяжкин	Pericón	Rocinóvich	Yegüín/Yegualín	Carreras
Жеребчиков	Garañonski	Corcelonski	Potritoff	Corcel
Жеребковский	Garañovchikov	Corcelónov	Potrikowsky	Cuadrúpedo
Жеребенко	Garañenko	Corcelov	Potrocoff	Rocín
Лошадинский	Caballerovski	Caballonovski	Caballoinsky	Yugo
Лошаевич	Caballevich	Caballósov	Caballosoff	Cincha
Жеребкович	Garañevich	Yegüinski	Potrikinin	Rienda
Кобылянский	Yegüelianski	Garañinski	Yeguansky	-
Конявский	Korcelski	Rocinski	Jaco	Tropero
Лошадников	Kabachikov	Caballúnov	Jacálaf	Anca
Табунов	Kaballádov	Yegudadóvich	Cuadras	Tropilla
Копытин	Pezuñín	Pezuñónov	Casquín	Galope
Жеребовский	Garañobovski	Potronóvich	Yegualasín	Pezuña
Коненко	Korcelenko	Caballenko	-	Overo

Конченко	Korcelchenko	Caballenkóvich	-	Pío
Жеребеев	Garañebiéiev	Potrenko	-	Zaino
Кобылеев	Kaballiéiev	Corcelenko	-	-
Тройкин	Troikin	Calesóvich	Rienda	Troikin
Уздечкин	Brídechkin	Riendanenko	Troikín	Cuadriga
Гнедов	Bayov	Alazánov	Alazán	Trotín
Рысистый	Trotónov	Trotónov	Bayo	Montura
Лошадицкий	Kaballitski	Jamelgóvich	Ruano	-
Меринов	Kastrádov	Castradóvich	Corceloff	Pegaso
Буланов	Sabinov	Bayonóvich	Bayó/Bayá	Remo
Чересседельников	Cinchov	Arnesónov	Lanza	Silla
Засупонин	Barbadonin	Riendanóvich	Riendasa	Arnés
Лошадский	Cavallski	Jamelgónov	Caballosará	Recado
Овсов	Avenov	Avénov	Avena	Avena

En esta tabla se han recogido los apellidos originales y las traducciones de cada traductor. Como he mencionado anteriormente, ninguno se ha decantado por dejar los apellidos directamente en ruso, todos los han naturalizado. Sin embargo, hay diferencias muy marcadas.

Gallego es único que ha mantenido en todos los casos una terminación final que recuerda a la de los apellidos rusos. A veces, ha mantenido la terminación original «Кобылянский» «Garañonski», pero en la mayoría simplemente ha añadido terminaciones que un lector español puede reconocer como rusas (-nski, -ov, -óvich...) como en el caso de «Лошадинин» «Caballinski» o «Коренной» «Trotónov». Además, en muchos casos ha ignorado el significado de la raíz rusa y simplemente lo ha naturalizado con otra palabra del campo semántico equino, por ejemplo, ha traducido

«Жеребцов» como «Yeguóvich», pero «Жеребятников» como «Corcelóvich» pese a que la traducción literal de «жеребец» es «garañón» o «semental» y, a veces, «potro».

Vidal en algunos casos ha seguido los mismos principios que Gallego, manteniendo la terminación rusa o cambiándola por una que el lector puede reconocer como tal y, en otros, ha optado por domesticar los apellidos cambiándolos por otros que el lector español reconoce como parte de la lengua propia: «Caballero», «Cadillo»... Vidal repite un par de traducciones; ha optado traducir como «Caballero» tanto «Кобылин» como «Кобылицын», «Garañónov» tanto «Жеребчиков» (aparece dos veces en el relato, pero todos los traductores lo traducen cada vez de una manera) como «Кобылкин» y «Garañónski» tanto «Жеребятников» como «Жеребчиков». No obstante, está hecho de tal manera que un lector que no tenga la obra original delante no lo va a notar. Se ha ajustado más que Gallego al significado original de las palabras, pero también ha hecho traducciones libres.

