

VARIACIONES TRADUCTORAS SOBRE EL HUMOR DE *THE SCHOOL FOR SCANDAL*

Marta MATEO MARTINEZ-BARTOLOME
Universidad de Oviedo

Decía Wittgenstein que uno podría enfrentarse al problema de cómo traducir un chiste a otro chiste en una lengua distinta, y señalaba: "and this problem can be solved; but there [is] no systematic method of solving it" (en Steiner 1976: 275). Partiendo de esta actitud optimista respecto a la traducibilidad del humor, y extendiéndola al humor de las comedias, se analizarán aquí las distintas soluciones que varios traductores han buscado para una obra en concreto, *The School for Scandal* de Sheridan, comedia del siglo XVIII inglés, en la que, como en toda obra dramática del género, la traducción se complica más que en el simple chiste, puesto que el humor surge tanto del diálogo como de la situación, y el gesto, el tono, el contexto y la estructura de la obra revisten a las palabras de los personajes de un nuevo sentido, intensificando la carga humorística que ya de por sí podrían tener. Las traducciones utilizadas para este estudio, que identificaré en el texto con el año de publicación en cursiva, son las siguientes: *La escuela de la murmuración*, por Rafael Galves Amandi (1861); *La escuela de la murmuración*, por Marcial Busquets (1868); *La escuela del escándalo* por José M. Coco Ferraris (1955); y *La escuela del escándalo* de L.F. de Igoa (1967).¹

La traducción del lenguaje teatral difiere de cualquier otra en que es en este género en el que más han de tenerse en cuenta los elementos paralingüísticos y kinésicos del diálogo de los personajes (el tono, el ritmo, los gestos, etc).

The dialogue will be characterized by rhythm, intonation patterns, pitch and loudness, all elements that may not be immediately apparent from a straightforward reading of the written text in isolation. Robert Corrigan, in a rare article on translating for actors, argues that at all times the translator must hear the voice that speaks and take into account the "gesture" of the language, the cadence rhythm and pauses that occur when the written text is spoken. (Bassnett, 1987: 122).

Tanto más en la traducción de *The School for Scandal* cuanto que es precisamente del estilo peculiar de cada personaje del que deriva gran parte de su comicidad.

Las escenas de los cotillas son un buen ejemplo de ello. El análisis de las distintas traducciones deja ver cómo el inglés es mucho más rico que el español en el uso de la entonación y la acentuación para la creación de segundos significados o indirectas, para lo cual nuestra lengua ha de recurrir a perífrasis o a poner el peso en las distintas construcciones léxicas o gramaticales. Así ocurre con las maliciosamente cómicas insinuaciones de la hipócrita Mrs. Candour: "but there is no stopping People's Tongues", "People will talk" (I.i 177-4, 178-9): 1861: "¡quién va a atar la lengua de los murmuradores!"; 1868: "No es posible refrenar la lengua de la gente". "¿Cómo queréis contener la lengua de la gente?"; 1955: "Pero, ¿quién para la lengua de las gentes?" "La gente tiene que hablar..."; 1967: "Pero no es posible refrenar las lenguas de la gente..." "Como a la gente le gusta tanto murmurar..."

Otro ejemplo lo proporcionan el cínico Crabtree — "Yes and they do say there were pressing Reasons for't" — y la maliciosa Lady Sneerwell — "Why I have heard something of this before" (I.i 261-2) — cuyas intervenciones el traductor de 1861 vierte de forma libre, pero intentando mantener el tono del cotilleo ("¡Soberbio desenlace!" "¡Magnífica pareja!"), mientras que 1868 y 1955 las traducen prácticamente de manera literal, pero con gran pérdida del humor que proporcionaba ese énfasis en *do* y en *have*: 1868: "Sí: y dícese que hay para ello razones de mucho peso". "Ya había oído susurrar algo."; 1955: "Así es... y afirman que había razones urgentes para hacerlo". "Claro, algo me habían contado al respecto". El traductor de 1967 ha preferido hacer explícita alguna insinuación de los cotillas y, así, toda la picardía y ambigüedad maliciosa que surge de la frase inacabada de Crabtree — "Yes, yes, they certainly do say —" (V.ii 100) — desaparecen con la mención expresa de lo que más o menos quiere decir este personaje: "Estará inquieta por Carlos. Como ella es viuda y él soltero..."

