

El juego pragmático como eje del humor de Oscar Wilde en inglés y en español

Marta Mateo Martínez-Bartolomé
Universidad de Oviedo
mmateo@uniovi.es

1. Introducción: pragmática, traducción y humor

La actividad traductora es una tarea compleja en la que, como ya se reconoce en los Estudios de Traducción desde las últimas décadas del siglo pasado, no sólo intervienen elementos lingüísticos y textuales, sino otros muchos de muy diversa índole: sociales, culturales, psicolingüísticos, o incluso políticos y económicos. La traducción es, por tanto, una actividad esencialmente pragmática, consistente en un acto de comunicación interlingüístico que ocurre siempre en un contexto semiótico y social que la condiciona; como apunta House, aludiendo al pionero estudio de Austin en el campo de la pragmática *How to Do Things with Words* (1962), “[a] translator [...] performs actions when uttering words, i.e., he ‘does things with words’ and he does these things never in vacuo but always in certain contexts or situations” (House 2001: 57). No estaremos descaminados, por tanto, si entre las múltiples áreas que contribuyen al estudio de la traducción –campo claramente interdisciplinar, como también hoy es comúnmente aceptado– consideramos la pragmática una de las más pertinentes: como disciplina lingüística que estudia las relaciones entre los signos y sus condiciones de uso, las cuales incluyen variables relativas al contexto, al usuario y el intérprete del signo lingüístico así como al proceso de interpretación de dichos signos (Chesterman 2002: 9), la pragmática ha aportado conceptos enormemente valiosos y enriquecedores para comprender y analizar la actividad traductora. Ésta aparece, de hecho, perfectamente reflejada en el ámbito de estudio de la pragmática según la definición de esta disciplina como “the science of language as it is used by real, live people, for their own purposes and within their limitations and affordances” (Mey 1994: 5, en House 2001: 58).

En este artículo veremos cómo dichos conceptos pragmáticos pueden resultar de gran utilidad para el análisis –y la realización– de

la traducción del humor verbal. El estudio del humor, al igual que el de la traducción, es un campo interdisciplinar: “both draw from linguistics, psychology and sociology, among other disciplines, for their descriptions and their theoretical models and constructs. It is not surprising, then, that humor and translation studies overlap” (Zabalbeascoa 2005: 185). Y uno de los puntos coincidentes entre estos dos ámbitos de creación humana es, indudablemente, la aplicabilidad a ambos de la pragmática que, por tanto, se torna doblemente pertinente cuando abordamos el humor en un contexto de traducción.

El análisis pragmático del lenguaje se centra en lo que los hablantes *quieren decir* más que en lo que aquél *significa*, y describe la comprensión del mensaje como un acto de interpretación e inferencia por parte del oyente más que como un simple proceso de descodificación; esto resulta esencial para entender el humor verbal, que juega con las expectativas discursivas y las representaciones culturales de los hablantes, a menudo obligando a los receptores a traspasar la interpretación más inmediata del mensaje para captar su función humorística. Este tipo de humor está, por tanto, en estrecha relación con el contexto comunicativo y la interacción social, dos parámetros fundamentales de la pragmática:

In using language, we do not just talk or write to one another, rather we perform actions in contexts which combine linguistic and non-linguistic factors among them knowledge, beliefs and assumptions. [Pragmatics has] emphasized the conditions which hold for speakers when they want to achieve certain outcomes that involve changes in their interlocutors' knowledge, behaviour, attitudes or beliefs. (House 2001: 58)

Hatim y Mason han sabido incorporar a su modelo del proceso comunicativo, en el que enmarcan a su vez al de traducción, nociones pragmáticas que nos resultan fundamentales para entender también el mecanismo humorístico: las creencias y percepciones de los usuarios del lenguaje, las circunstancias sociales del acto comunicativo (oral o escrito) y los efectos que ejercen en los usuarios y en su discurso las relaciones institucionales imperantes en la sociedad (Hatim y Mason 1990: 91). Todos estos elementos contribuyen a la creación de sentido en cualquier tipo de texto, de tal forma que son las intenciones del