Tanto Portnoff como Zernask no han traducido todos los apellidos. La traducción de Portnoff está mayoritariamente naturalizada, pero aún mantiene algunos apellidos con terminaciones rusas que en general no se corresponden con las del texto original. Zernask, por otro lado, ha naturalizado todos los apellidos, llegando incluso a añadir algunos que se alejan bastante del original como «Pegaso» o «Leoncavallo» o términos relacionados con el mundo equino que no son especialmente conocidos y pueden hasta llegar a oscurecer el significado como pueden ser «Pío», «Overo» o «Tropilla» dificultando la comprensión del humor.

Si comparamos las cuatro traducciones, considero que la que mejor mantiene un equilibrio entre el humor y la esencia cultural es la de Gallego, ya que explicita lo que causa el efecto cómico de una manera tan clara como el original, pero mantiene, aunque sea de una forma un tanto artificial, los rasgos culturales rusos. El lector es consciente de que «Caballónov» o «Yegudóvich» no son apellidos rusos reales, pero tampoco le resulta tan raro como para causar una sensación de extrañeza que impida disfrutar del texto meta como si fuera el original. Considero que precisamente la opción de Vidal y Portnoff de intercalar apellidos que suenan a ruso, con apellidos que suenan a español (algunos incluso inventados) aumenta la sensación de extrañeza y dificulta la inmersión y suspensión de la incredulidad.

Para terminar con este relato, es interesante mencionar la traducción del apellido «Кобелев». En el texto original, Chéjov (1885b) hace un juego de palabras entre *кобель* (perro) y *кобыла* (yegua), que son muy cercanos fonéticamente, lo que causa que uno de los personajes pregunte a ver si el apellido era de caballo o de perro (Korkonósenko y Monforte, 2011).

«—*Никак нет. Постойте... Кобылицын... Кобылятников... Кобелев...*

—*Это уж собачья, а не лошадиная. Жеребчиков?»* (Chéjov, 1885b)

Gallego (Chéjov, 2005) lo traduce así:

«—*Тампосо. Espere... Caballeróvich... Caballérov... Caballerinski...*

—*A lo mejor es un apellido de perro y no de caballo. ¿Garañónov?»*

El juego de palabras se pierde por completo y queda relegado a un comentario sin contexto ni sentido, porque los ejemplos que proponen ambos personajes pertenecen al mundo equino.

Vidal (Chéjov, 1981), por su parte, trata de mantener el juego de palabras:

«—*De ningún modo. Espere... Caballero... Caballerinski... Cadillo...*

—*Esto es ya nombre de perro y no de caballo. ¿Garañónov?»*

Según la Real Academia Española (2001) un cadillo es, entre otras cosas, un ruralismo en desuso de Huesca que significa «perro de poco tiempo». Considero que quizás la referencia ha quedado un poco desactualizada y las generaciones más jóvenes pueden no conocer el significado de la palabra. No obstante, por la oración que le sigue, puede entenderse que hace referencia de algún modo a los perros, al contrario que en la traducción de Gallego.

Según Korkonósenko y Monforte (2011), Zernask también transmite el pasaje de forma correcta porque traduce *Кобелев* como Sabueso, que además es un referente mucho más claro que Cadillo, mientras que Portnoff lo traduce como Yeguales, perdiéndose así la referencia, igual que en el caso de Gallego.

Aunque tanto Zernask como Vidal transmiten el significado del texto con éxito, se pierde el juego de palabras, que es, en este caso, la fuente de comicidad. Lo importante no es la referencia a los perros, sino la cercanía fonética de ambos apellidos, que causa confusión. Por lo tanto, me parece más apropiada la propuesta de Korkonósenko y Monforte (2011) que consiste, en cierto modo, en adaptar la referencia como propone Hickey (s.f.) y utilizar, por ejemplo, una referencia al mundo de las aves con Polleznov, por su similitud con Pollinov o mantenernos en el mundo canino con Podencov y Potrancov. Por otro lado, también se podría considerar sustituir el juego de palabras por otro tipo de error como propone Low (2011):

«—Tampoco. Espere... Alazánov... Bayovski... Afgánov...

—Eso es una raza de perro, no de caballo. ¿Garañónov?»

