

La traducción italiana de la comicidad verbal en el teatro de Jardiel Poncela: estrategias de compensación en la transposición de recursos humorísticos

CARLOTTA PARATORE
Università degli Studi di Roma Tre

Resumen: *La traducción de la comicidad verbal en el teatro de Jardiel Poncela es un campo totalmente inexplorado. La ausencia de versiones italianas de sus comedias y de estudios dedicados a la transposición del humor en la dramaturgia del autor pueden hacer de las reflexiones en torno al tema un punto de partida fecundo para desarrollos posteriores, ya que son muchos los aspectos involucrados en la construcción del diálogo en el teatro de humor de Jardiel. El objetivo de este artículo es el de analizar algunos de estos aspectos y sus posibilidades en la traducción a partir de las comedias Los ladrones somos gente honrada y Usted tiene ojos de mujer fatal.*

Palabras clave: *Enrique Jardiel Poncela, traducción, humor verbal, teatro español del siglo XX.*

Abstract: *The translation of verbal humour in Jardiel Poncela's theater is a totally unexplored field. The absence of Italian versions of his plays, and also of studies dedicated to the transposition of humour in the dramaturgy of the author, can make the reflections on this subject a prolific starting point for further developments, since there are many aspects involved in the construction of humoristic dialogue in Jardiel's theatre. This article is aimed to analyze some of these aspects and how it is possible to convey them in translation, starting from Jardiel's plays Los ladrones somos gente honrada and Usted tiene ojos de mujer fatal.*

Key words: *Enrique Jardiel Poncela, translation, verbal humour, 20th Century Spanish theatre.*

1. Introducción

Además de representar una operación inédita en nuestro horizonte cultural por la ausencia de versiones de sus piezas en italiano, la traducción del humor

verbal en el teatro de Jardiel Poncela es sin lugar a dudas un reto para el traductor, quien ha de solucionar muchos problemas para vehicular el efecto humorístico.

En este artículo por lo tanto se pretenden analizar las posibilidades de la comicidad del dramaturgo en italiano, abordando la cuestión de los juegos de palabras y chistes verbales, del recurso a la polisemia y –en general– de la manipulación del lenguaje que caracteriza la escritura teatral de Jardiel, en la que, según Sánchez Castro (2006: 170), el diálogo «es una fuente inagotable de recursos humorísticos» que le sirve al autor

“para explotar toda una gama de posibilidades cómicas, procedentes de todo tipo de alteraciones y violaciones en los distintos niveles del lenguaje, que tienen su origen tanto en el empleo de los tradicionales recursos humorísticos como en otros especialmente innovadores de creación propia.”

Muy a menudo, al no ser posible una traducción fiel de los mecanismos del humor,¹ como veremos adquieren especial valor las estrategias de compensación adoptadas por el traductor. Además, a la hora de reflexionar sobre el tema, habrá que considerar el particular estatuto del texto teatral y su proximidad a lo conversacional; estos factores repercuten en las elecciones del traductor y por consiguiente en la inmediatez que el diálogo dramático exige.²

¹ Sobre los mecanismos de la comicidad verbal en la obra de Jardiel (y en la de los humoristas de su generación) véase el estudio de Sánchez Castro (2006). Por lo que se refiere en particular a los juegos de palabras en la comedia *Cuatro corazones con freno y marcha atrás*, véase Paratore (2018). Algunas consideraciones –en la mayoría de los casos esporádicas– sobre los recursos del humor verbal en el teatro del dramaturgo se encuentran también (entre otros) en Ariza Viguera (1974: 145-150), Escudero (1981: 46-62), Gallud Jardiel (2011: 147-172).

² Muchos son los aspectos implicados en la transposición de una obra teatral; en primer lugar cabe considerar que «el texto dramático está escrito para ser representado, y no sólo porque el autor tenga esa intención, sino porque es un discurso que incluye, además de un texto literario, un texto espectacular» (Del Carmen Bobes 1993: 143). Muchos de los expertos en el ámbito de la traducción de esta tipología textual consideran que el texto teatral, a pesar de ser una manifestación literaria, constituye una «letteratura tutta particolare: scritta, ma intesa in modo che sia *detta e agita*, vissuta e rappresentata come mimesi della realtà» (Serpieri 1995: 41). Sin adentrarnos en los detalles de la cuestión, tanto por exigencias de síntesis como para no desviar del tema del que aquí nos ocupamos, cabe señalar que en general los estudios sobre las problemáticas específicas de la traducción del teatro son bastante escasos, siendo este uno de los

2. Propuestas de traducción de algunos recursos del humor verbal jardielesco (*Los ladrones somos gente honrada* y *Usted tiene ojos de mujer fatal*)

La primera obra que tomamos en consideración es *Los ladrones somos gente honrada*, calificada por el propio autor como «comedia casi policíaca en un prólogo y dos actos» (Jardiel Poncela 2000: 189) que se estrenó con gran éxito en Madrid en 1941.³ La pieza debe incluirse en el grupo de las comedias de intriga, en las que Jardiel explota los mecanismos del relato policíaco, cuya fascinación juega un papel fundamental en la contrucción de muchas de sus obras, mezclándose con la comicidad y las situaciones paradójicas típicas de su dramaturgia.