El hecho de que el tono y la acentuación ya no estén presentes en las traducciones como creadores de humor — pues no siempre se han hallado otros recursos para substituirlos — conlleva una inevitable pérdida de comicidad. Sin embargo, todos los traductores han intentado mantener el estilo general y el ambiente de las escenas de cotilleo, incluso las traducciones de 1861 y 1967, que aplicaron grandes recortes y refundiciones a dichas escenas: a pesar de dichas transformaciones, en 1861 sigue habiendo

gran profusión de nombres, interrupciones de unos a otros, acumulación de datos, exclamaciones, estructuras similares entre las distintas intervenciones, contradicciones y enfrentamientos entre los participantes por tener la razón sobre los rumores, etc. En la adaptación de 1967, una vez que se ha oído hablar a los cotillas durante un corto espacio de tiempo, se convierte todo el cotilleo en cuchicheo, y se intenta mantener la gracia con risas agudas que se intercalan, y algún "todo Londres lo comenta". De esta manera se consigue crear el ambiente de murmuración, aunque, por otra parte, han desaparecido algunos de los mejores comentarios y tanto la caracterización como el humor han visto aminorada su intensidad. Esta posibilidad de traducir elementos lingüísticos a kinésicos y proxémicos — de la conversación murmuradora inglesa se pasa en esta versión a gestos maliciosos, risas, cuchicheos y codazos que producen el mismo efecto general que el texto original en escena — es una característica especial de la traducción teatral, la cual, si por un lado posee una complejidad inherente debido a que tiene que hacer frente tanto al texto escrito como a la posible representación, por otro, posee una maleabilidad especial que la distingue de otro tipo de textos. En concreto, en las comedias, el humor que se expresa en una lengua con elementos lingüísticos puede llegar al receptor de la lengua meta a través de elementos escénicos visuales, y viceversa, con lo que el traductor cuenta con más recursos con los que salvar los problemas traduccionales que se puedan presentar.

La traducción se hace particularmente difícil cuando el humor procede de algún rasgo tan específicamente lingüístico como es la aliteración: "Has your Ladyship heard the Epigram He wrote last night on Lady Frizzle's Feather catching Fire?" (I.i 234-5). El deseo de mantener cierta aliteración ha llevado a los dos traductores que han vertido al español esta frase a no traducir en esta ocasión el nombre de la víctima de los cotillas: 1868: ". . . el fuego que prendió en las plumas de la señora Frizzle?"; 1955: ". . . cuando se prendió fuego la pluma de Lady Frizzle?" Sin embargo, al no poder conseguirse ni la triple aliteración del original ni la concisa estructura y, por otro lado, ante la imposibilidad de mantener ese ritmo machacón que recuerda a una canción infantil o a un trabalenguas — "Lady Frizzle's Feather catching Fire" —, esta frase, que producía sin duda amplias sonrisas en los espectadores originales, pasa para los receptores de la lengua meta prácticamente desapercibida.

El ritmo de las frases es muy importante en Sheridan, y lo emplea no sólo para producir la risa sino para caracterizar a sus personajes. Así, si quiere mantener la caracterización original, el traductor ha de intentar conservar el estilo rebuscado de Joseph — con sus sentencias intrincadas y complejas, de largos sujetos que parecen no acabar nunca ni conducir a predicado alguno —, pues las máximas, no en su contenido sino en su forma, así como en su asidua presencia en la boca de Joseph, quiso el autor que fueran la nota principal de su caracterización. Este no ha debido de ser, sin embargo, el deseo del traductor de 1967, como se puede deducir de la concisa versión que dio a la siguiente máxima de Joseph: "to smile at the jest which plants a Thorn in another's Breast is to become a principal in the Mischief" (I.i 143): "reirse de la gente es una mala acción". El cambio en el idiolecto de este personaje produce un efecto global distinto en su caracterización.

El traductor ha de ser consciente de las consecuencias de los cambios que introduce pues a veces incluso una alteración del orden de las palabras puede llevar a arruinar la gracia de un discurso: así, la genial salida a escena de Crabtree en VII, cuando los cotillas se están cerciorando ante Sir Oliver de que los rumores acerca de lo ocurrido en la escena del biombo son verdad, pierde en 1967 toda la sorpresa que causa en el público, sencillamente por haberse cambiado el orden, haberse alargado la frase y relegado el término principal al final: SIR BENJ. "Then Madam — they began to fight with Swords —" [Enter Crabtree] CRAB. "With Pistols — Nephew — pistols. I have it from undoubted authority —" (V.ii 66-7): CRAB. "¿Las espadas? ¡De ningún modo, sobrino! Las pistolas: le hirió de un pistoletazo".

Muriel Vasconcellos estudia los recursos sintácticos a que recurren los autores para la creación de humor, tales como la posición de un determinado sintagma en un lugar inusual o especialmente "marcado", los contrastes semánticos entre sintagmas yuxtapuestos, etc., y señala la importancia que tiene para el traductor el mantener, en la medida de lo posible, dichas estructuras, puesto que son significativas (Vasconcellos 1986: 136). Sin embargo, sólo el traductor de 1955 ha sabido captar y transmitir la importancia que el ritmo y la estructura sintáctica tienen en el momento cumbre de la obra, la caída del biombo tras el cual se había escondido Lady Teazle, caída que la deja al descubierto en presencia de su marido, de Joseph — a quien había ido a visitar para un inocente coqueteo — y de Charles: CHAR. "Lady Teazle! by all that's wonderful!" SIR PETER. "Lady Teazle! by all that's Horrible!" (IV.iii 374-5): 1861: "¡Mi mujer!" "¡Pura!"; 1868: "¡Lady Teazle! ¡A fe mía, esto es maravilloso!" "¡Lady Teazle! ¡Qué horror!"; 1955: "¡Asombro y maravilla, Lady Teazle!" "¡Condenación y castigo, Lady Teazle!"; 1967: "Lady Teazle, mis saludos". "¿Lady Teazle? ¡Qué horror!"