emisor, en su contexto social, las que configuran el valor pragmático del mensaje. El “sentido” de los textos ha de verse, entonces, “as something which is negotiated between producer and receiver and not as a static entity, independent of human processing activity once it has been encoded” (Hatim y Mason 1990: 64-65); esto resulta esencial, como bien señalan estos estudiosos de la traducción, para comprender la actividad traductora, pero lo es también, en mi opinión, para entender cómo funciona el humor verbal, en el que a menudo es imposible separar la forma y el sentido del signo lingüístico (Vandaele 2002: 229), y en cuyo estudio la consideración de los elementos contextuales y de las motivaciones que hay detrás se torna, si cabe, más crucial que en el de cualquier otro comportamiento lingüístico. Precisamente, el humor verbal –o, en términos quizás más exactos, *Verbally Expressed Humor*, como se refiere a él en inglés Chiaro (2005)– se inscribe en un marco en el que entran en juego factores pragmáticos como la incongruencia y la superioridad (Vandaele 2002: 221-226), relacionados ambos con los aspectos cognitivo y social de la comunicación (Vandaele 2002: 239, 246).

Tanto la traducción como la comunicación humorística se ven en definitiva condicionadas por el contexto, la intencionalidad del emisor, la interpretación del receptor, las presuposiciones de esos participantes en la interacción social y lingüística así como el sistema de valores de la(s) cultura(s) en que se enmarca dicha interacción, parámetros todos ellos fundamentales en el campo de la pragmática. No es de extrañar, entonces, que los Estudios de Traducción, por un lado, y la investigación sobre el humor, por otro, hayan aprovechado modelos y conceptos de esa disciplina para el análisis de sus respectivos campos de la comunicación humana (véase, por ejemplo, la larga lista de palabras clave de la pragmática que menciona Chesterman [2002: 10] como aplicables, o aplicadas ya, al estudio de la traducción). La propia teoría del *skopos* (o *escopo*, como algunos prefieren denominarlo en español), con su énfasis en el efecto de la traducción y en la eficacia comunicativa –que los seguidores de esta teoría basan en la función del texto meta y la reacción del receptor–, tiene un corte esencialmente pragmático –si bien, según Chesterman (2002: 12), su interés en el efecto de la traducción parece haber derivado más directamente de la sociolingüística que de la pragmática–.

La variación cultural que caracteriza tanto al humor como a muchos aspectos contextuales de la comunicación verbal hace que resulte interesante y oportuno poner en relación estos tres campos, el humor, la pragmática y la traducción, lo cual constituye el objetivo de este artículo. Para ello nos serviremos de las comedias de Oscar Wilde, ejemplo excelente del juego pragmático que se produce en el humor verbal, pues en ellas la comicidad se desprende fundamentalmente del desbaratamiento de las expectativas discursivas, semánticas, pragmáticas y socio-culturales del receptor. Los personajes de las comedias de Wilde subvierten las convenciones sociales y lingüísticas, e incluso la lógica común, explotando el contraste, la incongruencia y la sorpresa en todos los niveles del discurso y jugando con las presuposiciones de los espectadores. El diálogo, como juego verbal, es el eje del humor wildeano, lo cual revela, como apunta el traductor Alberto Mira, una concepción del lenguaje por parte del dramaturgo irlandés basada en “un énfasis en el significante, en ocasiones claramente en detrimento del significado” (2003: 93):

Muchas cosas que suceden en el teatro de Wilde, suceden en el ámbito del signo, razón por la cual fue frecuentemente recriminado. Las paradojas, los dobles sentidos, la ironía y los juegos de palabras no son acciones propiamente dichas, no se refieren a realidades externas y su fuerza consiste en atraer la atención una y otra vez hacia el significante. (Mira 2003: 93)¹

El propio Mira, que ha vertido recientemente *The Importance of Being Earnest* y *Lady Windermere's Fan* al español (Wilde 2003), señala la dificultad añadida que esto supone para el traductor. A pesar de ello, todas las comedias de Wilde han sido traducidas a nuestra lengua en varias ocasiones, lo cual constituye otra de las razones de su elección para el presente estudio pragmático de la traducción del humor, pues nos proporcionan numerosos ejemplos de estrategias diversas aplicadas en el traslado de su ingenio y comicidad del inglés al español.

¹ Esta referencia no forma parte de los textos analizados por eso se incluye aquí y no en las “Fuentes Primarias”: Wilde, Oscar. 2003. *El abanico de Lady Windermere. La importancia de llamarse Ernest*. Traducción de Alberto Mira. Madrid: Cátedra: 2003.

