

Il caso della moglie mezza ammazzata: reflexiones sobre la traducción del humor nuevo

Francesca LEONETTI
Università di Roma Tre

Resumen

El propósito de este estudio es presentar una reflexión sobre el proceso de traducción con el que se ha llevado a cabo la versión italiana de *El caso de la mujer asesinadita* (*Il caso della moglie mezza ammazzata*), pieza de Miguel Mihura, escrita en colaboración con Álvaro de Laiglesia en 1945, la cual resulta ser una de las de mayor éxito en la producción teatral del inspirador del *humor nuevo*. Se ilustrarán los motivos en los que se fundamenta la elaboración de soluciones en el texto italiano que reproducen el equívoco y la ambigüedad, a través de juegos lingüísticos ingeniosos. El resultado de esto es una crítica a las normas establecidas por nuestro vivir, contra las cuales resulta inútil todo anhelo de cambio.

Palabras clave: Mihura, Laiglesia, traducción, asesinadita, humor nuevo.

Abstract

This paper aims to focus on the process of translation into Italian of *El caso de la mujer asesinadita* (*Il caso della moglie mezza ammazzata*), a play written in 1945 by Miguel Mihura in collaboration with Álvaro de Laiglesia. The play has been acclaimed as one of the most accomplished in the whole career of this author who is usually considered to be the inspirator of *humor nuevo*. The reasons for a number of translation choices will be presented for their capacity to reproduce the ambiguity and misunderstandings of the original text through the use of puns and linguistic opaqueness. Such a witty, playful language, as a matter of fact, is able to articulate a critique of accepted norms of everyday life against which any attempt to bring about a change results into failure.

Keywords: Mihura, Laiglesia, Translation, *asesinadita*, *humor nuevo*.

El caso de la mujer asesinadita ha sido definido por la crítica como la comedia de Miguel Mihura de transición temática (Miguel Martínez, 1997: 73-80), por conservar la fórmula innovadora y de ruptura de la tragicomedia vanguardista de posguerra, aunque exhibiendo a la vez nuevas soluciones dramáticas —en el diseño de los personajes y sobre todo en la construcción del conflicto interpersonal—, mediante las cuales el autor intentaba cautivar a un público más amplio. De hecho, después de *El caso de la mujer asesinadita*, Mihura decidió cambiar el rumbo de su escritura, acercándose a un teatro de fruición y aceptación más inmediatas, a favor de “ese público burgués que, con razón,

no quiere quebrantarse la cabeza después de echar el cierre de la puerta de su negocio” (en Mihura, 2004: 44).

Nuestra comedia, entonces, debe considerarse como punto de inflexión en el que culmina la primera etapa de la producción teatral del autor, que empezó con *Tres sombreros de copa*, escrita en 1932 y representada después de veinte años, y que se completó con tres comedias escritas en colaboración: ¡*Viva lo imposible! o el contable de estrellas*, escrita con Joaquín Calvo Sotelo en 1939, *Ni pobre ni rico, sino todo lo contrario* con Antonio Ávila Gavilán “Tono” también en 1939 y finalmente, la que obtuvo más éxito, *El caso de la mujer asesinadita*, con Álvaro de Laiglesia en 1945¹. En todas estas emergen los elementos fundacionales del ‘humor nuevo’, que propone una forma humorística alternativa a la comicidad de evasión que caracterizaba el panorama teatral español eminentemente conservador y que, a través del juego y de la diversión, cuestiona la realidad, en su reiteración de convencionalismos burgueses, vacuos y obsoletos.

Es de especial importancia la relación que tienen las comedias de esta etapa vanguardista con *La Codorniz*, revista fundada por el mismo Mihura en 1941, en cuyas páginas triunfan la imaginación, la puericia, la deshumanización y la autorreferencialidad de la obra de arte, empleadas de manera ingeniosa y heterogénea para observar las imperfecciones del ser humano, poniendo en tela de juicio –un juicio benévolo y comprensivo, en el que se disuelve todo potencial subversivo– las relaciones sociales y las existentes entre hombre y mujer.

El grupo de escritores que ahondan con sus obras en lo humorístico –Mihura, Jardiel Poncela, Neville, “Tono” y López Rubio, que son los más relevantes, reunidos bajo la etiqueta de “la Otra generación del ’27” (López Rubio, 2003)²– comparten una actitud “rupturista” (Sánchez Castro, 2007: 77) y, aunque con soluciones estéticas diferentes, la creación de situaciones comunicativas que desafían la lógica consagrada por los hábitos colectivos, para experimentar el campo de la paradoja, de lo inverosímil y del absurdo.

Entre los colaboradores más próximos de Mihura, Álvaro de Laiglesia destacó por su instinto juvenil que lo llevó a ser, con solo diecisiete años, redactor jefe de la revista *La Ametralladora*, y en 1942 de *La Codorniz*. Al mismo tiempo, durante la elaboración de *El caso de la mujer asesinadita* se produjo la ruptura entre Mihura y su joven colaborador, ruptura que quizás le empujó al maestro a pronunciar estas palabras que subrayan el papel bastante marginal que su discípulo tuvo en la génesis de la obra:

En *El caso de la mujer asesinadita* la idea era totalmente mía. Es la única obra que he tenido pensada desde el principio hasta el final. Jamás he concebido una obra así, porque nunca he tenido ni idea

¹ *El caso de la mujer asesinadita* mostró otro tipo de teatro, del que algunos caracteres confluyeron en el que, unos años después, se llamaría ‘teatro del absurdo’. Para profundizar en el tema, remito a Morales Benito (2013) y Alás-Brun (1995).