En este caso, estaríamos cambiando la traducción de las raíces para que los apellidos hagan referencia a razas de caballos y el personaje se confunda y diga una de perro. El «error» que da comicidad al chiste en el original es fonético y lo estaríamos sustituyendo por uno semántico, que al final cumple el mismo papel que en el original.

En conclusión, en este relato quizás la solución más acertada para mantener un equilibrio entre los elementos culturales y el humor sería traducir los apellidos al castellano con más o menos libertad, pero manteniendo o añadiendo una terminación que el lector español reconozca inmediatamente como rusa. En cuanto al juego de palabras, sería más interesante mantener la similitud fonética que la semántica o sustituir el juego de palabras por otro tipo de error ingenioso que, pese a no ser igual, cumpla un papel similar y comparta la misma fuerza humorística.

El segundo relato que voy a analizar es *Смерть чиновника* (Chéjov, 1883b), *La muerte de un funcionario* en las traducciones de Gallego (Chéjov, 2005) y Vidal (Chéjov, 1981) y *Muerte de un funcionario* en la traducción de Jesús García Gabaldón (Chéjov, 2013). La obra se publicó en 1883 y trata de un funcionario que está viendo una obra de teatro, estornuda y, sin querer, salpica a un general. El funcionario se avergüenza de sí mismo y trata, por todos los medios, de disculparse en persona yendo varias veces al ministerio en el que trabaja, pero el general le rechaza sin darle más importancia y tratándolo como una mera molestia. La última vez que le rechaza, el funcionario vuelve a su casa y muere.

Aunque hay cierta disparidad entre la traducción de los cargos que ostentan ambos personajes entre las traducciones (tanto Vidal como Gallego presentan al protagonista como un ujier, pero García como un alguacil), queda claro que nos encontramos de nuevo ante el humor satírico característico de Chéjov que critica la burocracia y las apariencias, así como esa necesidad de complacer al «superior».

Las traducciones que estamos analizando distan mínimamente unas de otras, las tres meramente trasladan el cuento de una lengua a otra con algunas notas al pie para aclarar las referencias culturales que un lector español pueda no entender. Sin embargo, el humor del contenido de este relato no se traslada con la misma fuerza que puede tener para un lector contemporáneo de Chéjov, precisamente porque su esencia radica en un comportamiento inadecuado en la cultura origen, pero no en la meta, como explica Hickey (s.f.).

No obstante, considero que, en este caso, los traductores han hecho lo correcto al traducir el texto como tal. Puede que no tenga la misma fuerza humorística, pero muestra al lector una sátira de la realidad rusa de la época, lo que, al fin y al cabo, es el propósito de la obra, aunque los receptores hayan cambiado. Por otro lado, alcanzar la misma fuerza cómica requeriría cambiar en exceso el texto origen y, con ello, el propósito de denuncia social de Chéjov.

Por otro lado, la forma del texto es un elemento importante de comicidad en este caso (el tono anecdótico y contradictorio de la narración, la exageración y seriedad que se le da a cosas insignificantes...) y se traslada sin ninguna dificultad porque son estrategias que se utilizan también en la narrativa española.

Además, el texto oculta un pequeño juego de palabras similar al de *Apellido de caballo*, aunque en ninguna de las traducciones se ha trasladado. Chéjov utiliza los apellidos de sus dos protagonistas para presentar su característica principal, que es una tendencia muy típica en autores como Chéjov o Gógol y en toda la literatura rusa a partir del siglo XVIII. Este recurso estilístico recibe el nombre *говорящие фамилии* (apellidos parlantes) y consiste en dar a los personajes apellidos que reflejan sus características principales (Grigórova y Zhurajova, 2018).

Por un lado, Cherviakov, el nombre del ujier o alguacil, tiene la raíz «*червь*» que significa bicho, sabandija o gusano. Con ello, Chéjov hace referencia a su insignificancia

y a que se «arrastra». Por otro lado, el nombre de Brizzhálov, el general, está formado por las raíces «бриз» (brisa) y «жаловаться» (lamentarse o quejarse) que hacen referencia a que se «lamenta del estornudo». Se podría haber optado por una estrategia similar a la que se ha utilizado para traducir *Apellido de caballo* y adaptar el primer nombre como «Gusánov», pero el segundo resultaría mucho más complicado, dada su complejidad estructural. En este caso, los traductores han dado preferencia a la esencia cultural y eliminado la referencia humorística. Considero que es una estrategia válida, ya que se trata de una aparición del humor mínima, adaptarla podría distraer de la historia principal y apenas resulta humorística para el lector español, ya que los apellidos parlantes no son un recurso recurrente de la literatura o humor españoles.