En este artículo, sin embargo, no analizaremos esas dos obras que ha traducido Mira, sino *A Woman of No Importance* y *An Ideal Husband* que fueron las primeras comedias de Wilde en ser vertidas al español, ambas por Ricardo Baeza (Wilde 19-- [1911] y 19-- [1918]).² Estas dos comedias de Wilde fueron también las que primero se representaron en nuestra lengua en un escenario español, estrenándose ambas en Madrid por primera vez en el otoño de 1917.³

Las dos se caracterizan por una incisiva crítica social, pues constituyen una clara sátira contra la hipocresía moral imperante y, en el caso de *An Ideal Husband*, la corrupción política. Por debajo de conversaciones en apariencia triviales y simplemente divertidas, Wilde descarga su mordacidad contra las convenciones de su época y nos transmite su propia filosofía moral y artística (Alfau 1980: ix, xv; Lorés 1977: 56, 67). Pero especialmente, en ambas se hace patente ese interés que observa Mira en Wilde por el significativo, ya que el diálogo prevalece sobre la acción, repleto de epigramas, juegos de palabras, comentarios irónicos, sentencias desconcertantes y paradojas que dan cuenta del ingenio, la chispa y la agudeza verbal de este dramaturgo y nos proporcionan, por tanto, ricos e ilustrativos ejemplos del humor verbal. Wilde se mostró en sus obras teatrales como un maestro del juego pragmático, y así lo observó ya Bernard Shaw en 1895, en una reseña de *An Ideal Husband*, cuando salió en defensa de su compatriota ante las críticas que recibía en Londres:

Según parece, yo soy la única persona en Londres que no puede sentarse y escribir una obra a lo Oscar Wilde sin esforzarse. [...] En cierta manera, Oscar Wilde es para mí nuestro único escritor teatral. Porque juega con todo: con el ingenio, con la filosofía, con el drama, con los actores y el público, con el teatro entero. (en Lorés 1977: 68)

² *Una mujer sin importancia* se publicó en 1911 en la revista *Prometeo*, y *Un marido ideal* en 1918 en la editorial del propio Baeza, Atenea, que reeditaría en este mismo año su traducción de *Una mujer sin importancia*.

³ La primera obra teatral de Wilde en verse en un teatro de nuestro país fue en realidad *Salomé*, representada por Margarita Xirgu en catalán en 1910 y en castellano en 1913.

2. El humor verbal de Wilde en traducción: un análisis pragmático

Para abordar la traducción del humor verbal de Wilde desde un enfoque pragmático, he analizado cuatro versiones españolas de cada una de las comedias seleccionadas para este estudio: las dos ya mencionadas de Ricardo Baeza (Wilde 19-- [1911] y 19-- [1918]) con una clara función escénica; las realizadas posteriormente en los años cuarenta por Gómez de la Serna, orientadas a la lectura y consideradas hoy traducciones canónicas (Wilde 1991 [1943]); sendas traducciones hechas por Monserrat Alfau ya a finales del siglo XX (Wilde 1980) y publicadas en Méjico en una edición de todas las obras teatrales de Wilde, con prólogo y notas a pie de página, y una función, por tanto, aparentemente también lectora; y, finalmente, las traducciones más recientes que he encontrado⁴ de estas dos comedias de Wilde al español, de la mano de León Mirlas (Wilde 1997), publicadas por Espasa Calpe en un volumen que incluye varias obras del dramaturgo irlandés vertidas a nuestra lengua por diversos traductores, dentro de una Antología de la Literatura Universal. Podemos deducir, por tanto, que se trata también de una traducción destinada a un receptor lector más que espectador. Estos cuatro traductores de *A Woman of No Importance* y *An Ideal Husband* seleccionados han optado por la traducción literal de ambos títulos, que se presentan por ello de forma similar en todas estas versiones españolas: respectivamente, *Una mujer sin importancia* y *Un marido ideal*.