² El 5 de junio de 1983 entraba oficialmente en la Real Academia Española José López Rubio, leyendo su discurso que titulaba “La otra generación del ’27”, retomando la etiqueta con la que Pedro Laín Entralgo se había expresado en varias ocasiones, a partir del año de 1968, para referirse al grupo de humoristas que compartía el panorama literario de principios del siglo XX con la Generación del ’27.

de cómo iban a terminar. Pero en esta, sí; lo tenía todo planeado. Y luego, pues sí, metió Álvaro alguna cosita, no muchas... Claro, era como un discípulo mío, no tenía la misma autoridad que tenían los otros. (en Miguel Martínez, 1997: 277)

La pieza, terminada en 1945 y estrenada al año siguiente en el Teatro María Guerrero de Madrid³, se corresponde con el epílogo de ese primer entusiasmo hacia una nueva forma de humor, que se proponía, según las palabras del mismo Mihura, “verle la trampa a todo, darse cuenta de por dónde cojean las cosas; comprender que todo tiene un revés, que toda las cosas pueden ser de otra manera, sin querer por ello que dejen de ser tal como son, porque esto es pecado y pedantería” (Mihura, 1981: 272; también véase Mihura, 2004: 15). Se trata de la comedia de mayor logro, en la que destaca una escritura artificiosa y una dramaturgia muy compleja, a través de un “planteamiento bifronte” (González Grano de Oro, 2005: 139), humorístico y divertido, pero a la vez profundamente serio y misterioso, que se vale de la presencia intermitente de la dimensión onírica, para construir una alternancia de planes temporales, ante los que el espectador/lector queda inevitablemente descolocado. Última labor, como he anticipado arriba, en la que se evidencia la indagación inofensiva de una realidad imperfecta, contra la que los autores oponen, como única solución, la risa. La obra investiga el conflicto hombre-mujer, poniendo en el escenario unos personajes que se muestran víctimas de las convenciones socioculturales y que terminan por restablecer las mismas conductas, según una estructura circular, que declara el fracaso inevitable de todo anhelo de libertad. Lorenzo es un perito enteramente dedicado a su trabajo, el cual, cansado de la monotonía de la vida conyugal con Mercedes, la envenena con el propósito de casarse, sin obstáculo alguno, con su joven mecanógrafa. Apoyándose en la necesidad de perseguir su felicidad, los protagonistas del crimen participan en los diálogos despojados de toda forma de responsabilidad, sin que ninguna huella de conciencia moral y de sentimiento de culpabilidad ‘perturbe’ sus acciones y reflexiones.

³ Tras el estreno, es oportuno mencionar dos puestas en escena madrileñas: la primera, en 1984 en el Teatro Alcázar, dirigida por Gustavo Pérez Puig e interpretada por Amparo Rivelles, Javier Escrivá, Ismael Merlo, Marta Puig, Encarnita Abad, Margarita Calahorra y Paco Cambre; la segunda, en 2009, en el Teatro Fernán Gómez, dirigida por Amelia Ochandiano, con Isabel Ordaz, Ismael Martínez, Francesc Albiol, Lola Baldrich, Sandra Ferrús, Mamen Godoy y Santiago Nogués. A finales de los años 40 y principios de la década siguiente, la obra hizo su aparición en dos adaptaciones cinematográficas en América Latina: la primera versión se rodó en Argentina en 1949, con el título de *El extraño caso de la mujer asesinadita*, protagonizada por María Duval, Jorge Rigaud, Francisco Martínez Allende y Malisa Zini, dirigida por Boris H. Hardy y con guion de Alejandro Casona; la segunda se produjo en México en 1954, dirigida por Tito Davinson y con guiones del mismo Davinson y de Julio Alejandro (Mihura, 2004: 1608). La obra apareció también en la televisión, en dos programas dedicados a la representación filmica de obras de teatro: en septiembre de 1965 *El caso de la mujer asesinadita* apareció en *Primera Fila*, con María Luisa Merlo, Fernando Delgado, Valeriano Andrés, Guadalupe Muñoz Sampedro, Mary González, María José Valero, María Banquer y Valentín Tornos; en enero de 1979 se incluyó entre las obras transmitidas por *Estudio 1*, interpretada por Mercedes Alonso, Ramiro Oliveros, Pablo Sanz, Blanca Estrada, Carmen Martínez Sierra, Julia Caba Alba, Modesto Blanch, Raquel Rojo y Olga Peiró.

La obra es uno de los resultados más surrealistas de la producción teatral de Mihura, que se caracteriza por una sorprendente manipulación del léxico y de los intercambios comunicativos, a través de los que toma forma ante los ojos del espectador/lector una realidad inédita, cuyos límites espaciotemporales, difuminados y extremadamente porosos, quebrantan las normas y los lugares comunes y demuestran las posibles consecuencias del desmoronamiento de un sistema preestablecido.

Durante la elaboración del texto italiano me ha guiado la voluntad de restablecer esa infracción de la norma lingüística, infracción simbólica de un mundo del que se empieza a minar la cimentación y luego, poco a poco, se van eliminando algunos pedazos, causando la pérdida progresiva de equilibrio, hasta el establecimiento de otro que, según la estructura dramática de una circularidad abrumadora, refleja la impotencia y resignación del ser humano.

Todos los personajes de la obra son víctimas de la monotonía de la vida cotidiana, empezando por Mercedes, una mujer de mediana edad, quien, para aguantar el tedio de su matrimonio con Lorenzo, se refugia en la lectura de novelas de aventuras y persigue a las criadas sin darles ninguna tregua. Una de estas, Teresa, da comienzo a la obra, cruzando el elegante salón de un chalet de una ciudad cualquiera y dirigiéndose, con un canario enjaulado, hacia la escalera que sube al piso de arriba. De la misma la vemos bajar al rato, pero en la jaula, en lugar del canario, lleva un gato, para asombro del público. Con la aparición de Rosaura, la cocinera, se da a conocer al espectador/lector un dato curioso y extravagante: para soportar la frustración que le produce su condición, se dedica a un pasatiempo inocuo, según lo que ella misma declara, contar mentiras, que le permiten soñar con la carrera de cantante de ópera, repleta de éxitos y triunfos internacionales. Teresa tolera muy poco la afición de Rosaura y le impide cantar:

ROSAURA ¿Se ha dormido la señora?