Lo mismo ocurre con la significativa repetición de Joseph ante el comentario de Sir Peter sobre la utilidad del biombo, comentario revestido de gran ironía situacional, pues el fin principal del biombo es precisamente el de esconder a la esposa de Sir Peter: SIR P. "I dare say you must [find great use in that

Screen] — certainly — when you want to find anything in a Hurry —" JOS. "Aye or to hide any thing in a Hurry either — (aside)" (IV.iii 116-8); 1868: "Sí, sí y debéis valeros de él en casos urgentes". "(aparte) Sí, y sobre todo cuando necesito un escondrijo"; 1955: "Así es seguramente, como cuando quieres encontrar algo en un apuro" "(aparte) Sí, o bien esconderlo en un apuro"; 1967: "Hasta vuestro biombo es una fuente de saber, todo adornado de mapas". "Sí; es un biombo muy útil". "Sí, con tanto mapa".

Las repeticiones son fundamentales en los dimes y diretes de los Teazle puesto que el humor surge del modo en que cada uno, especialmente Lady Teazle, "recoge" la última palabra del anterior y la utiliza como introducción a su desacuerdo con lo que acaba de apuntar el otro. Dicha repetición no debería suponer ningún problema al traductor, y sin embargo, el traductor de 1868 ha prescindido totalmente de este recurso — ¿quizá por estar utilizando una edición original distinta a la aceptada? —, con lo cual las riñas de este matrimonio han quedado despojadas de gran parte de su gracia.

La repetición del vocablo "expectations" realiza en gran manera el humor situacional de la escena en la que Sir Oliver, el tío rico llegado de las Indias, visita a su sobrino Charles bajo un disfraz de prestamista, y la conversación inesperadamente acaba girando en torno a un tío de Charles, es decir Sir Oliver, cuya herencia el joven piensa emplear como garantía para el préstamo que reciba del usurero: CHAR. "Then you must know that I have a devilish rich Uncle in the East Indies — Sir Oliver Surface — from whom I have the greatest Expectations". SIR O. "That you have a Wealthy Uncle I have heard — but how your Expectations will turn out is more I believe than you can tell". (III.iii 143-7). Excepto en la traducción de 1955, en la que se mantiene la repetición y toda la ambigüedad del vocablo, en las demás traducciones dicha repetición no ocurre y la idea ha quedado simplemente implícita (1861), o se ha hecho demasiado explícita, viéndose despojada de toda ambigüedad y de gran parte de su comicidad (1868 y 1967). Así, en la traducción de 1861, refiriéndose a una carta que Carlos afirma haber recibido de su tío, con promesas de una gran herencia (carta que no aparece en el original), dicen ambos personajes: SIR O. "Ya puede usted calcular que ese papel no tiene salida por ahora,... ¿Y quién sabe si la tendrá tampoco en la sucesivo?" CARLOS. "¡Oh! Lo que es tocante a ese punto no le debe a usted quedar la menor duda". En las demás traducciones leemos: 1868: CARL. ". . . de quien espero un día grandísimos bienes. SIR.O. "En efecto, . . . pero ¿se realizarán vuestras esperanzas? Se me figura que es más de lo que podéis afirmar"; 1955: CARL. ". . . sobre el que abrigo las mejores esperanzas". SIR O. ". . . pero lo que no puede Ud decir es en qué han de parar esas esperanzas"; 1967: CARL. ". . . del que espero heredar". SIR. O. ". . . Pero eso de las herencias cualquiera sabe..".

Los traductores han seguido criterios distintos respecto a la traducción de los nombres propios, que como en numerosas obras clásicas son alusivos a alguna característica del personaje. Mientras la traducción más moderna (1967) no ha traducido ningún nombre, y también ha suprimido o mantenido en su versión original los nombres de las víctimas de los cotillas, que son los nombres más significativos, la traducción más antigua de las consultadas decidió no ya traducir sino adaptar completamente los nombres originales al español.² Así, Sir Peter Teazle es Don Venancio Moraleja, Joseph Surface es Modesto Sotomayor, Crabtree se convierte en Benigno Gabarro, Sir Benjamin Backbite en Serafín Machuca, Rowley en Carrascosa, Mrs. Candour en Cándida Pedrero, etc. Los nuevos nombres no mantienen, sin embargo, el peso significativo de los originales (ni siquiera en los nombres de aquéllos a quienes critican los cotillas, que también han sido nacionalizados o suprimidos), sino que obedecen a un deseo de españolizar la obra o el ambiente.