Al objeto de obtener una muestra amplia y representativa tanto del humor verbal de Wilde como de las estrategias de estos traductores en su traslado al español, realicé una selección de 100 réplicas en total entre los dos textos origen, según el criterio de que incluyesen algún tipo de juego humorístico con las expectativas discursivas o cultu-

⁴ En 1996 hubo una producción escénica de *Un marido ideal* en “traducción de Juan José Arteche” y “versión de Pierre Laville”, que se representó en el Teatro Alcázar de Madrid y estuvo de gira por España. Pero no he podido hacerme con este texto, que habría resultado muy interesante para el presente estudio puesto que con él habríamos contado con otra versión hecha con miras escénicas, además de la de Baeza.

rales del receptor. Para ello resultaron útiles los cuatro tipos de lo que, en un estudio anterior dedicado a la traducción del humor (Mateo 1995: 131-164), denominé *trastrocamiento de las expectativas*; en dicho estudio, ilustrado con varias traducciones españolas de comedias inglesas de distintas épocas (entre las que figuraba *The Importance of Being Earnest*), se distinguían los siguientes tipos de juego con las expectativas del receptor:

- a. Los modismos, frases hechas y metáforas son interpretados literalmente o trastocados.
- b. Se explota la vaguedad referencial de un término o se interpreta incorrectamente una expresión o frase.
- c. El tono, el léxico o la estructura sintáctica de un texto, expresión u oración preparan al oyente para un determinado final, pero lo que “llega” es lo opuesto a lo esperado o al menos algo totalmente imprevisto dentro de ese contexto lingüístico.
- d. Razonamientos absurdos, trastrocamiento de conceptos comúnmente aceptados o de lo que el público esperaría, no por sus conocimientos lingüísticos, sino por su conocimiento del mundo en un contexto social determinado.

La más conocida y apreciada comedia de Wilde destacaba sobre las demás obras analizadas en aquel estudio (1995) por la profusión de casos de este tipo de humor, en todas sus manifestaciones. Por lo que respecta a las dos obras de este autor estudiadas ahora, de esos cuatro tipos de trastrocamiento de expectativas, son el tercero y el cuarto los que aparecen con mayor frecuencia.

Las réplicas seleccionadas para el presente análisis incluían a menudo también ironía, juegos de palabras, paradojas y/o humor cultural. De acuerdo con esto, y con el fin de hacer una primera aproximación general al grado de traslado al español de los distintos mecanismos de humor verbal, las cien réplicas quedaron agrupadas según que consistieran en: sólo (algún tipo de) trastrocamiento; trastrocamiento acompañado de cinismo; trastrocamiento acompañado de ironía; ironía; ironía con juego de palabras; paradoja; o humor verbal mezclado con humor cultural. La estimación de dicho grado se realizó de forma aproximada e inevitablemente subjetiva (puesto que se basaba en mi opinión personal sobre si el humor se había traducido con

éxito o no en cada caso), observando primero si en cada réplica seleccionada el humor verbal se había trasladado en *todos* los textos meta, sólo en *algunos* o en *ninguno* y, posteriormente, examinando estos resultados por grupos.

De este somero análisis se desprende que, en general, predominaron los casos en que *todos* los textos meta trasladaban el mecanismo de humor de una réplica en cuestión, muy especialmente si se trataba “sólo” de algún tipo de trastrocamiento y más aún en los casos de paradoja. El mayor número de casos en que no todos los textos españoles (es decir, sólo *algunos*) trasladaban el humor de las réplicas se daba, en mi opinión, en aquéllas en que el trastrocamiento iba acompañado de ironía o, como era de esperar, cuando la ironía incluía un juego de palabras. La ironía parecía presentar problemas, excepto cuando se trataba de ironía dramática o del más claro sarcasmo. Por otra parte, he de señalar que las réplicas que contenían alguna referencia cultural fueron incluidas en el grupo mencionado arriba como “humor verbal mezclado con humor cultural”, lo que implica que el humor verbal de las mismas podía ser de diversos tipos. La razón de esto era que mi interés se centraba en ver hasta qué punto la carga cultural interfería en el traslado del componente humorístico de la réplica. Curiosamente, en este grupo también predominaron ligeramente los casos en que *todos* los textos trasladaban el humor de una misma réplica. En ese *todos* se incluían aquellos casos en que la referencia cultural se había trasladado de algún modo –fuera mediante traducción literal, neutralización, transferencia, etc.– que no impidiera la creación de humor en la réplica española. Esto indica que las referencias culturales no parecen constituir un problema para el humor de Wilde, posiblemente porque en la mayoría de los casos son sólo un apoyo o un refuerzo, no la esencia de la comicidad de los discursos de los personajes.⁵