TERESA ¿No lo estás viendo? Igual que siempre.

ROSAURA ¿Entonces puedo cantar el “¡Hay que ver!”?

TERESA No, Rosaura; será mejor que te calles y fumes un pitillo.

ROSAURA (*Acercándose a la cajita.*) ¿Hay “Camel”?

TERESA Sí: hay “Camel”. (Mihura, 2004: 300)⁴

ROSAURA La padrona si è addormentata?

TERESA Non lo vedi? Come al solito.

ROSAURA Allora, posso intonare un’aria?

TERESA No, Rosaura. L’aria vai a prenderla in giardino, che è meglio, o fumati una sigaretta.

ROSAURA (*Avvicinandosi alla scatola di sigarette*) Ci sono le Camel?

Teresa Sì, ci sono le Camel⁵.

Como se puede notar, he decidido formular el texto italiano mediante una sustitución (“¡Hay que ver!” con “aria”), apoyándome en la confesión de Rosaura de su pasión operística:

⁴ Para todas las citas del original, leo el texto publicado por Cátedra (Mihura, 2004), también base de mi edición bilingüe (Leonetti, en prensa).

⁵ Quiero expresar mi profunda gratitud a Simone Trecca y a Enrico Di Pastena, quienes me ha brindado sugerencias preciosas a lo largo del proceso de traducción e impulsado la búsqueda de soluciones creativas.

Rosaura [...] El aroma del “Camel” me recuerda aquellos tiempos en que yo era la artista más célebre del mundo y triunfaba en todos los escenarios de Europa con mi voz maravillosa, llena de pizzicatos y de pizzicatas. (300)

Rosaura [...] ¡Si yo no me hubiese retirado de la ópera! (*Abre la puerta.*) ¡Si yo hubiese seguido arrebatando a todos los públicos del mundo...! (301)

Frente a la imposibilidad de reproducir el juego de palabras del texto original (“¡Hay que ver!”, “¿Hay ‘Camel?’”), he creado uno nuevo, mediante la neutralización del título de la canción, cuyo peso semántico resulta bastante reducido en la situación comunicativa, y la repetición de “aria” en una posición diferente, que me ha permitido conservar la reacción de Teresa, frenando el impulso vital de Rosaura y su acto de rebelión contra la monotonía ineluctable del presente.

En todo el texto intenté reconstruir fielmente los efectos humorísticos basados en las ambigüedades lingüísticas, en la alteración de la lógica predecible y en la ruptura de los automatismos léxico-semánticos, efectos que absorben al espectador/lector en una especie de espiral de un sinfín de asombrosos descubrimientos, de los que voy a proponer a continuación algunos ejemplos.

El elemento clave que, además de representar el motor de la acción, se convierte en una constante, presente o aludida, a lo largo de toda la obra, es el “vaso de leche” que forma parte de una especie de ritual, al que se entrega Mercedes antes de acostarse: sentada en una butaca, la mujer bebe a sorbos la leche del vaso que todas las noches Teresa le deja en una mesita, mientras lee algunas páginas de una novela de aventuras, para luego abandonarse a un sueño profundo.

Al despertarse, Mercedes emprende su primer diálogo con su criada Teresa:

MERCEDES ¡Hola, Teresa! ¿Cómo está usted?

TERESA Muy bien. ¿Y la señora?

MERCEDES Ya ve... Como siempre. Me duele un poco la cabeza. Y he debido de quedarme dormida, ¿verdad?

TERESA Efectivamente; la señora se ha quedado dormida.

MERCEDES Siempre que me duermo, me pasa igual: enseguida me quedo dormida...

[...]

TERESA ¿Pero la señora no se retira a sus habitaciones?

MERCEDES No, Teresa; espero al señor. Quiero estar levantada cuando el señor vuelva. Me gusta verle volver, porque vuelve muy bien. (302-303)

MERCEDES Salve, Teresa. Come sta?

TERESA Molto bene. E la signora?

MERCEDES Così. Come al solito. Mi fa un po' male la testa. E devo essermi addormentata, vero?

TERESA Proprio così; la signora si è addormentata.

MERCEDES Ogni volta che dormo, mi succede la stessa cosa: mi addormento immediatamente...

[...]

TERESA Ma la signora non si ritira nelle sue stanze?

MERCEDES No, Teresa, aspetto il signore. Voglio essere sveglia quando il signore rientra. Mi piace vederlo rientrare, perché rientra molto bene.

En este intercambio de réplicas, marcado por repeticiones, pero carente de progresión semántica, destaca el uso inusitado e incongruente del adverbio con el verbo ‘volver’ (“vuelve muy bien”). Se trata de una “adverbiación relativizante de acciones absolutas”, según la definición de Emilio de Miguel Martínez (1997: 188), asociada a

verbos que no admiten ninguna calificación y que están sometidos a un acto de trastorno conceptual.

Entre las situaciones cómicas más audaces y emblemáticas de la voluntad de desmontar el sólido y recalcitrante armazón de los lugares comunes destacan aquellas en donde los autores emplean la técnica del “desplazamiento”, según la definió Emilio González-Grano de Oro (2004: 166), por la que se colocan ideas, acciones y objetos en lugares y situaciones que, según la costumbre, no admiten su presencia. Una de estas situaciones se corresponde con el sueño de Mercedes: mientras espera que su marido regrese, sueña con Lorenzo y Raquel, quienes en su salón entretienen al huésped, Norton, haciendo gala de una sarta de formalidades:

RAQUEL [...] Si no quiere usted beber nada, en la cocina tenemos queso.