A veces, un mismo traductor adopta distintos criterios respecto a la traducción de los nombres de los diversos personajes: el traductor de 1955 ha decidido transferir en su versión original los nombres de Sir Peter Teazle (alusivo a su carácter picajoso), de los hermanos Surface (que designa la distinta personalidad que se esconde tras la apariencia de ambos), de Lady Sneerwell (que nos hace pensar en su sonrisa maliciosa) y de Snake (ilustrativo de sus artimañas secretas); sin embargo, ha preferido otorgar nombres emblemáticos (traducciones de los originales) a Sir Benjamin Backbite ("Sir Benjamín Mordaz"), Crabtree ("el tío Cangrejal"), Careless ("Descuido"), Mrs. Candour ("Sra. Cándida"), y ha conseguido traducciones muy ilustrativas para algunos nombres de las víctimas de los murmuradores: Lady Brittle ("Lady Frágil"), Captain Boastall ("Capitán Gigante"), Miss Gadabout ("Srta. Vaivén"), Mrs. Drowzy ("Sra. Lirón"), Miss Nicely ("Srta. Belinda"), Mrs. Evergreen ("Srta. Siempreviva"), Miss Vermillion ("Srta. Bermellón"), Miss Simper ("Srta. Mueca"), Miss Sallow ("Srta. Oliva"), Lady Dundizzy ("Lady Pocaslucos"); mientras ha dejado otros sin traducir, posiblemente por no haber hallado un buen equivalente en español, que a la vez fuese ilustrativo y pudiese "sonar" a nombre: Miss Tattle, Miss Prim, Mrs. Clackitt, Mr. Premium, Lord Spindle, Mr. Nickit, etc., todos ellos evocadores de las actividades o cualidades por las que les critica el grupo de Lady Sneerwell.

El traductor de 1868 ha adoptado una postura que podríamos llamar "intermedia": no ha traducido ningún nombre, pero en la lista de personajes ha insertado una nota a pie de página aclarando la significación de los nombres principales de esta comedia. Respecto a los nombres de las víctimas del cotilleo, sin embargo, no ha introducido ninguna nota aclaratoria. La traducción de 1861 nacionaliza no

sólo los nombres de los personajes sino las alusiones a lugares, a personajes históricos y otros elementos contextuales: Lady Teazle procede ahora de Illescas y Sir Richard Raveline, antepasado de Charles (a quien este último anunciaba como "my Great Uncle Sir Richard Raveline — a Marvellous good General in his Day I assure you — He served in all the Duke of Malbourough's Wars; and got that cut over his eyes at the Battle of Malplaquet" [IV.i 28-31]) se ha convertido en 1861 en "D. Fadrique de Sotomayor, rico-home de Castilla, que acompañó a los Reyes Católicos en el cerco de Granada".

Esto nos lleva a la cuestión del contexto: hasta qué punto se han de adaptar las alusiones humorísticas a la realidad del momento y en qué medida la traducción cercana al texto original conlleva una pérdida de humor en estos casos. Refiriéndose a la traducción de los factores culturales en general (no sólo en obras de humor), Daniel Shaw opina que "the explication of implied information in the source context would insult the intelligence of the audience. Not to explicate this same information for the receptor audience, however, could result in miscommunication". Y concluye: "Translation should come out of a dynamic awareness of worldview differences and an appreciation for communicating those within the new context" (Shaw 1987: 26.y 28). Si por un lado las explicaciones arruinan el humor, por otro, para que una referencia local sea capaz de producir la risa en el espectador, ha de tener sentido, una especial significación, pues "since the translator works for a particular audience in a particular place and at a particular time, his commitment to the 'truth' of the original message is socially and culturally determined" (Van Den Broeck 1986: 108). La significación, sin embargo, como se verá más adelante, no es sólo un problema de traducción sino del cambio de época.

The School for Scandal comienza con una breve frase de Lady Sneerwell alusiva a sus artimañas de introducir calumnias sobre gente de la aristocracia londinense en los periódicos de la capital: "The Paragraphs you say, Mr. Snake, were all inserted?" (I.i 1-2). Las traducciones de 1868, 1955 y 1967 han vertido la frase de una manera más o menos literal, sin aclaración alguna sobre el significado de "the Paragraphs": 1868: "Con que, ¿decís, señor Snake, que se han insertado todos los artículos?"; 1955: "¿Debo pues creerle, Sr. Snake, que todos los párrafos fueron insertados?"; 1967: "Bien, míster Snake, ¿qué me decís de esas noticias?" El traductor de 1861, sin embargo, no sólo ha nacionalizado sino que ha añadido una larga explicación a dicha referencia: "Terminemos cuanto antes, amigo Juan de Mata. ¿Ha estado usted en la redacción del *Escorpión*? ¿Ha entregado usted a su viperino director mis apuntes relativos a la crónica escandalosa de la corte?" Sin embargo, esta traducción ha suprimido (por refundición de los párrafos) otra referencia local que venía a continuación — "I have more than once traced her causing a Tête-a-tête in the Town and Country Magazine" (I.i 17-8) — para la cual los demás traductores ofrecen una traducción explicativa, con la aclaración inserta en el propio texto traducido (1955: "[...] 'entrevistas imaginarias' de la Revista Campo y Ciudad"), que a veces acompañan de una nota a pie de página: 1868: ". . . entrevista de personas que nunca se habían visto [en el] Town y el Country Magazine". (nota: "Periódicos de aquel tiempo, en los que algunas veces aparecían inculpaciones contra los particulares".).