Para concluir esta primera aproximación a la traducción del humor wildeano en estos textos meta, cabe señalar que, como era de esperar, el mayor número de elisiones se da claramente en los textos de Ricardo Baeza, lo cual es coherente con la función escénica de sus tra-

⁵ Evidentemente, no quiere esto decir que el tipo y grado de comicidad sea igual en el texto origen y en el meta si la referencia cultural ha desaparecido de este último, sino que en numerosas réplicas dichas supresiones o neutralizaciones de la carga cultural no se llevan consigo el componente humorístico.

ducciones: en general, todas aquellas réplicas que contienen referencias muy específicas a la cultura británica o a la sociedad londinense han sido suprimidas de su versión, lo cual revela la sensibilidad de este traductor –que dirigió su propia compañía, Atenea, con la que estrenaba muchas de sus propias traducciones– hacia la recepción teatral del humor cómico, regida por la inmediatez y la necesidad de complicidad entre el texto que se oye en escena y los espectadores. Esto hace que el grado de supresión o de domesticación de la carga cultural sea, comúnmente, mayor en las traducciones escénicas que en aquellas orientadas a la lectura.

Tras esta visión general, pasamos ahora a un análisis más pormenorizado de algunas de esas réplicas ilustrativas del humor verbal de Wilde, así como de las estrategias de traducción adoptadas por los cuatro traductores en su traslado. Para ello nos serviremos de varios conceptos fundamentales de la pragmática, al objeto de demostrar su utilidad y pertinencia no sólo en la comprensión de este tipo de humor sino también, y muy especialmente, cuando se trata de explicar y abordar su traducción. Esto nos servirá asimismo para entender aquellos casos en que el humor de las réplicas no ha sido trasladado. Por razones de espacio, me ceñiré a los conceptos de *fuerza ilocucionaria*, *implicatura* y *relevancia*.

2.1. La fuerza ilocucionaria

La fuerza ilocucionaria que distinguió Austin (1962) en su estructura tripartita del *acto de habla*, y que algunos estudiosos de la traducción prefieren denominar *función* ilocucionaria (Hervey 1998: 11), es la que dota al texto (oral o escrito) de valor comunicativo, la que indica la intención del emisor y resulta por tanto esencial en el estudio y en la traducción del humor verbal. La equivalencia comunicativa entre un texto origen y meta se consigue focalizando nuestras estrategias de traducción en la fuerza ilocucionaria antes que en la *locucionaria* o contenido proposicional. Esto se pone especialmente de manifiesto cuando lo que se traduce es un texto humorístico: si el *skopos* (Reiss y Vermeer 1996) de nuestra traducción es trasladar la comicidad origen, con frecuencia habrá que sacrificar el sentido semántico del texto verbal (su fuerza locucionaria) priorizando su sentido ilocucionario, es decir, la intención humorística. Y sin embargo, como apunta Bell

(1991: 183), a pesar de que se podría hablar de cierta universalidad en el nivel proposicional de los actos de habla, esto apenas resulta posible en el caso de su valor comunicativo, profundamente vinculado al contexto y a la lengua en cuestión. De ahí, “the ease with which semantic *sense* of the proposition can be comprehended and translated in contrast with the intractability of communicative *value*” (Bell 1991: 178).

Esta dificultad inherente a la fuerza ilocucionaria, y/o el priorizar el contenido proposicional sobre ésta, es lo que explica a menudo que el humor de un texto origen no se traslade en algunas traducciones. “At discourse level, communicative failure (relatively speaking) of a translation may be attributed to failure to represent speech acts adequately” (Hatim y Mason 1990: 76); si es la fuerza ilocucionaria la que configura la función primordial del acto de habla, el fracaso comunicativo de un texto meta cuyo *skopos* fuera una función humorística es fácilmente atribuible a una mala interpretación, o a la desatención en las estrategias traductoras, de este componente del acto de habla.