El siguiente relato que vamos a analizar es *Злоумышленник* (Chéjov, 1885a), *El malhechor* en las traducciones de Gallego (Chéjov, 2005) y Vidal (Chéjov, 1981). Chéjov escribió la obra en 1885 y relata cómo un campesino es detenido por haber desatornillado una tuerca de las vías del tren y cómo el juez le interroga. El campesino cuenta que todos en el pueblo utilizan tuercas para pescar y que incluso hay quien hace redes con ellas para vendérselas a los ricos y no comprende qué ha hecho mal, el juez, por su parte, piensa que le está tomando el pelo y que supone un riesgo para la seguridad ferroviaria y es la causa de los descarrilamientos, finalmente lo manda a prisión. El campesino le recrimina que ha tomado esa decisión por las deudas de su hermano y que no tendría por qué pagarlas él, que está dispuesto a someterse a su castigo, pero solo si se le acusa de algo real.

Este es probablemente el relato más amargo de los que vamos a analizar. Chéjov no utiliza la sátira para reírse de las figuras de poder, sino que pone el foco sobre el campesino para denunciar cómo la ley persigue a los más pobres que solo están buscándose la vida y lo rápido que aquellos en una posición de poder juzgan a los de debajo sin pararse a pensar en su situación.

El humor de este cuento se presenta sutilmente en la dicotomía entre la forma de pensar y de expresarse de ambos personajes. Por un lado, el campesino habla de una forma muy rural; hace frases cortas, pero intervenciones largas, se interrumpe a sí mismo, omite palabras y utiliza ruralismos (*чаво, знамо...*). Por otro lado, el juez habla de una manera más estándar e incluso cita una ley, no obstante, ambos se tutean (cosa poco común, ya

que uno es de un rango social superior y ambos son desconocidos o, al menos, no son cercanos) y el juez no duda en insultar al campesino y hablarle con condescendencia.

Ambos traductores han optado por estandarizar el dialecto del campesino, sobre todo en lo referente a la gramática y al léxico. El «*Чаво?*» que tanto llama la atención en el original se vuelve un simple «¿Qué?» en ambas traducciones. Es cierto que, hasta ahora, la tendencia en la traducción literaria española ha sido estandarizar las marcas dialectales (Paradela, 2014), pero considero que en una traducción actual sería interesante considerar la opción de transmitir también el idiolecto del campesino, precisamente para marcar con más claridad la dicotomía que expone Chéjov entre ambos personajes. Propongo, por ejemplo, traducir ese «*Чаво?*» por el coloquialismo «¿Mande?» que en español está en desuso y tiene un carácter rural.

La diferencia entre las formas de pensar de ambos personajes y la incapacidad de escucharse mutuamente, que acaba desencadenando un diálogo de besugos, es, por otro lado, universal y se transmite perfectamente entre lenguas. El campesino está centrado en su vida diaria y en lo que le da de comer (la pesca) y no ve el problema mayor que puede causar lo que él y todo el pueblo están haciendo. Además, lo que más le preocupa es que si le llevan a la cárcel, no va a tener tiempo para recolectar los 3 rublos que le debe un amigo. Por otro lado, el juez solo piensa en hacer cumplir la ley y se niega a creer que la experiencia del campesino sea la norma en el pueblo, vive aislado de la realidad por sus privilegios.

Esta dicotomía irónica del texto también está presente en los propios sucesos del pueblo, un amigo del campesino vende redes hechas con tuercas a los ricos, pero los que se enfrentan a la ley son los más pobres. Además, el campesino se queja de que el guardavía, que antes era otro campesino como él, le golpeó al detenerle y el juez ignora la agresión.