NORTON Es usted amabilísima, señora. Pero yo he venido para ver su casa y no para comerme su queso... Muchas gracias, de todos modos.

RAQUEL Gracias a usted, que ha sido tan gentil trayéndonos a casa en su caballo.

LORENZO Si no le llegamos a encontrar, todavía estaríamos en la calle esperando un taxi.

RAQUEL Por cierto, Lorenzo, que no hemos mirado lo que marcaba el caballo.

NORTON ¡Por Dios, no merece la pena! Además, es un caballo particular. (305)

RAQUEL [...] Se non vuole bere nulla, in cucina abbiamo del cacio.

NORTON Lei è gentilissima, signora. Però io sono venuto per vedere la sua casa e non per mangiare il suo cacio. Ad ogni modo, molte grazie.

RAQUEL Grazie a lei, che è stato così cortese a portarci a casa con il suo cavallo.

LORENZO Se non l'avessimo incontrata, saremmo ancora per strada ad attendere un taxi.

RAQUEL A proposito, Lorenzo, non abbiamo guardato quanto segnava il cavallo.

NORTON Ma no, lasci stare! E poi si tratta di un cavallo privato.

Se recrea en el texto italiano la semejanza fónica del extravagante binomio casa-queso (“casa-cacio”), relacionado con un incongruo y sorprendente gesto de hospitalidad, y se reproduce fielmente el efecto de extrañamiento que surge de los agradecimientos que Lorenzo y Raquel le dirigen a su huésped, por haberlos acompañado a casa: las palabras se acumulan prescindiendo de las circunstancias, construyendo el efecto cómico mediante la diseminación de elementos nominales (además del juego de palabras casa-queso, el uso del término ‘caballo’ en lugar de ‘taxi’), responsables, por su presencia descolocada y extravagante y, sobre todo, por su aceptación en la normalidad y banalidad de un intercambio de formalidades convencionales, de una cadena de efectos shock en el espectador/lector.

Uno de los momentos tópicos y ejemplificadores del afán de materializar un mundo inédito y alternativo es la crónica del envenenamiento, que se fundamenta en unos desajustes con respecto a la lógica consolidada y que, precisamente por ser desconcertantes y traumáticos, suscitan hilaridad en el espectador/lector y concitan su atención creciente. De hecho, al aludir Lorenzo, durante esa conversación, a su primera mujer, Norton le pregunta si se ha divorciado. A partir de esta hipótesis del piel roja curioso, se le abre de par en par al espectador/lector un mundo ‘increíble’: como los divorcios estaban prohibidos, sin precisar las razones, Lorenzo informa a Norton que mató a su mujer, o bien, mejor dicho, que la mataron los dos. Aún más asombrosa es la

reacción de Norton, quien, “sin inmutarse”, ruega a los protagonistas de esta operación que le proporcionen todos los detalles, por su especial afición a los “chismes familiares”:

NORTON ¿Tuvo usted antes otra mujer?
 LORENZO Creí que ya se lo había dicho.
 NORTON Sin duda no presté atención. Uno es indio y solo piensa en las inmensas praderas, en los valles sombríos, en los rostros pálidos que nos persiguen y nos humillan... (*Transición.*) ¿Y se divorciaron ustedes?
 LORENZO ¡Oh, nada de eso! Los divorcios están prohibidos, ya lo sabe. Si quiere que le diga la verdad, la maté.
 NORTON (*Sin inmutarse.*) ¡Ah! ¿La mató usted?
 RAQUEL Bueno, en realidad, la matamos entre los dos. (*A Lorenzo.*) Yo te ayudé mucho.
 LORENZO Pero el que le eché el veneno en el vaso de leche fui yo. ¡No creo que ahora vayas a presumir de que...!
 RAQUEL Bueno, lo que quieras. No discutamos.
 NORTON ¿Entonces la envenenaron ustedes? Me gustaría saber cómo lo hicieron... ¡Soy tan curioso para estos pequeños chismes familiares! (305-306)

NORTON Ha avuto un'altra moglie prima?
 LORENZO Credevo di averglielo già detto.
 NORTON Sicuramente non ho prestato attenzione. Un indiano pensa solo alle immense praterie, alle valli oscure, ai visi pallidi che ci perseguitano e ci umiliano... (*Cambiando argomento*) E avete divorziato?
 LORENZO Oh niente affatto. Il divorzio è proibito, lo sa bene. Se vuole che le dica la verità, l'ho uccisa.
 NORTON (*Senza scomporsi*). Ah! L'ha uccisa lei?
 RAQUEL Beh, in realtà l'abbiamo uccisa insieme. (*A Lorenzo*) Io ti ho aiutato molto.
 LORENZO Però chi le ha messo il veleno nel bicchiere di latte sono stato io. Non credo che ora tu voglia prenderti il merito di...
 RAQUEL Va bene, come vuoi. Non litighiamo.
 NORTON Allora l'avete avvelenata insieme? Mi piacerebbe sapere come l'avete fatto. Vado matto per questi affarucci di famiglia!

El sustantivo ‘chisme’ se pone en relación con el campo semántico de la habladería y del cotilleo, siendo, según el DRAE, una “noticia verdadera o falsa, o comentario con que generalmente se pretende indisponer a unas personas con otras o se murmura de alguna”. El adjetivo “familiares” me ha empujado a descartar la solución literal –“pettegolezzi famigliari”–, por representar una situación comunicativa muy inusual en italiano, esto es, de murmuraciones que involucran a los interlocutores mismos, en lugar del “fare pettegolezzi su qualcuno o pettegozare di qualcuno” que es mucho más frecuente. Me ha parecido necesario, por lo tanto y a pesar de la frecuencia de esa expresión en castellano, tanto en los documentos como en la lengua hablada, dejar patente en la traducción la actitud de Norton, que es la de fisgar esa cuestión familiar. De esta reflexión surge la solución de “affarucci di famiglia”, con un diminutivo que acentúa la curiosidad casi maniática, además de inoportuna, de Norton, que solicita a la pareja de ‘homicidas’ la receta puntual y detallada del veneno. La reacción inesperada de Norton se ve potenciada propiamente por producir, con palabras de Emilio de Miguel Martínez la “ruptura del sistema de lo psicológicamente esperado” (1997: 175), consiguiendo, de esta manera, el efecto cómico:

Norton ¿Y cómo se prepara este veneno? ¿Es difícil de cocinar?
 RAQUEL Es de lo más sencillo. Escuche: primero se coge un vaso de leche.
 NORTON ¿Grande o pequeño?