La trama de la comedia arranca de la «regeneración por amor» (Valls y Roas 2000: 52) de Daniel, un ladrón profesional quien –junto con los miembros de su banda de atracadores, apodados El “Pelirrojo”, El “Tío del Gabán” y El “Castelar”–⁴ está a punto de dar un golpe en una villa de San Sebastián en la que se está celebrando una fiesta. Sin embargo, en los minutos previos al atraco, Daniel conoce a Herminia (hija de los dueños de la casa) se

ámbitos menos considerados en la traductología; sobre este aspecto véanse las consideraciones de Bassnett (1993:148-163).

³ Además de las «Circunstancias en que se ideó, se escribió y se estrenó *Los ladrones somos gente honrada*» (Jardiel Poncela 1970: 154-181), sobre la larga génesis de la comedia y –sobre todo– del tema central de la pieza véanse la introducción de Valls y Roas (2000: 45-50) a su edición de la obra y ArizaViguera (1974: 79-81). Este último, además, al recordarnos que el antecedente más próximo del prólogo de la comedia estrenada en 1941 es la novela corta de Jardiel *Diez minutos antes de la medianoche* (1939), lleva a cabo una breve comparación entre los dos textos a partir de una selección de secuencias, en las que el estudioso destaca diferencias y afinidades más evidentes.

⁴ En algunas ocasiones, también los nombres de los personajes desempeñan en Jardiel una función humorística: en este caso el apodo «se refiere a Emilio Castelar [...] presidente de la Primera República y famoso por sus dotes de orador» y se le atribuye irónicamente al personaje ya que «se caracteriza por todo lo contrario, puesto que [...] sufre graves problemas de dicción cada vez que se pone nervioso» (Valls y Roas 2000: nota 4, 193). Aunque cabe considerar que al receptor italiano pueda escaparle esta referencia, en este caso el apodo se ha reproducido literalmente, evitando alteraciones de las coordenadas culturales del texto. No me es posible profundizar aquí en el tema de la traducción de antropónimos y apodos con función humorística en Jardiel, que merecería largas consideraciones también en base de la finalidad de la transposición (traducción editorial y para la escena).

enamora de ella y decide suspender el plan, abandonando su vida de ladrón al casarse con ella unos meses después.

La noche de la fiesta de la boda, el Tío y Castelar se infiltran en la casa y tratan de robar el contenido de la caja fuerte para vengarse de Daniel por haber suspendido el primer golpe. Sin embargo, desde su escondite se convierten en testigos involuntarios de los turbios comportamientos de los habitantes de la casa y luego en detectives improvisados, esbozando la idea clave de la comedia: la honradez de los delincuentes en contraposición a la falsa y aparente rectitud de los personajes de clase alta.⁵ Como veremos, son ellos (junto con El “Pelirrojo”) quienes llevan el peso cómico en la obra, es decir, representan a los personajes de clase baja que, como es de costumbre en el teatro de Jardiel, desempeñan el papel de “graciosos” de sus comedias. Además de caracterizarse por emplear un registro lingüístico lleno de vulgarismos⁶ y un léxico procedente del mundo de la delincuencia, es en sus diálogos donde encontramos la mayoría de los recursos humorísticos y en los que reside la mayor dificultad en la traducción.

Después de haber asistido a escondidas a la sospechosa conducta de los habitantes de la casa, en esta secuencia los dos ladrones comentan lo que han visto y oído del siguiente modo, haciendo al mismo tiempo una especie de resumen de lo sucedido hasta aquel momento en escena:

Tío. *(Saliendo de debajo de la escalera, seguido de CASTELAR.)* Tenía razón el crialo aquel, Castelar. En esta casa hay mucho tomate...

⁵ Sobre la simpatía de Jardiel hacia la figura del ladrón, véanse sus dos artículos “Consejos para ser un buen ladrón” (Jardiel Poncela 2001: 445-447) y “El concepto sociológico del ladrón” (Jardiel Poncela 1998: 375-378). Gómez Yebra (1995: 23) señala que el mismo Jardiel declaró el origen de esta inclinación: «desde julio de 1936, en Madrid, en que vi robar, asesinar, expropiar y no dejar trasto sano ni ser humano vivo a individuos con oficios y profesiones de los conocidos con la denominación de honrados, nació en mí un sentimiento de simpatía hacia el ‘chorizo vulgar’, que se juega la libertad cada dos por tres».

⁶ Nos referimos a fenómenos como el de la pérdida de la fricativa dental sonora intervocálica en palabras como *atrasao* (Jardiel Poncela 2000: 194), que es el recurso más frecuente y que a menudo llega a convertir el bisílabo en monosílabo por fusión de dos vocales iguales: *nada* > *na* (Jardiel Poncela 2000: 196); la relajación o pérdida de consonante implosiva en posición final en palabras como *oportunidá* (Jardiel Poncela 2000: 252); la relajación de la consonante implosiva interior en casos como *afezte*, *azuase* (Jardiel Poncela 2000: 193-194) etc. Sobre el uso de vulgarismos en Jardiel véase Ariza Viguera (1974: 146-148).