En conclusión, el humor de este texto es sutil e irónico, pero en gran parte se transmite perfectamente entre lenguas, porque son realidades universales. Lo único que no han transmitido los traductores son las marcas dialectales, que sería interesante considerar cómo plasmarlas en el texto meta para ser más fieles al original y mostrar con más claridad la diferencia entre ambas clases sociales.

El cuarto relato que vamos a analizar es *Ну, публика!* (Chéjov, 1885c), *¡Ah, el público!* en la traducción de Vidal (Chéjov, 1981) y *¡Qué público!* en la de Gallego (Chéjov, 2005). Se publicó en 1885 y relata como un revisor decide dejar de beber y hacer su trabajo. Despierta a un pasajero del tren para pedirle el billete y este le recrimina que está muy enfermo y se acaba de tomar morfina para poder dormir y que además para qué se molesta, si prácticamente nadie viaja con billete. Los pasajeros le recriminan que moleste al enfermo. El revisor lleva a su superior a hablar con el pasajero y le vuelve a despertar, causando la misma conmoción en el tren. Dos personas influyentes le dicen que debe disculparse o tomarán medidas. El revisor vuelve a despertar al pasajero y los otros viajeros se indignan. Al no encontrar una solución racional, el revisor decide volver a la botella.

De nuevo nos encontramos con que ambos traductores han realizado una traducción similar del relato, precisamente porque vuelve a ser humor situacional. Un hombre decide cambiar y hacer bien su trabajo, lleno de ilusión. No obstante, nada más empezar, se encuentra con que nadie le toma en serio, a nadie le importa que se paguen los billetes y, además, recibe críticas por tratar de hacer lo que le piden, hasta el punto de arriesgarse a perder su puesto de trabajo. Habiendo perdido la ilusión, vuelve al *status quo*: el alcoholismo. La situación humorística en este caso radica en él no sabiendo cómo comportarse y viendo todos sus planes frustrados.

El humor de este relato se transmite sin ninguna complicación entre culturas y épocas por su universalidad y porque las referencias son meramente anecdóticas.

Algo similar ocurre con el siguiente relato: *Из дневника помощника бухгалтера* (Chéjov, 1883a), *Del diario de un ayudante de contable* en las traducciones de Vidal (Chéjov, 1981) y Podgursky (Chéjov, 2013). El relato fue escrito en 1883 y tiene estructura de diario en el que un ayudante de contable narra cómo su superior está enfermando y cuando muera él logrará su puesto, mientras relata su propia enfermedad como si no fuera nada y hace planes para el futuro. Finalmente, su superior muere, pero le dan el puesto a otro por nepotismo y tener contactos. El protagonista se lamenta e inmediatamente empieza a buscar las penas de su nuevo superior a la espera de que muera para lograr su puesto.

El humor de este relato aparece en la esperanza ciega del contable en ascender y cómo se sobrentiende que hay alguien detrás que probablemente esté siguiendo con atención el progreso de su enfermedad a la espera de que muera y poder tomar su lugar. En cierto modo recuerda al *Cuento de la lechera* de Samaniego. Por lo tanto, el relato en sí narra una experiencia que podemos definir como universal y que debería ser sencillo de encontrar humor en ella para el lector español.

No obstante, lo que me parece más interesante a la hora de analizar las dos traducciones no es cómo han hecho frente a la traducción del humor (que es prácticamente igual que en el caso anterior). Sino la importancia que le han dado a los referentes culturales y cómo estos afectan a la recepción del humor.

Podgursky ha optado por no naturalizar la traducción. Por ello, nos encontramos con los términos rusos *перцовка* y *Станислав* explicados con una breve nota al pie, la primera como «vodka con pimienta» y la segunda como «condecoración». No obstante, esto no es lo único, aparece también la voz alemana *декокт* (decocción), que no viene explicada en una nota al pie, pese a que no es un término que se use en español. Nada más empezar el relato utiliza el término «fiebre blanca» que es una traducción literal de «*белой горячкой*». Este término no existe en español, la traducción correcta sería *delirium tremens* o síndrome de abstinencia y, lo que es peor, conduce a un error de comprensión por su similitud con «peste blanca» que es otro nombre para la tuberculosis y no se corresponde con los síntomas que padece el personaje, lo que añade indirectamente un toque humorístico no intencional (más teniendo en cuenta la enfermedad que ha empezado a afligir a Chéjov una década antes de la publicación de este texto) y que se aleja del propósito del autor.