NORTON E come si prepara questo veleno? È difficile da cucinare?
 LORENZO È una cosa semplicissima. Ascolti: prima si prende un bicchiere da latte.
 NORTON Grande o piccolo?

RAQUEL Más bien grandecito; así hace más efecto. Después, se calienta la leche al baño de María.

LORENZO Antes de eso hay que echar el veneno, querida.

RAQUEL ¡Qué va! El veneno se echa después.

LORENZO ¡No, mujer! Antes.

RAQUEL ¡Te digo que el veneno se echa después! ¡Si lo sabré yo...! Siempre tienes ganas de discutir.

LORENZO Lo que se echa después es la canela, para quitarle el gusto al veneno.

NORTON (*Muy contento.*) ¡Ah! Pero ¿también se le echa canela?

RAQUEL (*A Norton.*) Deje que yo se lo explique a mi manera; mi marido ya lo ha olvidado. Se tiene el vaso al baño de María unos minutos y se saca. (*A Lorenzo.*) ¡Y entonces se le echa el veneno!

NORTON Pero ¿qué cantidad hay que echar? ¿Una cucharada?, ¿dos cucharadas...?

RAQUEL Dos cucharaditas de las de café, con copete.

NORTON ¿No será poco?

RAQUEL Nosotros lo hacemos así. Claro que, si se quiere, no hay inconveniente en aumentar la dosis.

NORTON ¿Y qué se hace después?

RAQUEL Una vez mezclados los polvos, se revuelve todo muy bien procurando que el veneno no forme grumos. Y cuando está todo bien batido, se pone a enfriar en un sitio fresco, y a los pocos minutos se sirve. (307)

RAQUEL Meglio un po' grande, così fa più effetto. Poi si riscalda il latte a bagnomaria.

LORENZO Prima bisogna metterci il veleno, cara.

RAQUEL Ma no! Il veleno si mette dopo.

LORENZO No, no! Prima.

RAQUEL Ti dico che il veleno si mette dopo. Lo saprò io, no? Hai sempre voglia di discutere.

LORENZO Quello che si mette dopo è la cannella, per togliergli il sapore del veleno.

NORTON (*Molto contento*) Ah! Si mette anche la cannella?

RAQUEL (*A Norton*) Lasci che glielo spieghi io a modo mio. Mio marito se l'è già dimenticato. Si tiene il bicchiere a bagnomaria per alcuni minuti e poi si toglie. (*A Lorenzo*) E a questo punto si mette il veleno.

NORTON Ma in che quantità? Una cucchiata? Due cucchiatae?

RAQUEL Due cucchiaini da caffè pieni.

NORTON Non sarà poco?

RaqueL Noi abbiamo fatto così. Certo, se lo si desidera, nulla vieta di aumentare le dosi.

NORTON E poi che si fa?

RAQUEL Una volta agguinta la polvere, bisogna mescolare tutto molto bene, in maniera tale che non si formino grumi. E quando il veleno si è ben diluito, si mette a raffreddare in un luogo fresco e dopo pochi minuti si serve.

La afinidad entre ambas lenguas en este contexto me ha permitido proceder con una traducción literal, conservando el ritmo rápido de la descripción de la preparación del veneno, en la que Raquel interrumpe constantemente a Lorenzo, puntualizando todos los detalles. A partir de la pregunta de Norton que hace hincapié en la difícil elaboración de la pócima, cuyo grado de dificultad se expone tal y como ocurre en los libros de recetas, la traducción reproduce la sucesión muy puntual de las acciones, mediante una secuencia adverbial apremiante y un tejido léxico tomado prestado del ámbito culinario. De hecho, por efecto de una especie de dislocación semántica, los detalles de la que parece una receta culinaria se superponen al cuento del asesinato, que pierde toda su fuerza dramática.

Y en esta línea de la inoportunidad e improcedencia de la reacción de los personajes ante lo que sucede y de sus conductas ilógicas, se colocan las risas de la señora Llopis hablando de la mujer “asesinadita”, con que llegamos al momento más desafiante del proceso de traducción, correspondiente con el nudo del segundo acto. En este, Mercedes tiene la ocasión de conocer a Norton, quien ya no viste de piel roja como en