- CASTELAR. Hombre, esto es la huerta de Murcia [...] quedarse en esta casa es como ir al cine. De un lado, por lo que hemos visto, ¿la mujer de Daniel está clara?
- Tío. Está *Mahou*.
- CASTELAR. De otro lado, ¿el suegro no es pa escamarse?
- Tío. Es pa escamarse.
- CASTELAR. Y la mujer del suegro, ¿no tiene lo suyo?
- Tío. Y me parece que aspira a tener lo de los demás.
- CASTELAR. Si te pones a estudiar lo de la doña Andrea, esa que después de muerta se da garbeos por aquí...
- Tío. ¡Calcula!
- CASTELAR. Y si es la doncella...
- Tío. A la doncella me gustaría a mí estudiarla en la intimidad.
- CASTELAR. Y ya habrás visto que, quitaos Daniel, que se ha tirao pa la honradez como quien se tira a un pozo, el que más y el que menos sólo piensa en la caja de caudales. (Jardiel Poncela 2000: 227-229)

En cuanto a las expresiones empleadas en la primera parte del diálogo, como nos indican los editores de la obra, en el primer caso (“En esta casa hay mucho tomate...”) «Jardiel recurre al humorismo fácil de los personajes vulgares: la abundancia de ‘tomate’ (lío) asemeja la casa a la huerta murciana» (Valls y Roas 2000: nota 23, 227). Se saca provecho del doble sentido de la palabra *tomate*, que en la lengua coloquial puede ser sinónimo de «Barullo, embrollo o enredo oculto» (DRAE),⁷ poniéndose luego en relación dicho elemento con la fama de la región de Murcia, conocida a nivel proverbial como la huerta de España, que se convierte en elemento irónico de intensificación.

En cuanto al segundo caso (“Está *Mahou*”), los editores advierten que no han podido documentar la expresión, «aunque quizá con la mención de esa marca de cerveza, el personaje pueda referirse, por el color de dicha bebida, a que hay algo turbio en la mujer de Daniel (por contraposición a la expresión

⁷ Parece interesante señalar lo que refieren Dal Maso y Sartor (2014: 85) sobre la locución *haber tomate* «cuya fijación en el español peninsular parece remontarse a la década de los 30 del siglo pasado» ya que «en el *Heraldo de Madrid* (29/09/1933, p. 10) se encuentra una de sus primeras atestiguaciones». Dal Maso y Sartor añaden que «Tres años más tarde, el fraseologismo en cuestión conforma el título del chotis “¡Aquí hay tomate!”, pieza musical de la zarzuela en dos actos *Las de armas tomar* [...] estrenada el 8 de marzo de 1935 en el Teatro Martín de Madrid».

anterior: “estar clara”»)» (Valls y Roas 2000: nota 28, 229), en la que el adjetivo *clara* debe interpretarse en el sentido figurado de ‘limpia, honrada’.

En los casos analizados se acude a elementos fraseológicos y culturales más o menos implícitos para crear el efecto humorístico, elementos que un lector/espectador italiano no sería capaz de percibir con facilidad: los mecanismos de sustitución y compensación en este caso se hacen imprescindibles. En el primer caso una posible solución podría ser la siguiente:

ZIO. (*Uscendo da sotto la scala, seguito da CASTELAR.*) Quel domestico
aveva ragione, Castelar. Qui gatta ci cova...
CASTELAR. Altroché! Sembra una colonia felina.

De tal manera, por un lado se mantiene la coloquialidad del modismo “Aquí hay tomate” traducido por “Qui gatta ci cova” (“aquí hay gato encerrado” en español), otra frase hecha que como la española indica «Haber causa o razón oculta o secreta, o manejos ocultos» (DRAE); por otro lado, en la traducción de la respuesta de Castelar la referencia a la “colonia felina” permite mantener el doble nivel de significado (literal y figurado), la intención irónica y el tono alusivo que subyacen a la falsa interpretación del enunciado, además de cumplir la misma función intensificadora.

En cuanto al segundo caso, podríamos elegir el adjetivo *pulita* (*limpia* en español), equivalente semántico de *clara* en su acepción figurada de ‘leal, honesta’, y mantener la posible referencia a la falta de pureza (a la turbiedad) en la respuesta del Tío mediante el símil “come l’acqua sporca” (literalmente “como el agua sucia” en español), que como en el texto original (TO) tendría una función irónica:

CASTELAR. La moglie di Daniel ti sembra ‘pulita’?
ZIO. Come l’acqua sporca...