Vidal, por su parte, ha optado traducir directamente *перцовка* como «vodka de pimienta», *декокт* como «pócima» y añadir una breve explicación a *Станислав* «la orden de Stanislav». Además, ha traducido correctamente «*белой горячкой*» como *delirium tremens*.

El relato, además, incluye una breve receta para tratar el «*катар натоцак*» (gastroenteritis) (que Podgursky ha traducido como catarro) que aflige al protagonista. La receta parece completamente normal hasta el último ingrediente «*семибратняя кровь*» (literalmente sangre de siete hermanos, que parece ser el nombre que se le daba al polvo

de coral (Pirogóvskaia, s.f.)). Vidal ha traducido el término literalmente, añadiendo un toque cómico no intencional al texto, al darle a la receta un ingrediente aparentemente fantástico. Podgursky simplemente lo ha omitido, quizás al no encontrar un término apropiado. En este caso quizás es la mejor opción de no traducirlo correctamente, porque al lector español los ingredientes no le aportan nada y la opción de Vidal se aleja de la intención cómica del autor. No obstante, el uso de este ingrediente es relevante en la historia de la medicina rusa (Pirogóvskaia, s.f.) (que es una parte de la historia de Chéjov) y, de así querer, el traductor podría considerar añadir una nota al pie explicándolo.

La traducción de Vidal tiene sus pros y contras, sin embargo, en este caso concreto y teniendo en cuenta las características de un relato tan breve, considero que el uso que hace Podgursky de los extranjerismos y notas al pie dificultan no solo la lectura, sino la recepción del humor, porque la ralentizan, haciendo que el lector tenga que consultar un diccionario o mirar al pie de página, como explicaba Mikaelyan (2016). Además, desde un punto de vista traductológico, la traducción de Podgursky resulta incongruente, no solo por los términos que traduce de forma incorrecta, sino porque hay palabras que decide traducir y otras no, sin ningún tipo de razón aparente.

Me parece que la mejor manera de mantener el equilibrio entre cultura y comprensión en este caso, sería traducir directamente tanto *декокт* (que ni siquiera es una palabra propiamente rusa, ni perteneciente a su cultura) como *перцовка* (un lector español entiende el vodka como algo muy ruso sin necesidad de mantener el término en la lengua original) y explicitar con brevedad en el propio texto qué es la *Станислав*, aunque sea añadiendo «la condecoración Stanislav» o «ha sido condecorado con la Stanislav». Por otro lado, la *Орден Святого Станислава*, que es el nombre completo de la condecoración, existe en español como «Orden de San Estanislao», por lo tanto, convendría mantener la grafía tradicional. Además de que, independientemente de la existencia de una traducción en español, la tendencia en las normas de traducción y transliteración RU>ES es traducir los nombres de santos. Si el traductor lo considerase necesario, se podrían explicar más detalladamente en una nota al pie las características de dicha condecoración, para saciar la curiosidad cultural del lector español, pero considerándolo información extra, no indispensable para comprender el texto.

En conclusión, el humor no solo se transmite por medio de las palabras. Incluir términos de la cultura origen en un relato cuyo objetivo es retratar precisamente esa

cultura nunca está de más para lograr autenticidad y en cierto modo, educar. No obstante, si estamos trabajando con un relato corto que tiene el objetivo principal de ridiculizar una situación para lograr comicidad, quizás los términos culturales que tienen un equivalente directo pueden explicitarse, simplificarse o explicarse brevemente, para lograr la ligereza que requieren a veces este tipo de textos. Por otro lado, los términos que no son parte de la realidad cultural del texto origen y simplemente designan un elemento que existe en ambas culturas deberían traducirse prácticamente en todos los casos para evitar oscurecer el texto y facilitar la comprensión. Además, hay que tener cuidado a la hora de introducir comicidad inconscientemente en el texto por errores de traducción.