Hay que observar que en la edición inglesa aquí estudiada esta referencia, como muchas otras, va acompañada de notas a pie de página del editor, lo cual indica que dichas alusiones con sabor local presentan problemas ya no de traducción sino de interpretación con el paso del tiempo: un lector/espectador inglés del siglo actual necesitará tantas aclaraciones posiblemente como el nuevo lector de la traducción. Esto lleva a plantearse la pertinencia de explicaciones tan largas como las que ofrece la traducción de 1861 para la primera frase de la comedia, especialmente cuando — como en este caso — el sentido de dicha frase queda perfectamente aclarado en el contexto global de esa primera escena.

El momento particular de la representación de una obra, como opina J. Palmer, está inmerso en el mismo texto:

how the social occasion is inscribed in the very grain of the text, and by the same token how the text — the set of discursive meanings that constitute it — is responsible for some features at least of the social occasion in question. (Palmer 1988: 124)

Todo sabor local pierde peso y gracia ya no con el cambio de contexto que supone una traducción, sino con el transcurso de los años. Otro ejemplo lo constituirían las numerosas alusiones que hace Sheridan (cuya verdadera vocación fue la política) a leyes polémicas del momento. La referencia a "the annuity Bill" ("wouldn't you have him run out a little against the annuity Bill" [III.i 108-9]) queda suprimida en las traducciones de 1861 y 1967. Tanto el traductor de 1955 como el de 1868 la convierten en "la Ley de Intereses", pero el segundo, en cuyo texto abundan las notas a pie de página, explica en qué se basaba dicha ley con una nota aclaratoria. Una anécdota ilustrativa de la distinta significación que adquieren las obras en los diversos contextos la constituye el hecho de que la referencia a esta polémica ley del momento casi le vale la censura al propio Sheridan a última hora, pues la obra se iba a estrenar en tiempos de campaña electoral (aunque luego el Lord Chamberlain se rió del asunto y autorizó la puesta en escena). La traducción de 1861 acaba, curiosamente, con estas palabras: "FIN DE LA

COMEDIA / Habiendo examinado esta comedia, no hallo inconveniente en que su representación sea autorizada. Madrid 25 de setiembre de 1860. El censor de teatros, Antonio Ferrer del Río".

Más específico de la traducción es el problema que surge con el rico juego que ha desplegado Sheridan a lo largo de toda la obra con los términos *sentiment* y *sentimental*, gracias a las distintas acepciones que dichos vocablos tienen en inglés y a su especial significación en la época. Un análisis de esto último necesitaría más espacio del que disponemos aquí. Diré simplemente que *sentiment* significa tanto "sentimiento" como "máxima", y en una época en que estaba en auge la literatura de la sensibilidad, calificativos como *a man of sentiment* adquirirían connotaciones especiales pues no se referían sólo a la sensibilidad o sentimientos de una persona sino a las máximas o principios que profesaba. El juego y la ambigüedad se ciernen sobre Joseph, representante en su cara externa del sentimentalismo moralista por las máximas que siempre están dispuestas a salir de sus labios, pero símbolo de la hipocresía en lo que nos deja ver de su cara interna. Al tener que traducir *sentiment* por *máxima* cuando el vocablo se refiere claramente a una de esas largas sentencias llenas de moralina que Joseph predica a diestro y siniestro, se pierde la carga significativa del vocablo, que surge no sólo de su recurrencia en la obra sino de las connotaciones especiales mencionadas; el juego original se ve desprovisto ahora del humor que se deriva del contraste entre el verdadero carácter de Joseph, frío y calculador, y la otra acepción del vocablo, "sentimientos", que inevitablemente viene a la mente del lector/espectador aun en aquellos casos en que la acepción predominante no es ésta sino la de "máxima".

Esto a menudo ha llevado a los traductores a verter *sentiment* al español como *sentimiento* cuando la acepción que prevalece es sin duda la de "máxima". No he encontrado esta acepción de "máxima" en el vocablo español *sentimiento* (ni en el *Diccionario de uso del español* de María Moliner ni en el *Diccionario de la lengua española* de la R.A.E.) y, en consecuencia se incurre en cierta contradicción, o al menos incongruencia, en la relación de unas frases con otras: SIR P. ". . . — he professes the noblest — Sentiments". SIR O. "Ah plague on his Sentiments — if He salutes me with a Scrap of morality in his mouth I shall be sick directly". (II.iii 60-2): 1861: "Si no te ves precisado a aplaudir sus nobles sentimientos..." "¡Vaya al diablo con sus sentimientos! La moral la quiero yo en las obras, no en las palabras"; 1868: ". . . es un hombre que profesa los más nobles sentimientos" "¡Oh! dejémoslos de sentimientos, — si se me presenta con alguna moralidad en los labios, . . ."; 1955: ". . . profesa los más nobles sentimientos". "¡Al diablo con sus sentimientos! Si me saluda con un discurso moral en la boca"