Al final del mismo acto, mientras intentan abrir la caja, el Tío y Castelar se ven sorprendidos por Daniel quien –furioso por su conducta– trata de echarlos de la casa. Sin embargo, en ese instante aparece Felipe (el suegro de Daniel) quien, llevado a error por el apodo *Tío*, toma a los dos ‘chorizos’ por familiares de su yerno, invitándoles a quedarse en su casa como huéspedes:

- FELIPE. (A Daniel.) ¿Y esta es toda tu familia?
TÍO. No tiene más que a nosotros en el mundo, don Felipe.
FELIPE. ¿Qué es eso de don? Trátame con confianza. Llámeme Arévalo. O Felipe a secas. Así como así, el corazón me dice que usted y yo simpatizaremos e intimaremos pronto, y que, juntos, vamos a pasar muy buenos ratos. ¿Qué tal maña se da usted para el *robby*?
TÍO. (Alarmado.) ¡Cómo!
FELIPE. Le pregunto si juega al *robby*.
TÍO. (Tranquilizándose.) ¡Ah! Es un juego... Es que la palabra me ha chocado. Pues... no lo juego, pero me suena. (Jardiel Poncela 2000: 250)

Aquí el malentendido se basa en la palabra *robby* (juego de naipes que debería corresponder al *rubber bridge*) que –debido a su ignorancia y a su mala fe– pone en alerta al Tío por su semejanza fonética con el término *robo*.

Imposible reproducir en italiano el equívoco con una traducción fiel, puesto que no hemos encontrado juegos de naipes cuyos nombres puedan crear un mecanismo parecido, a no ser que remitamos a juegos muy populares o infantiles (que mal se adaptarían a la clase social de Felipe y a la circunstancia de la acción). Hace falta aquí una reformulación casi total:

- FELIPE. [...] Che ne dice di organizzarci per un paio di colpi?
ZIO. (Allarmato.) Come dice?!
FELIPE. Dico se le va di battere qualche colpo a tennis.
ZIO. (Tranquillizzandosi.) Ah! A tennis... è che la parola mi ha stupito. Beh, non ci so giocare ma per i colpi credo di essere portato.

En la traducción el equívoco podría basarse en la palabra *colpo* (*golpe* en español) que puede ser sinónimo de ‘robo, atraco’ pero que en algunos deportes puede referirse al *tiro* (por ejemplo en el tenis). Además, el malentendido arrancararía de la omisión del verbo *battere* (*sacar* en el tenis) en la pregunta de Felipe, cuya sucesiva explicitación daría al Tío la clave de interpretación correcta. Finalmente, la repetición de la palabra *colpo* en el cierre de la secuencia sería útil para establecer el doble nivel de interpretación («per i colpi credo di essere portato» → ‘En cuanto a golpes creo que estoy muy dotado’).

Usted tiene ojos de mujer fatal (1932) es la historia de Sergio Hernán, un famoso donjuán que (tras obtener lo deseado) tiene la rara costumbre de encerrar en un cuarto de su casa a sus conquistas amorosas, antes de que su mayordomo Oshidori (el gracioso de la comedia) las despida al día siguiente.

En el primer acto el criado tiene que enfrentarse con la cólera de una de estas mujeres seducidas y abandonadas, es decir, la enamorada masoquista Francisca. En este ejemplo, se emplea otro recurso típico del humor verbal jardielesco:⁸ la repetición, que da lugar a líos de palabras, cuyos efectos se basan en aspectos rítmicos dados por intercambios rápidos, por las «réplicas sucesivas entre dos personajes» (Gómez Yebra 1995: 48):

OSHDORI. El señor no está visible, señora.

FRANCISCA. (*Cayendo en un súbito estado de desesperación.*) ¡Que no está visible! ¡Eso más!... ¡Eso más, Dios mío! ¡Eso más, Dios del Sinaí!⁹... (*Se levanta y pasea su desesperación.*) ¡Mofa sobre mofa! ¡Befa sobre befa!

OSHDORI. (*Siguiéndola.*) Señora...

FRANCISCA. ¡Mofa sobre befa!

OSHDORI. Señora, yo le ruego...

FRANCISCA. ¡Estoy que mufo!

OSHDORI. ¿Mufo?

FRANCISCA. Bueno..., ¡mafo!

⁸ Atendiendo a la clasificación parcial de los recursos lingüísticos del humor en las comedias de Jardiel propuesta por Sánchez Castro (2006: 170-187) el ejemplo analizado quizás pueda considerarse como una síntesis de varias tipologías de fenómenos recurrentes en los diálogos teatrales del autor, oscilando entre la «Repetición de estructuras», «Repetición/Enredo lingüístico», los «Tics o desarreglos lingüísticos» (aunque como manifestación momentánea y no específica del personaje en este caso) y, finalmente, la «Invención de voces» que –sin embargo– aquí se manifiesta de manera no deliberada, puesto que se debe a la confusión de los personajes.