Conclusiones

La traducción del humor es un tema muy complejo que depende de muchas variables y no se puede establecer una forma de actuar que valga para todos los casos. No existe una sola forma correcta de traducirlo; cada traductor debe elegir qué quiere priorizar teniendo en cuenta las características del encargo que le asignen. No obstante, sí que se puede trazar un método variable para casos que puedan agruparse dentro de un mismo conjunto y formas de analizar un texto que nos ayuden a establecer a qué nos enfrentamos.

En el caso concreto de los relatos humorísticos de Chéjov, el análisis ha mostrado que la mayor parte de su humor es situacional; radica en escenas de la vida cotidiana que pueden ser más o menos cercanas y conocidas para el lector. Esto implica que su humor es relativamente fácil de traducir y «universal». No se puede negar que a veces son realidades que quedan muy alejadas de las del lector español contemporáneo y eso puede minar el efecto humorístico. No obstante, en la mayoría de los casos, el lector debería ser capaz de entender la intención humorística, aunque no le provoque la reacción que el autor pretendía causar. Además, hay que tener en cuenta que lo que cada uno encuentra gracioso es único y personal, por lo tanto, las reacciones nunca serán iguales, independientemente de la traducción, y su eficacia dependerá del lector.

Pese a que el humor de Chéjov se base en lo mencionado en el párrafo anterior, a veces, como en el caso de *Лошадиная фамилия*, también hace uso de chistes, juegos de palabras y recursos estilísticos propios de la lengua rusa que dificultan el hacer una traducción directa del texto. Los apellidos parlantes están especialmente presentes en sus obras. En estos casos, el traductor tiene que encontrar la mejor manera de seguir manteniendo la

intención humorística del relato utilizando la estrategia de traducción que considere apropiada, pero tratando de perder lo mínimo posible de la identidad propia del texto y no dificultar la lectura más allá de lo que pretende hacerlo el autor.

Además, como hemos mencionado anteriormente, una de las características de los relatos cortos de Chéjov es su ligereza. Son cuentos de apenas un par de páginas que se leen rápido y suelen tener un remate final cómico porque se publicaban en revistas. La intención es leer cada cuento de una sentada. Incluir términos que puedan dificultar la comprensión del texto va en contra de ese propósito, por lo tanto, hay que considerar qué tipos de notas al pie se incluyen, así como qué elementos se van a dejar sin traducir de ningún modo y por qué.

Considero que sería interesante hacer un análisis comparado más minucioso y con una muestra mayor no solo de textos, sino de traducciones, para poder cotejar el «éxito» a la hora de traducir el humor de las diferentes estrategias que se han utilizado, las tendencias a lo largo de los años y qué ha priorizado cada traductor.