La descripción que recibe Joseph al principio de la escena — "a man of sentiment" — parece corresponder con la traducción que le dan los traductores de 1868, "hombre de buenos sentimientos", y 1955, "hombre de buenos principios". Pero ese significado de *sentiment* queda totalmente alterado con el consejo que da Lady Sneerwell a Joseph, cerrando la escena: "In the meantime, you shall study sentiments" (I.i 351-2). La colocación del verbo *study* con *sentiments* obliga a replantearse el sentido otorgado anteriormente a *sentiment* y a concederle entonces la otra acepción de "máxima moral". En la traducción de 1955 se ha perdido toda relación formal entre ambos usos del vocablo: "y vaya Ud. a meditar nuevas máximas". En 1868 se ha dado a dicho consejo una alteración un tanto libre con el fin de poder mantener la relación formal entre ambas frases y el contraste subyacente entre los dos usos del término: "vos preparaos a fingir sentimientos".

David Jordan (1988: 144-5) distingue entre tres tipos de humor: "culture-dependent", "language-free" y "language-dependent". Se han analizado ya ejemplos de estos tres tipos. Me centraré ahora en lo que quizá sea más difícil de traducir en el ámbito del humor, los *puns* o juegos de palabras. La dificultad estriba en que en un juego de palabras se mezclan como factores determinantes tanto el aspecto lingüístico ("language-dependent"), como el cultural ("culture-dependent") y, en aquellas ocasiones en que uno se topa con un "beautiful pun", según la clasificación de Matthew Marino (que distingue entre "bad", "good", y "beautiful puns"), influye también de manera importante el texto completo, pues el juego de palabras en este caso es portador de significados que pueden ser "essential to the reading of intricate texts" (Marino 1988: 39).

Los traductores han empleado recursos diversos a la hora de traducir los juegos de palabras, recursos que se extienden desde el afortunado "hallazgo" de un juego de palabras similar y equivalente al original hasta la omisión total del vocablo original (Delabastita 1987: 148-150). A menudo se recurre al modo que Delabastita define como "Pun translated into non-pun", es decir el vocablo original es vertido a la lengua meta en sólo uno de sus significados, ya sea el superficial ya el subyacente, con lo que el juego desaparece. Así ocurre con la traducción que han dado los traductores de 1868, 1955 y 1967 al siguiente equívoco de Snake: "She has been the cause of six matches being broken off, and three sons being disinherited, of four forced Elopements, as many close confinements . . ." (I.i 14-6). *Confinement* expresa tanto la idea de "encierro forzoso" como de "parto" ("part of time before and during which a woman gives birth to a child", según el *Collins Cobuild English Language Dictionary*). Los traductores sólo han mantenido el primer significado: 1868: "reclusión"; 1955: "prisiones"; y

1967: "encarcelamientos". Por su parte, el traductor de 1861 ha preferido la "zero-translation" en la clasificación de Delabastita: "The pun and its immediate (or larger) context are entirely omitted" (1987: 148-149).

Para el siguiente juego de palabras que pone Sheridan en boca de Moses ha habido diversas opciones: "I never Meddle with books" (III.iii 204). *Meddle* presenta varias definiciones en el OED, entre ellas: "to concern or busy oneself with" y "to mix wares fraudulently", es decir, se mezclarían los conceptos de entrometerse o tocar algo, y de manipular (en este caso los libros de cuentas, al tratarse de un usurero). Las traducciones de 1861 y 1967 han optado por la "zero-translation" u omisión del vocablo y de la expresión por completo. La de 1955 ha deshecho el juego adoptando el método del ejemplo anterior, "pun translated into non-pun", vertiendo uno solo de los significados: "Yo no sé nada de libros". El traductor de 1868 adopta este mismo método pero manteniendo ambos sentidos no ya en una relación vertical sino horizontal, lo que Delabastita llama "a non-punning conjunction": "No; nunca me he metido en libros, a no ser en mis libros de cuentas".

Otro estudioso del *word-play* señala un enfoque para la traducción del juego de palabras consistente en no traducir palabra por palabra ni buscar un significado estrechamente equivalente sino en "concentrating on the imitation of the word-play as process"; así, "a translator . . . will be assured of achieving the effect intended by the original" (T. Gordon 1986: 146). Este enfoque, en mi opinión muy acertado, no cabe sin embargo en todos los casos pues a menudo el significado, o mejor, los significados específicos del juego de palabras original, sí son pertinentes e importantes en el contexto.