el primer acto y que es ahora el director de la multinacional para la que trabaja su marido. Comprobada la semejanza con el piel roja de su pesadilla y convencida de que se encuentra ante la misma persona, Mercedes le cuenta su sueño. La imperturbabilidad de Norton al enterarse de que Mercedes había soñado con él la misma noche en que él había soñado con ella proyecta al espectador/lector en una atmósfera de misterio. A partir de ese momento, entre Norton, especialmente dedicado al espiritismo, y Mercedes, en búsqueda de una vía de fuga de la vida conyugal, nace una gran sintonía, un perfecto encaje de deseos y necesidades. La demostración de esta sintonía es el contacto que establecen acercando la yema de sus dedos: la mujer suelta un grito cuando en la puerta de entrada aparecen los señores Llopis, una pareja de mediana edad, que, tras perder su casa por un incendio, está interesada en su chalet, que está en alquiler. Con más desconcierto aún, Mercedes escucha las motivaciones que les han llevado hasta ahí, esto es, el alquiler extremadamente barato debido a cuanto ha acaecido a la dueña, la “asesinadita”, que fue envenenada por su marido. Con la adición del morfema diminutivo -ito, los autores se mofan de la coherencia conceptual, creando una situación comunicativa que se coloca fuera de los presupuestos y de los hábitos corrientes de la vida cotidiana. El diminutivo en el participio pasado (“asesinadita”) y en el sustantivo anterior (“asesinatito”) se corresponde con uno de los elementos —el más chocante— que desempeñan, según la clasificación de Rafael Núñez Ramos, las funciones del mensaje humorístico: una “función de disyunción” (1984: 271-272; también véase Iglesias Casal, 2000: 442), es decir de ruptura, incoherencia y violación de un código comunicativo, cuya baja predictibilidad provoca el efecto risible. El diminutivo no sustenta aquí la idea de pequeñez ni la de cariño o compasión, asociaciones propias sobre todo de los afijos en -ito (Bello, 1995: 70), sino que, cuestionando el principio de identidad, insinúa la sospecha de que la mujer haya sido realmente —la confusión entre sueño y vigilia toca en este punto su clímax— o completamente asesinada por su marido. De manera muy evidente emerge aquí el perspectivismo de raigambre ramoniana⁶ y la concepción de mundos posibles, cuyos límites se derrumban por las continuas metamorfosis que los humoristas provocan jugosamente:

LLOPIS Mi mujer se refiere al asesinato. Bueno; al asesinatito, como dice ella...

MERCEDES (*Aterrada, se coge al brazo de Norton.*) ¡Norton, por favor! ¡No se vaya de mi lado! ¿Ha oído usted?

NORTON ¿Un asesinato? ¿De qué hablan ustedes?

LLOPIS A mí me han dicho que esta casa se alquilaba barata por aquello. Porque a causa del asesinato, no la quería nadie...

LLOPIS Mía moglie si riferisce all'assassinio, o meglio, al mezzo assassinio, come dice lei.

MERCEDES (*Terrorizzata, prende sotto braccio Norton*) Norton, per favore! Non si allontani da me! Ha capito?

NORTON Un assassinio? Ma di cosa parlate?

LLOPIS A me hanno detto che questa casa si affittava a basso prezzo per quello che era successo qui. A causa dell'assassinio non la voleva nessuno.

⁶ Ramón Gómez de la Serna expuso su teoría humorística en su famoso ensayo “Gravedad e importancia del humorismo”, publicado en el número 84 de la *Revista de Occidente* de 1930 y luego editado al año siguiente con algunas modificaciones en *Ismos* (1931).

TRINIDAD ¡Claro que sí! Parece ser que el dueño de este hotel envenenó a su mujer para poder casarse con otra... ¡Ji, ji, ji...! Y que la gente, por eso, tiene miedo de vivir en esta casa.

LLOPIS Una tontería. Supersticiones sin fundamento...

TRINIDAD Yo digo que debería haber más asesinatos en las casas. Y más fantasmas. Así sería mucho más fácil encontrar un piso desalquilado. ¿No les parece? ¡Ji, ji, ji...!

MERCEDES ¡Oh, Norton! ¿Usted oye? ¿Cómo es posible que...? ¿Quién ha podido decirles eso?

LLOPIS A mí me lo dijo un señor que fue a la peña del café. Era, realmente, la primera vez que lo veía. Y después no le he visto más. Pero estábamos hablando del problema de la vivienda, y él intervino en la conversación y me dio estas señas... Y me habló del caso de la mujer asesinadita.

TRINIDAD Eso, ¡de la mujer asesinadita...! ¡Ji, ji, ji...! (326)

TRINIDAD Certo! Sembra che il proprietario di questa villa abbia avvelenato sua moglie per poter sposare un'altra, hi, hi, hi, e che per questo la gente ha paura di vivere qui.

LLOPIS Che stupidaggine! Superstizioni senza fondamento.

TRINIDAD. Io dico che ci dovrebbero essere più assassinî nelle case. E più fantasmi. Così sarebbe molto più facile trovare un appartamento sfitto. Non vi pare? Hi, hi, hi...

MERCEDES Oh, Norton! Lei sta sentendo? Com'è possibile che...? Chi ha potuto dire loro questo?

LLOPIS A me lo disse un signore al circolo del caffè. Era la prima volta che lo vedevo. E poi non l'ho più visto. Però stavamo parlando del problema della casa ed egli intervenne nella conversazione e mi diede questo indirizzo... E mi parlò del caso della moglie mezza ammazzata.

TRINIDAD Giusto, della moglie mezza ammazzata... Hi, hi, hi!

Cabe subrayar que, en la creación de Trinidad, con sus risas ridículas (“Ji, ji, ji”), destacan rasgos de la técnica de derivación orteguiana del “añiñamiento” (González-Grano de Oro, 2004: 211), partícipe del sentimiento de intrascendencia y de autorreferencialidad inherente al juego y a la broma. De hecho, si bien Mihura declaró que quería simplemente vivir del teatro y no le interesaba ser un escritor de vanguardia, sobresalen de manera muy evidentes los postulados de Ortega y Gasset sobre el arte: “Si cabe decir que el arte salva al hombre, es sólo porque le salva de la seriedad de la vida y suscita en él inesperada puericia [...]. Todo el arte nuevo resulta comprensible y adquiere cierta dosis de grandeza cuando se le interpreta como un ensayo de crear puerilidad en un mundo viejo” (2015: 195). La actitud pueril de Trinidad, además de mostrar su clara sugestión surrealista por la insinuación de la existencia de otras realidades posibles, responde a la voluntad de los autores de eludir el dramatismo de los acontecimientos, divirtiéndose, como los niños lo hacen, al sorprender al destinatario y al interrumpir su proceso inferencial.