⁹ Francisca pertenece a la categoría de personajes secundarios que en Jardiel se caracterizan por algunas manías o tics (muchas veces lingüísticos). En este caso, como señala Gómez Yebra (1995: nota 83, 159), «Todas las exclamaciones de Francisca, tanto de júbilo como de súplica» se dirigen «a Dios o a algún santo, lo que la convierte en una singular beata». Otros ejemplos de este uso peculiar de las invocaciones como elemento diferenciador del personaje en la comedia son: «¡Cristo del Gólgota!» (Jardiel Poncela 1995: 114) «¡Qué psicólogo tan tremendo, Santa María de la Cabeza!» (Jardiel Poncela 1995: 124) «¡San Pedro Nolasco!» (Jardiel Poncela 1995: 155), «¡Dame fuerzas, San Luis de los Franceses!» (Jardiel Poncela 1995: 157) «¡Gracias, San Estanislao de Kostka!» (Jardiel Poncela 1995: 159).

- OSHDORI. (*Hecho un lío.*) ¿Mafo o bafo?
FRANCISCA. (*Liándose también.*) ¡Fobu!
OSHDORI. (*Más liado todavía.*) ¡Bofu!
FRANCISCA. (*Triunfalmente.*) ¡¡Bufo!!
OSHDORI. Bufo, eso es... ¡Lo que nos ha costado! (Jardiel Poncela 1995: 112-113)

Como vemos, el lío se produce a partir de la repetición de los sinónimos bisílabos *mofa* y *befa*, que –debido a la agitación del personaje de Francisca– da origen al primer caso de deformación morfológica de la palabra *bufo*, presente en la expresión coloquial “estar (alguien) que bufa”, y a una concatenación rápida, en la que la alternancia del turno de palabra es apremiante. Resulta por lo tanto imprescindible encontrar un término que mantenga el significado de la locución del prototexto y que sea al mismo tiempo capaz de conservar el aspecto rítmico de la secuencia:

- OSHDORI. Il signore non è presentabile, signora.
FRANCISCA. (*Precipitando improvvisamente nella disperazione.*) Non è presentabile?! Questo è troppo!... Questo è troppo, santo cielo! ¡Questo è troppo, Dio del Sinai!... (*Si alza in piedi, manifestando tutta la sua disperazione.*) Bugie su bugie! Beffe su beffe!¹⁰
OSHDORI. (*La segue.*) Signora...
FRANCISCA. Solo beffe e sberleffi!
OSHDORI. Signora, la prego...
FRANCISCA. Adesso sbeffo!
OSHDORI. Sbeffo?
FRANCISCA. Volevo dire... sbaffo!
OSHDORI. (*Confuso.*) Sbaffo o sboffo?
FRANCISCA. (*Confusa anche lei.*) Tosbo!
OSHDORI. (*Sempre più confuso.*) Stobo!
FRANCISCA. (*Con aria trionfale.*) Sbotto!!
OSHDORI. Esatto! Sbotto! Che fatica è stata!

¹⁰ Una posible alternativa podría ser la siguiente: “Oltre al danno, la beffa! Oltre alla beffa, il danno!” (“Encima de cornudo, apaleado” en español) que, sin embargo, parece más oportuno desechar por el consiguiente alargamiento que el empleo del refrán y, sobre todo, su reiteración determinarían en la traducción.

Como en italiano, la preposición *sobre* puede indicar acumulación, de ahí que la contrucción se pueda mantener. Sin embargo, a nivel léxico, en el primer caso el sinónimo *mofa* se ha sustituido por *bugia* (*mentira* en español): a nivel semántico el lema mantiene parcialmente la referencia al engaño de *mofa* y nos proporciona una solución más adecuada en cuanto al ritmo con respecto a otros sinónimos italianos de *beffa*.

En el segundo caso la palabra *sberleffi*, cuyo significado es el de ‘gesto de irrisión’, contribuye con mayor evidencia a generar la confusión que da lugar a la deformación presente en la exclamación de Francisca (*mufo* → *sbeffo*), subrayando el aspecto fonético que sienta las bases del lío.

Como podemos notar, la solución *sbeffo* retoma muchos de los fonemas de las palabras *beffa* y *sberleffi*, provocando el error *sbeffo* en lugar de *sbotto*, como *mofa* provoca *mufo* en el TO en lugar de *bufo*; cabe señalar que el verbo *sbottare* corresponde al español *estallar* en su sentido figurado de «Sentir y manifestar repentina y violentamente ira, alegría u otra pasión o afecto» (DRAE).

En cuanto a los demás elementos, en lo posible se ha intentado respetar los mecanismos del TO (inversión de sílabas en *fobu* por *bufo* y de las vocales en *bofu* por *bufo*). En la propuesta de traducción tenemos la inversión consonántica en *tosbo* (*sbotto*) y en *stobo*, ya que –por obvias razones– no podemos invertir las vocales de *sbotto*.