Bibliografía

- Castro, M. (1993). Chéjov: el hombre y su época. *ESCENA. Revista De Las Artes*, Vol. 32 (2) pp. 35-36.
Recuperado de: <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/escena/article/view/32736>
- Chéjov, A. P. (2013). *Cuentos completos [1880-1885]* (García, J., Podgursky, E. trads.), pp. 577-579, 591-593. Madrid: Páginas de espuma.
- Chéjov, A. P. (1981). *Primeros relatos* (Vidal, A., trad.), pp. 31-33, 285-289, 300-304, 376-380. Barcelona: Planeta.
- Chéjov, A. P. (2005). *Obras completas* (Gallego, V., trad.), tomo 2, pp. 19-21, 71-73, 79-86. Barcelona: RBA Coleccionables, S. A.
- Chéjov, A. P. (1885c). *Ну, публика!*. Recuperado de: http://az.lib.ru/c/chehow_a_p/text_0040.shtml#63
- Chéjov, A. P. (1883a). *Из дневника помощника бухгалтера*. Recuperado de: http://az.lib.ru/c/chehow_a_p/text_0020.shtml#62
- Chéjov, A. P. (1883b). *Смерть чиновника*. Recuperado de: http://az.lib.ru/c/chehow_a_p/text_0020.shtml#66
- Chéjov, A. P. (1885a). *Злоумышленник*. Recuperado de: http://az.lib.ru/c/chehow_a_p/text_0040.shtml#23
- Chéjov, A. P. (1885b). *Лошадина фамилия*. Recuperado de: http://az.lib.ru/c/chehow_a_p/text_1885_loshadinaya_familia.shtml
- Grigórova, A. D. y Zhurajova S. A. (2018). Говорящие фамилии в произведениях русских писателей XVIII – XX веков. *Материалы международной студенческой научной конференции* Vol. 2, pág. 276. Universidad Agraria B. Я. Горина, Rusia. Recuperado de: <http://bsaa.edu.ru/upload/2018/konferencii/t2-20-24.03.2018.pdf>
- Hernández, S. M. (2008). *El humor como estrategia y reflexión en la publicidad española*, pág. 18. Valencia, España. Recuperado de: <https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/13232/tesis%20Silvia%20Hernandez%20Mu%C3%B1oz-.pdf?sequence=1>
- Hickey, L. (s.f.). Aproximación pragmatolingüística a la traducción del humor. *Aproximaciones a la traducción*. Recuperado de: <https://cvc.cervantes.es/lengua/aproximaciones/hickey.htm>
- Korkonósenko, K. y Monforte, R. V. (2011). Sobre las traducciones al español de los antropónimos en el relato de Chejov Apellidos de caballo. *Eslavística Complutense*, 11, pp. 67-72.
- Low, P. A. (2011). Translating jokes and puns. *Perspectives: Studies in Translatology*, Vol. 19 (1), pp. 67-70. DOI: 10.1080/0907676X.2010.493219
- Mikaelyan, Y. (2016). La prosa humorística de Serguéi Dovlátov: desafíos del traductor. *En: Actas del VI Congreso Latinoamericano de Traducción e Interpretación*, pp. 14-15. Buenos Aires: Colegio de

- Traductores Públicos de la Ciudad de Buenos Aires. Recuperado de: <http://www.bibliotecact.com.ar/PDF/07409.pdf>
- Paradela, D. (2014). Traducir dialectos (1): la posibilidad. *El Trujamán*. Recuperado de: https://cvc.cervantes.es/trujaman/anteriores/julio_14/29072014.htm
- Pirogóvskaia, M. (s.f.). Семибратняя кровь от лихорадки. *Arzamas*, Журнал. Recuperado de: <https://arzamas.academy/micro/poison/2>
- Pritchett, V. S. (2011). *Chekhov: A Biography*. Nueva York: Bloomsbury Reader.
- Rayfield, D. (2000). *Anton Chekhov: A Life*. Illinois: Northwestern University Press.
- Real Academia Española. (2001). *Diccionario de la lengua española* (24ª ed.). Recuperado de: <http://www.rae.es/rae.html>
- Santana, B. (2005). La traducción del humor no es cosa de risa: un nuevo estado de la cuestión, en Romana, M. L. [ed.] *II AIETI. Actas del II Congreso Internacional de la Asociación Ibérica de Estudios de Traducción e Interpretación*, pp. 843-844. Madrid, 9-11 de febrero de 2005. Madrid: AIETI. Recuperado de: http://www.aieti.eu/pubs/actas/II/AIETI_2_BSL_Traduccion.pdf
- Uliánova, O. (2000) *Un Chéjov desconocido: Platonov o la pieza sin nombre*. Chile: RiL
- Valverde, J. M. (1981). Cronología. En Chéjov, A. P. *Primeros relatos* pp. XIV, XXIII-XXVI. Barcelona: Planeta.
- Vandaele, J. (2010). Humor in translation. *Handbook of Translation Studies*, Vol. 1, pp. 149-150, DOI: 10.1075/hts.1.hum1
- Venuti, L. (2002). Translating Humour. *Performance Research: A Journal of the Performing Arts*, Vol. 7 (2), pp. 7-8. DOI: 10.1080/13528165.2002.10871845
- Zabalbeascoa, P. (2005). Humor and Translation: An Interdiscipline. *Humor–International Journal of Humor Research*, Vol. 18 (2), pp. 185-188, 201, 204-205. Recuperado de: https://www.academia.edu/3239448/Humor_and_Translation_an_Interdiscipline