Me he inclinado en este caso por una nueva formulación del texto; se trata de una intervención masiva, que ocasiona repercusiones tanto en el título como en el diálogo entre Mercedes y los señores Llopis. La pareja ‘asesinatito-asesinadita’ crea en el texto, mediante la figura etimológica, toda una red de interconexiones, imposibles de repetir en el metatexto, por las diferencias en el tejido léxico: ‘asesinato-asesinada’/‘assassinio-assassinata’. Ante la doble dificultad de emplear en el texto italiano el mismo verbo, por un lado, y de añadir un diminutivo al sustantivo y al participio, por otro, he optado por una compensación de esa pérdida: la solución ‘mezzo assassinio’ y ‘mezza ammazzata’ parece, a mi manera de ver, un buen compromiso entre la traducción del plano del contenido (transposición) y la del plano de la expresión (recodificación) según el

“modelo taxonómico del proceso de traducción” propuesto por Peter Torop (2002: 17), que conserva, aunque con una matización más explícita, la dominante de la obra, a saber, la alusión a la duda de que la mujer haya sido real o completamente asesinada por su marido. Además, la repetición ‘mezzo-mezza’ restablece esa red de relaciones fonéticas y semánticas presente en el prototexto. En lugar de dejar inalterado el adverbio ‘mezzo’, según el empleo más correcto en italiano, he decidido adjetivarlo según el uso lingüístico, que permite la concordancia y hace el texto más fluido.

A lo largo de toda la comedia los autores siguen jugando con la subversión del uso común de la lengua y con la alteración de las categorías fonológicas, morfosintácticas y léxicas, mediante las que se promueve la desautomatización vanguardista de las convenciones comunicativas. Ese juego aflora también en la introducción de un lenguaje pseudotécnico y en el empleo de términos específicos y artificiosos, pero semánticamente vacíos, a fin de parodiar la ridícula articulación de los tecnicismos y contemplar, a la vez, la incomunicabilidad de los seres humanos. Durante la elaboración del *memorandum* que tiene que entregar a Norton, Lorenzo pierde continuamente el hilo del discurso:

LORENZO ¿Dónde estábamos?

RAQUEL (*Leyendo.*) En el pivote del mecanismo industrial, don Lorenzo.

LORENZO ¿Qué es eso de pivote? ¡Ya he vuelto a perder el hilo!... Bueno, ponga usted un punto detrás del pivote, y seguiremos... (*Dictando.*) Calculando el desplazamiento del potencial desde el prisma de la ética, debemos valorar el rendimiento con arreglo al peso del logaritmo, coma, siempre que la ecuación no sea superior al duplo... (*Viendo que Raquel borra precipitadamente algo de lo escrito*) ¿Qué pasa ahora?

RAQUEL Me he equivocado, don Lorenzo: en vez de poner «logaritmo», he puesto «logaritmi».

LORENZO ¡Vaya, señorita! ¡Parece que usted tampoco atiende al *memorándim!*

RAQUEL ¡Sí atiendo al *memorándum*, don *Lorencí...*! Pero un error cualquiera lo *comuta...* (*Viendo que se ha roto el papel.*) ¡Oh! (320)

LORENZO Dove eravamo rimasti?

RAQUEL (*Leggendo*) Nel perno del meccanismo industriale, signor Lorenzo.

LORENZO Nel perno? In che senso nel perno? Ho perso di nuovo il filo. Allora, metta un punto dopo il perno e continuiamo. (*Dettando*) Calcolando lo spostamento del potenziale dal punto di vista dell'etica, dobbiamo valutare il rendimento in base al peso del logaritmo, virgola, a condizione che l'equazione non sia superiore al doppio. (*Vedendo che Raquel cancella precipitosamente qualcosa che ha scritto*) Cosa succede adesso?

RAQUEL Mi sono sbagliata, signor Lorenzo: invece di scrivere «logaritmo», ho scritto «logaritmi».

LORENZO Ma insomma, signorina! Mi sembra che neanche lei presti attenzione al *memorandim*.

RAQUEL Certo che presto attenzione al *memorandum*, signor *Lorenzino*. Ma un errore lo *commuta* chiunque. (*Vedendo che si è rotto il foglio*) Oh!

En el texto italiano se conserva la imitación cómica de una jerga profesional y la desintegración comunicativa que caracteriza el dictado de Lorenzo a la mecanógrafa, en el que destaca la paronomasia simulada “*memorandum-memorandim*”, por la alteración de la forma latina y el diminutivo “Lorenzino” por atracción del “*memorandim*” anterior, y se propone la solución “*commuta*” en correspondencia de la deformación verbal “*comuta*”, interpretando la voluntad de los autores de alterar el verbo “*cometer*”.

Encaminándome hacia el final de este estudio, me permito unas últimas reflexiones sobre la presencia del término “vívère”.

Durante la Nochebuena, Mercedes decide quedarse en casa, al abrigo de la nieve y del frío. Pero, antes de que se vayan sus criadas, a las que ha otorgado el permiso de estar con su familia, se informa sobre lo que queda para cenar:

MERCEDES ¿No hay en la nevera ningún vívere que yo pueda preparar?	MERCEDES Non ci sono viveri in frigorifero che io possa preparare?
ROSAURA Sí, señora; hay varios víveres, pero todos muertos: pollo frío, pechuga de conejo, fruta, mantequilla y algunos apios. (340)	ROSAURA. Sì, signora, ci sono vari viveri, ma tutti morti: pollo freddo, petto di coniglio, frutta, burro e alcuni sedani.

En este caso, la pérdida inevitable del uso del singular en castellano no compromete la ambigüedad pragmática del enunciado (Simarro Vázquez, 2017), cuya hilaridad se debe a la oposición víveres/muertos. En efecto, si la solución para la traducción de los juegos de palabras (*puns*) consiste, según Delabastita, “in recreating the pragmatic function of original wordplay” (1994: 226), es posible afirmar que la traslación del intercambio entre las dos mujeres al italiano es aceptable en términos funcionales⁷, por residir su efecto cómico sobre todo en la inadecuada interpretación de Rosaura de la pregunta de Mercedes.