Otro elemento interesante en la comedia reside en la presencia del personaje de Adelaida,¹¹ condesa de San Isidro, otra ex amante de Sergio que –a diferencia de las demás– se niega rotundamente y con vehemencia a que el donjuán la deje plantada. A nivel lingüístico, su manera de hablar está caracterizada por el uso masivo de vulgarismos, que como señala Gómez

¹¹ Al señalar coincidencias y cambios entre *Usted tiene ojos de mujer fatal* y su antecedente novelístico (*Pero... ¿hubo alguna vez once mil virgenes?*), Ariza Viguera (1974: 72) recuerda que «En las dos versiones [...] existe una duquesa –o condesa– muy pesada, castiza, y a la que el criado echa fuera», destacando el hecho de que «esta figura femenina en la comedia va a adquirir una gran importancia como elemento cómico». El crítico se refiere –creemos– a la mención que se hace en la novela de una duquesa «dispuesta a todo» que por la madrugada se presenta en casa de Pedro Valdivia (así se llama el protagonista en la novela) y se mete en su cama mientras el marido la espera abajo en el coche (véase Jardiel 1999: 274-276). Sobre el traspaso de la novela a la comedia analizada véanse también los más recientes estudios de François (2008) y Greco (2013).

Yebra (1995 nota 31: 110) «en boca de una condesa, resulta chocante y se convierte en motivo humorístico»:

- OSHDORI. Ante todo, saque un pañuelo la señora condesa. La señora condesa va a llorar amarguísicamente cuando yo le diga...
- ADELAIDA. Mira, no sigas, Oshidori. Nos conocemos de antiguo y te consta que a mí los trucos sentimentales, ¡carrasclás!
- PANTECOSTI. (*Extrañado.*) ¡Carrasclás?
- ADELAIDA. Carrasclás y lerén lerito, que cantaba mi bisabuela.
- OSHDORI. La del retrato de Goya...
- ADELAIDA. La misma. Y si lo sabes me ahorras las explicaciones. Y no me vengas con cuentos de camino acerca de tu amo, porque yo no lloro. En el primer momento me ablando; pero pasado el primer momento, me acuerdo de mi bisabuela, que era de las que bajaban al Pardo por bellotas, y soy capaz de sacudir a la remanguillé...
- PANTECOSTI. ¿A la remanguillé, señora?
- ADELAIDA. A la remanguillé, caballero. Es castellano.
- PANTECOSTI. (*Aparte.*) (Será castellano antiguo...)
- ADELAIDA. Con tu amo, después de cuatro meses de micos, de esquinazos y de toreo de la escuela rondeña, el primer pronto se me ha pasado ya.¹² (Jardiel Poncela 1995: 128-129)

Estamos en el acto I y la condesa –retenida inutilmente por Oshidori– acaba de presentarse en casa de Hernán, interrumpiendo la visita del Barón de Pantecosti quien ha venido a ver a Sergio para proponerle un singular trato.¹³

¹² No nos detenemos ahora sobre algunos elementos de la secuencia que –sin embargo– merecerían unas cuidadosas consideraciones, también a nivel traductológico. Nos referimos a la expresión metafórica “toreo de la escuela rondeña” que remite a la «Forma de entender el toreo por el famoso matador de Ronda Pedro Romero» (Gómez Yebra 1995: nota 59, 129), al elemento cultural del inciso (“que era de las que bajaban al Pardo por bellotas”) que Adelaida con toda probabilidad usa para acreditar todavía más su forzada actitud de ‘mujer del pueblo’ y –en último lugar– al intercambio entre Adelaida (“A la remanguillé, caballero. Es castellano.”) y Pantecosti: “(*Aparte.*) (Será castellano antiguo...)” que a pesar de su sencillez plantearía un problema de traducción, ya que –por obvias razones– no podría reproducirse de manera fiel.

¹³ En síntesis, el seductor es contratado por los herederos de un anciano millonario para que, gracias a sus infalibles dotes, separe de su lado a una joven mujer que está a punto de casarse con el acaudalado anciano. Sin embargo, el asunto se complica cuando Sergio descubre que la mujer en cuestión no solo ha sido una de sus amantes sino es la única de quien realmente se enamoró.

Siendo una «efectiva usuaria de los vulgarismos», la condesa en este caso «toma términos de dos cancioncillas de tipo popular que los niños aún usan en ambientes informales, en especial la primera» (Gómez Yebra 1995: nota 56, 128).

En cuanto a la voz *carrasclás* (no registrada en los diccionarios) esta parece desempeñar la función de palabra comodín que sustituye expresiones como ‘no me impresionan/no funcionan’. Tomando en cuenta la función que parece cumplir la expresión en este caso, el aspecto fonético (quizás vagamente onomatopéyico) de la palabra, la necesidad de adoptar una solución que no perjudique la rapidez del intercambio y, finalmente, el sinsentido y la incongruencia de la expresión que deben provocar la misma extrañeza en el metatexto, una solución parcialmente eficaz puede ser la interjección italiana *maramao* (equivalente de la española ¡tururú!). Se trata de una palabra jocosa que generalmente va acompañada de un gesto irrisorio de la mano¹⁴ y que se emplea también con el significado de ‘¡no me engañas!’.

Si se considera la referencia a las cancioncillas infantiles señalada por Gómez Yebra, la solución propuesta tendría una ventaja ulterior, ya que puede remitir a la famosa canción italiana de los años 30 “Maramao, perché sei morto?”, cuyo estribillo y título retoman elementos de cantilenas o cantos populares antiguos. En este sentido la variante *marameo* (que como *maramao* expresa escarnio, befa, rechazo) parece menos eficaz.