Un último ejemplo de juegos de palabras para el que algunos de los traductores han conseguido el modo "pun translated into same pun", sería el que proporciona el verbo *to knock down*, que se repite con gracia varias veces en la subasta de los cuadros de Charles: CHAR. "Careless, knock down my Uncle Richard". El juego ha sido suprimido en 1861 y en 1967. En 1868 leemos: "Careless, rematad a mi tío Ricardo". Este traductor inserta una nota a pie de página: "a) Aquí hay un juego de palabras chocante: — *To knock down* quiere decir adjudicar, y también machucar o aporrear. Así pues, Carlos dice a un tiempo: 'Adjudicad o aporread a mi tío.'" El verbo español *rematar* conseguiría por sí solo ambos efectos, y por ello la nota (que es un frecuente método de compensación cuando no se ha hallado otro juego de palabras en la lengua meta y que serviría sólo para las traducciones destinadas a la lectura pero no a la representación) resulta aquí innecesaria puesto que destruye uno de los factores principales de la creación de humor mediante juegos de palabras, a saber, ese sentimiento que surge en el lector/espectador de una cierta confabulación entre él y el autor cuando ve que ha "adivinado" un segundo sentido en un vocablo. Dicho sentimiento proporciona un gran placer al receptor y es uno de los principales forjadores de humor. La traducción de 1955 ha conseguido también un juego similar al original: "ahora podrás rematar a mis antepasados con su propio linaje . . . Descuido, un martillazo para el tío Richard". El juego se repite en el original al final de la obra cuando los hermanos Surface intentan echar de su casa a su tío Sir Oliver, a quien aún no conocen como tal. Sir Oliver recurre de nuevo al verbo *knock down* ahora con mayor peso en el sentido de "golpear" pero recordando también inevitablemente al concepto que predominaba — aunque no exclusivamente — en la subasta, "adjudicar". Dice ahora Sir Oliver: "I stood a chance of faring worse than my Ancestors — and being knocked down without being bid for —" (V.iii 94-5). Suprimido en 1861 y 1967, aparece en 1868 como ". . . y por poco me vende sin haber sido anunciado", con lo que el traductor ha decidido que aquí Sir Oliver se refiera sólo a la subasta y no también a ese instante anterior en que los dos hermanos estuvieron a punto de hacerle caer al suelo. En 1955 encontramos una versión más cercana al juego de palabras, pues hace tanto referencia a la violencia física de los Surface como a la subasta: ". . . y de que cayera el martillazo sin que nadie hiciera ninguna oferta".

Cuando la ambigüedad y el humor no proceden de un juego de palabras estrictamente sino que son más bien fruto del ingenio, la traducción se vuelve generalmente más sencilla. Para la siguiente frase de Sir Benjamin, "as [she] was taking the Dust in Hyde Park" (II.ii 7), las traducciones de 1868 y 1967 juegan con la expresión "respirar aire puro", y dicen: 1868: "Habiendo ido a respirar el polvo en Hyde Park"; 1967: "Habíamos ido a respirar el polvo a Hyde Park". El traductor de 1955 se basa en la idea de "tomar el aire" o "tomar el fresco" y traduce de una manera un poco más libre pero con el mismo efecto que el original: "estaba tomando calor en Hyde Park". Hubiera sido preferible, de todas formas, la omisión del artículo en las primeras — "respirar polvo" — y la introducción del mismo en la segunda — "tomar el calor" — puesto que de esta manera las construcciones estarían más cerca de las expresiones usuales que intentan evocar y destruir a un mismo tiempo, y la sorpresa sería por ello mayor. El autor ha recurrido al desbaratamiento de lo que espera el lector/espectador, que puede ser de coherencia sintáctica, textual, fonológica, estilística o semántica, como en este caso: el receptor espera que "was taking the —" vaya seguido de "air". Al oír "dust" se trastoca su sentido de la coherencia semántica, lo cual le provoca la risa. Como explica Muriel Vasconcellos,

any thwarting of these expectations . . . produces a surprise of some kind which is felt by the listener as irony, revelation, shock, disappointment, etc. When the surprise is gentle and playful,

and when the reader feels secure as a party to the conspiracy, the effect is humor. (1986: 139)

En la traducción, cuanto más se fomenten estas expectativas (es decir, más recuerde a una estructura determinada la expresión elegida) mayor será la sorpresa cuando aquéllas no se cumplan y, como consecuencia, mayor será la comicidad y más cerca estaremos del original si éste ha sido el recurso empleado en el mismo.

La traducción literaria es un acto de interpretación individual (Foulkes 1989: 26-8) y, en el caso de las comedias, precisa de grandes dosis de imaginación, de un conocimiento profundo tanto del contexto original como del contexto y cultura del nuevo receptor, y sobre todo de rigor técnico: cualquier cambio gratuito que se aplique a la obra puede acarrear una alteración total de ésta. La supresión de personajes secundarios y la adición de escenas inventadas por el traductor encontradas en las traducciones de 1861 y de 1967 son transformaciones que no alteran el conjunto global de la obra. Pero ciertos cambios de personaje para algunas intervenciones, la omisión de algunas de éstas, las explicaciones añadidas puestas en boca de personajes, las alteraciones en la colocación de ciertas escenas importantes, etc., que también han aplicado esas dos traducciones —y cuyo análisis requeriría un estudio más profundo— han producido profundos cambios de caracterización, incoherencias estructurales y, sobre todo, una pérdida de humor y tensión en el momento culminante de la obra, la escena del biombo, cuya importancia no sólo en esta comedia de Sheridan sino en el teatro inglés en general no han sabido apreciar estos dos traductores.