CONCLUSIÓN

Por medio del análisis comparativo de una muestra ejemplificadora de fragmentos textuales, he pretendido enfocar los motivos y las intenciones que determinaron las estrategias y soluciones traductivas para la adaptación y apropiación del original. La lengua de la comedia, sometida al factor disolvente del humor por los “flagrantes atentados contra la semántica y la argumentación lógica” (Iglesias Casal, 2000: 444) recrea un mundo que choca con los límites de la lógica y de la moral. Se trata de una propuesta que postula una transgresión, la cual, como afirmó José Antonio Llera, “al presentar el envés de la realidad, está poniendo en cuestión el mito de la unidad/necesidad sobre el que se sustenta toda ideología y todo poder” (2001: 468).

El humor es por lo tanto un filtro, un “trampantojo”, según lo definió Rosa Navarro (2011), a través del cual se observa la existencia humana y detrás del cual Mihura y Laiglesia critican los hábitos sociales y las convenciones inamovibles e inflexibles, pese a toda clase de rebelión.

Frente a ese empleo inusitado de la lengua, el proceso de traducción se mueve en un terreno movedizo, tanteando soluciones que eviten, por un lado, la opacidad de un texto ininteligible que dificulte la fruición en el nuevo contexto de recepción, por otro, una excesiva explicitación y banalización, que, si bien ínsitas en todo acto de traslación

⁷ Para el enfoque funcionalista de la traducción de los juegos de palabra véase también a Chiaro (1992) y Landheer (1991).

textual, puedan provocar la traición de las intenciones y de la funcionalidad del texto fuente.

BIBLIOGRAFÍA

- ALÁS-BRUN, Montserrat (1995): *De la comedia del disparate al teatro del absurdo*, Barcelona: PPU.
- BELLO, Andrés (1995): *Gramática de la lengua castellana destinada al uso de los americanos*, Caracas: La Casa de Bello.
- CHIARO, Delia Carmela (1992): *The Language of Jokes. Analyzing Verbal Play*, London: Routledge.
- DELABASTITA, Dirk (1994): “Focus on the Pun: Wordplay as a special problem in translation studies”, *Target*, VI, 2, pp. 223-243.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón (1931): *Ismos*, Madrid: Biblioteca Nueva.
- GONZÁLEZ-GRANO DE ORO, Emilio (2004): *La ‘otra’ generación del 27. El Humor Nuevo español y La Codorniz primera*, Madrid: Polifemo.
- GONZÁLEZ-GRANO DE ORO, Emilio (2005): *Ocho humoristas en busca de un humor. La otra generación del 27: Mihura, Tono, Herreros, Neville, Jardiel, López Rubio, Perdigüero y Laiglesia*, Madrid: Polifemo.
- IGLESIAS CASAL, Isabel (2000): “Sobre la anatomía de lo cómico: recursos lingüísticos y extralingüísticos del humor verbal”, en Maria Antonia Martín Zorraquino; Cristina Díez Pelgrín (eds.): *¿Qué español enseñar?: norma y variación lingüísticas en la enseñanza del español a extranjeros. Actas del XI Congreso Internacional ASELE*, Zaragoza: Universidad de Zaragoza/Centro Virtual Cervantes, pp. 439-450.
- LANDHEER, Ronald (1991): “La Poly-isotopie comme problème traductologique”, en Jovanovi Mladen (ed.): *Translation, a Creative Profession. Proceedings XIIth World Congress of FIT Belgrade 1990*, Beograd: Prevodilac, pp. 133-140.
- LEONETTI, Francesca (en prensa): “Il caso della moglie mezza ammazzata”, en Elena E. Marcello (coord.): *Umoristi spagnoli a teatro*, vol. 1, Pisa: ETS.
- LÓPEZ RUBIO, José (2003): *La otra generación del 27. Discurso y cartas*, Madrid: Centro de Documentación Teatral.
- LLERA, Antonio José (2001): “Poéticas del humor: desde el novecientos hasta la época contemporánea”, *Revista de literatura*, LXIII, 126, pp. 461-476.
- MIGUEL MARTÍNEZ, Emilio de (1997): *El teatro de Miguel Mihura*, Salamanca: Universidad de Salamanca.
- MIHURA, Miguel (1981): *Mis memorias*, Barcelona: Ediciones Mascarón.
- MIHURA, Miguel (2004): *Teatro Completo*, edición e introducción de Arturo Ramoneda, Madrid: Cátedra, Bibliotheca Avrea.
- MORALES BENITO, Lidia (2013): *Miguel Mihura y el teatro del absurdo*, Salamanca: Universidad de Salamanca.
- NAVARRO DURÁN, Rosa (2011): “El humor como trampantojo en el teatro de Miguel Mihura”, *Anagnórisis: Revista de investigación teatral*, III, pp. 120-138.

- NÚÑEZ RAMOS, Rafael (1984): “Teoría semiótica: lenguajes y textos hispánicos”, en Miguel Ángel Garrido Gallardo (ed.): *Actas del Congreso Internacional sobre Semiótica e Hispanismo*, vol. 1, Madrid: CSIC, pp. 269-276.
- ORTEGA Y GASSET, José (2015): *La deshumanización del arte*, Madrid: Biblioteca Nueva.
- SIMARRO VÁZQUEZ, María (2017): “Humor verbal basado en ambigüedad léxica y competencia léxico-semántica”, *Pragmalingüística*, XXV, 618-636.
- TOROP, Peeter (2002): “Intersemiosis y traducción intersemiótica”, *Cuicuilco*, IX, 25, pp. 1-30.