En cuanto al complemento de la expresión (“y lerén lerito”), este parece añadir un elemento de intensificación (por lo menos en las intenciones del personaje), sin aclarar de ningún modo la expresión anterior y desencadenando aún más el efecto cómico. Además de su carácter onomatopéyico, ya que puede reproducir el canturrear distraídamente (siendo en este aspecto parcialmente afín a la expresión del TO), la interjección italiana “larà” y variantes como “lallarallà”, “trallallera, trallallà”, “lallera/lallero” pueden expresar ostentosa indiferencia; consideramos que es esta la intención comunicativa de Adelaida al emplear las expresiones analizadas. Además, las soluciones antes citadas mantendrían las dominantes del efecto cómico del TO: en primer lugar el aspecto fonético de las

¹⁴ Se apoya el dedo pulgar en la punta de la nariz y los otros dedos se abren y cierran rápidamente, uno tras otro.

expresiones, que aquí constituye motivo de gracia y –a nivel semántico– el sinsentido (por lo menos aparente) de las exclamaciones de contrariedad de la condesa, que causa extrañeza en los interlocutores (como demuestran las alo-repeticiones de Pantecosti).¹⁵

En cuanto a la locución coloquial “a la remanguillé”, Gómez Yebra (1995: nota 58, 129) destaca su sentido general de ‘patas arriba’, ‘en completo desorden’, indicando que esta acepción sin embargo no tiene que ver con la circunstancia de la enunciación y que la expresión “sacudir a la remanguillé” «debe entenderse como un golpe dado al revés». Atendiendo a la interpretación de Gómez Yebra, la locución española podría traducirse al italiano echando mano de sustantivos como: *manrovescio*, *rovescione* (‘revés’), términos de la lengua popular, poco usados en la actualidad, lo que tal vez pueda ser vehículo de comicidad en el metatexto; el segundo en particular (*rovescione*) podría considerarse más provechoso, ya que el sufijo aumentativo *-one* le otorga a la palabra un carácter aún más informal y vulgar.

3. Conclusiones

En conclusión, aunque mejorables, creo que las propuestas de traducción y las reflexiones en torno a la transposición del humor verbal en las comedias de Jardiel han podido ofrecer una pequeña muestra de las dificultades que conlleva esta operación.

Como hemos visto, pese a la afinidad de las dos lenguas, frente a un tipo de humorismo aparentemente fácil, no siempre corresponden soluciones inmediatas; además se ha podido comprobar que a menudo son múltiples y varios los aspectos que contribuyen a la creación del efecto cómico, ya que –

¹⁵ Cabe tomar en consideración el hecho de que el personaje de Adelaida emplea expresiones de registro familiar, quizás sin saber su real significado (de ahí podría derivar la dificultad de interpretación de los demás personajes de su lenguaje ostentadamente grosero). Como dice el personaje de Pepita al principio del acto I, la condesa «Presume de chispera» ya que «Según parece, a su bisabuela le hizo un retrato Goya, y ese acontecimiento ha arruinado sus buenos modales para siempre» (Jardiel 1995: 110). Gómez Yebra (1995: nota 32, 110) señala que el término “chispero” se refiere al «hombre del barrio Maravillas de Madrid, cuyos vecinos se llamaron así antiguamente por los muchos herreros que en él había», aunque en este caso considera que aquí *chispera* es más bien sinónimo de *chulapa* (en su acepción –creemos– de «Persona de las clases populares de Madrid» (DRAE).

amén de los estrictamente lingüísticos– entran en juego elementos culturales, rítmicos, fonéticos, de registro, etc.

Aun considerando que las propuestas de traducción en este caso no están dirigidas a una determinada puesta en escena, sino más bien a una potencial edición, lo que podría inducir al traductor a evitar operaciones de reescritura, cabe considerar algunos factores. En primer lugar, el principio de *actuabilidad* debe tenerse en todo caso en consideración, incluso en detrimento de la fidelidad al texto.¹⁶ Además, aunque se intente mantener al menos uno de los elementos del prototexto, para evitar una atenuación del efecto cómico, o peor aún, su anulación, a veces este punto de contacto, más que en el plano léxico/lingüístico, se tiene que identificar en los efectos deseados por el autor, una vez que se hayan individuado las intenciones comunicativas y los mecanismos adoptados en la construcción de la secuencia cómica.

En este sentido el caso de *carrasclás* parece emblemático ya que, como hemos visto, la propuesta de traducción busca una equivalencia que pueda suscitar efectos análogos en el receptor del metatexto, sin dejar de lado los elementos que en el prototexto sientan las bases de la comicidad.

Finalmente cabe decir que la traducción del teatro de Jardiel se debería considerar operación proficua bajo múltiples perspectivas: por un lado podría convertirse en un vehículo para que el público italiano pueda aproximarse a la obra de autores prácticamente desconocidos en nuestro panorama literario.¹⁷ Por otro lado, por el elevado nivel de las competencias lingüísticas y traductológicas que requiere, la transposición de estas piezas puede representar una herramienta didáctica muy rentable.