El nuevo receptor ha de estar continuamente presente en la mente del traductor de humor (pues para la apreciación del humor es esencial la cooperación del lector/espectador), pero a su vez el autor del texto meta ha de ser consciente de las consecuencias que las transformaciones introducidas por él tendrán en la comicidad y coherencia interna de la obra. El que algo no sea pertinente o significativo en la cultura meta puede ocurrir en la misma cultura original con el paso del tiempo debido a un proceso de evolución; pero, a su vez, es posible también que otros factores tengan ahora una nueva significación que no tenían en el momento inicial: las interpretaciones de un texto literario pueden ser múltiples no sólo según las épocas, sino según las culturas y, de hecho, según los receptores individuales. Teniendo esto presente, el traductor sin embargo puede querer acercarse al contenido humorístico conseguido por el autor en el texto de origen. El punto medio lo expresa muy bien Daniel Shaw cuando dice: "The message needs both to act and to talk right with respect to the receptors while communicating the meaning intended by the author" (1987: 29). Las traducciones de 1868 y especialmente de 1955, con mayores y menores aciertos, son buenos ejemplos de ese punto medio que preconiza Shaw y muestran cómo el humor, ya sea "language-free", "language-dependent" o "culture-dependent", con distinta dificultad y unos recursos u otros, a menudo es capaz de traspasar con éxito las barreras lingüísticas y culturales.

NOTAS

1. La definición que cada traductor da a su versión ayudará a elucidar los criterios seguidos en la realización de su tarea: "Refundida y arreglada a la escena española" (1861); "Traducida al español" (1868); "Vertida al castellano" (1955); "Traducida y adaptada para T.V.E" (1967).

2. No quiero indicar con esto una evolución en los criterios de traducción de nombres: las traducciones estudiadas no proporcionan una base para ello; antes, todo lo contrario, ya que con una pequeñísima diferencia de años 1861 y 1868 adoptan criterios muy distintos entre sí, como ocurre también entre las traducciones de 1955 y 1967.

REFERENCIAS

- BASSNETT-McGUIRE, Susan. 1987. *Translation Studies*. 1980. Londres: Methuen (New Accents).
- DELABASTITA, Dirk. 1987. "Translating Puns. Possibilities and Restraints", en: *New Comparison : Comedy* 3: 143-159.
- EASTHOPE, Anthony. 1987. "Jokes and Ideology: *The Frogs* and *Earnest*." *New Comparison: Comedy* 3: 117-132.
- FOULKES, Peter. 1989. "Literary Translation: Is it Different?" *The Linguist, Journal of the Institute of Linguists* 28.1: 26-28.
- GORDON, W. Terrence. 1986. "Translating Word-Play: French-English, English-French." *Babel* 32.3: 146-150.
- HERMANS, Theo. 1986. "Literary Translation: the Birth of a Concept." *New Comparison: Literary Translation and Literary System* 1: 28-42.

- JORDAN, David K. 1988. "Esperanto: the international language of humor; or What's funny about Esperanto." *HUMOR. International Journal of Humor Research* 1.2: 143-157.
- MANNIS, James. 1988. "Two faces of the absurd." *HUMOR. International Journal of Humor Research* 1-3: 259-268.
- MARINO, Matthew. 1988. "Puns: the good, the bad and the beautiful." *HUMOR. International Journal of Humor Research* 1.1: 39-48.
- PALMER, Jerry. 1988. "Theory of comic narrative: semantic and pragmatic elements." *HUMOR. International Journal of Humor Research* 1.2: 111-126.
- SHAW, Daniel. 1987. "The Translation Context: Cultural Factors in Translation." *Translation Review* 23: 25-29.
- STEINER, George. 1976. *After Babel*. Londres: Oxford UP.
- VAN DEN BROECK, Raymond. 1986. "Generic Shifts in Translated Literary Texts." *New Comparison: Literary Translation and Literary System* 1: 104-116.
- VASCONCELLOS, Muriel. 1986. "A Functional Model of Translation: Humor as the Case in Point." *Babel* 32.3: 134-145.

Textos analizados

- SHERIDAN, R. B. *The School for Scandal*. En *Sheridan's Plays*. Ed. Cecil Price. Oxford: Oxford UP, 1985 [1975].
- - -. *La escuela de la murmuración*. Refundida y arreglada por Rafael Galves Amandi. *El Teatro*. Vol. 34. Madrid: Rodríguez, 1861.
- - -. *La escuela de la murmuración*. Trad. por Marcial Busquets. En *Teatro selecto antiguo y moderno, nacional y extranjero*. Vol. 4. Barcelona: Salvador Manero, 1868.
- - -. *La escuela del escándalo*. Trad. de José María Coco Ferraris, Buenos Aires: Ed. de Losange (Tall. Gráf. Fernández Hnos.), 1955.
- - -. *La escuela del escándalo*. Trad. y adaptada para TVE por L. F. de Igoa, Madrid: Escelicer, 1969.