¹⁶ Como nos recuerda Juan Jesús Zaro (2007: 19) «Debe recordarse que el texto traducido para el teatro debe reunir ciertas características (entre ellas, su inteligibilidad para el público destinatario y su facilidad para ser entendido y dicho por los actores) que se han venido a denominar, quizá de forma algo imprecisa, ‘actability’, ‘performability’ o ‘speakability’ en inglés [...] y ‘lengua del teatro’ o ‘actuabilidad’ [...] en español».

¹⁷ Amén de Jardiel, nos referimos a los demás humoristas de la llamada “Otra generación del 27” que –en mayor o menor medida– quedaron relegados al olvido.

Referencias bibliográficas

- Ariza Viguera, Manuel (1974): *Enrique Jardiel Poncela en la literatura humorística española*. Madrid, Fragua.
- Bassnett-McGuire, Susan (1993): *La traduzione: teorie e pratica*. Milano: Bompiani.
- Bobes, María del Carmen (1993): «El espacio dramático en el teatro de Enrique Jardiel Poncela». *Jardiel Poncela. Teatro, vanguardia y humor*. Cristóbal Cuevas García (ed.). Barcelona, Anthropos, págs. 139-169.
- Dal Maso, Elena y Elisa Sartor (2014): «Fraseología diacrónica peninsular: cuatro calas en el léxico de origen americano». *Quien lengua ha a Roma va*. Francesca Dalle Pezze, Matteo De Beni, Renzo Miotti (eds.). Mantova, Universitas Studiorum, págs. 71-92.
- Escudero, Carmen (1981): *Nueva aproximación a la dramaturgia de Jardiel Poncela*. Murcia, Cuadernos de la Cátedra de Teatro de la Universidad de Murcia.
- François, Cécile (2008): «De Pero... ¿hubo alguna vez once mil vírgenes? a Usted tiene ojos de mujer fatal. Análisis de la adaptación teatral de una novela de Enrique Jardiel Poncela». *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, n. 38 (en línea: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero38/ejardiel.html>).
- Gallud Jardiel, Enrique (2011): *El teatro de Jardiel Poncela. El humor inverosímil*. Madrid, Fundamentos.
- Gómez Yebra, Antonio (1995): «Introducción». En Enrique Jardiel Poncela, *Usted tiene ojos de mujer fatal y Angelina o el honor de un brigadier*. Ed. de Antonio Gómez Yebra. Madrid, Castalia.
- Greco, Barbara (2013): «De la novela a la escena: las fuentes autorreferenciales de Enrique Jardiel Poncela». En *El viento espira desencanto. Estudios de literatura española contemporánea*. Miguel Soler Gallo, María Teresa Navarrete Navarrete (ed.). Roma, Aracne, págs. 113-122.
- Jardiel Poncela, Enrique (1970): *Obras completas*, vol. 2. Barcelona, AHR.
- Jardiel Poncela, Enrique (1995): *Usted tiene ojos de mujer fatal. Angelina o el honor de un brigadier*. Ed. de Antonio Gómez Yebra. Madrid, Castalia.
- Jardiel Poncela, Enrique (1998): *Exceso de equipaje*. Madrid, Biblioteca Nueva.
- Jardiel Poncela, Enrique (1999): *Pero... ¿hubo alguna vez once mil vírgenes?*. Ed. de Luis Alemany. Madrid, Cátedra.
- Jardiel Poncela, Enrique (2000): *Cuatro corazones con freno y marcha atrás. Los ladrones somos gente honrada*. Ed. de Fernando Valls y David Roas. Barcelona, Austral.
- Jardiel Poncela, Enrique (2001): *El libro del convaleciente. Inyecciones de alegría para hospitales y sanatorios*. Madrid, Biblioteca Nueva.

- Paratore, Carlotta (2018): «Meccanismi dell'umorismo verbale in *Cuatro corazones con freno y marcha atrás* di E. Jardiel Poncela: i giochi di parole». *Lingue e Linguaggi*, 26, págs. 307-325.
- Sánchez Castro, Marta (2006): *El humor en los autores de la "otra generación del 27". Análisis lingüístico contrastivo: Jardiel Poncela, Mihura, López Rubio y Neville*. Frankfurt am Main, Peter Lang.
- Serpieri, Alessandro (1995): «Intervento». En *La traduzione. Materiali II. Atti del convegno La traduzione va in scena. Teatro e traduttori a confronto*. John Dodds y Ljiljana Avirovic (ed.). Roma, Ministero per i Beni Librari, le Istituzioni culturali e l'Editoria, págs. 41-44.
- Valls, Fernando y David Roas (2000): «Introducción». En Enrique Jardiel Poncela, *Cuatro corazones con freno y marcha atrás. Los ladrones somos gente honrada*. Ed. de Fernando Valls y David Roas. Barcelona, Austral.
- Zaro, Juan Jesús (2007): *Shakespeare y sus traductores: Análisis crítico de siete traducciones españolas de obras de Shakespeare*. Bern [etc.], Peter Lang.