En el caso del humor verbal de Wilde, dicha dificultad estriba en que la fuerza ilocucionaria de los discursos de sus personajes se desprende muchas veces del propio contenido semántico de los mismos, por la forma en que desbarata la lógica, las presuposiciones o las convenciones sociales de los espectadores. Si este desbaratamiento no se interpreta como deliberado —como, precisamente, el eje de la función ilocucionaria de una réplica—, es fácil que el humor de la misma se pierda en el traslado al texto meta. Esto es lo que, en mi opinión, ha ocurrido en la traducción de Gómez de la Serna para la siguiente intervención de Mrs. Cheveley en *An Ideal Husband*, traducción que parece responder a un deseo de encontrar una lógica en las palabras de este personaje, “arreglando”, y deshaciendo por tanto, el trastrocamiento humorístico del texto origen (el cual también ha sido eliminado de la traducción de Baeza por supresión total de la réplica, aunque esto puede deberse a la reducción textual que conlleva a menudo, y en su caso así es, la adaptación a la escena); los otros dos traductores, sin embargo, han trasladado este juego que hace Wilde con la lógica común y por tanto la fuerza ilocucionaria de la réplica:

(1) [...] Certainly, more women grow old nowadays through the faithfulness of their admirers than through anything else! (Wilde 1986, *An Ideal Husband*, I: 158).⁶

(Baeza): ----- (Wilde 19-- [1918]: 88).

(G. Serna): Verdad es que en nuestros tiempos, las mujeres envejecen más gracias a la *infidelidad* de sus admiradores que a cualquier otra cosa. (Wilde 1991 [1943]: 502) (*mi subrayado*).

(Alfau): ¡Lo que sí es cierto es que ahora envejece mayor número de mujeres, debido a la fidelidad de sus admiradores! (Wilde 1980: 149).

(Mirlas): ¡Lo cierto es que muchas mujeres envejecen hoy, más que nada a causa de la fidelidad de su admiradores! [sic] (Wilde 1997: 147).

El siguiente trastrocamiento, que correspondería al tipo (c) de los mencionados arriba –pues lo que sigue a *I hope* en la réplica de Sir Robert es lo contrario de lo esperado en esos casos–, ha sido, en cambio, interpretado como tal y trasladado por todos los traductores (en el caso de Mirlas, reforzando su función humorística con la estructura sintáctica elegida y la posible entonación con la que ésta se verbalizaría):

(2) (*Mrs. Cheveley*: [...] I wanted immensely to meet you, and ... to ask you to do something for me).⁷

Sir Robert Chiltern: I hope it is not a little thing, Mrs. Cheveley. I find that little things are so very difficult to do. (Wilde 1986, *An Ideal Husband*, I: 159)

(Baeza): –[...] –Espero, mistress Cheveley, que no será algo insignificante. Las cosas insignificantes son las más difíciles de conseguir. (Wilde 19-- [1918]: 89).

(G. Serna): –[...] –Espero que no me pedirá usted una cosa insignificante, mistress Cheveley. Encuentro que las cosas peque-

⁶ Las referencias numéricas remiten a las páginas correspondientes en las ediciones de los textos, origen y meta, citadas en la bibliografía.

⁷ Se ofrecen entre paréntesis las réplicas que son necesarias para entender la que está siendo analizada en cada ejemplo, pero por razones de espacio aquéllas sólo aparecerán en versión origen.

ñas son siempre difícilísimas de hacer (Wilde 1991 [1943]: 504).

(Alfau): –[...] –Espero que no sea una pequeñez, Mistress Cheveley. Encuentro que las cosas pequeñas son las más difíciles de realizar. (Wilde 1980: 150)

(Mirlas) : –[...] –Confío en que no se tratará de alguna pequeñez, señora Cheveley. Las pequeñeces, he podido, comprobarlo, son tan difíciles... (Wilde 1997:148)

Hay que recordar, además, que no todos los actos de habla son *directos*: a menudo, el “sentido oracional” de un texto no se corresponde con su “sentido textual” o fuerza ilocucionaria, convirtiendo el acto de habla en *indirecto*; es el caso, por ejemplo, de las oraciones interrogativas que no constituyen en realidad preguntas sino peticiones, censuras, etc (Bell 1991: 178). Esto, que se explota a menudo para crear humor e ironía, supone una dificultad añadida en la traducción, puesto que el grado y tipo de carácter indirecto de las distintas estructuras oracionales varía de una lengua a otra: “the standard forms from one language to the next will not always maintain their indirect speech act potential when translated from one language to another” (Searle 1975: 76, en Fawcett 1997: 129), de modo que una petición formulada como una interrogación puede tomarse en otra lengua como una pregunta genuina.

Precisamente, el carácter indirecto de la siguiente interrogación de Mrs. Allonby puede ser el que ha dado lugar a las distintas interpretaciones que revelan estas traducciones españolas de *A Woman of No Importance*: si Baeza y Gómez de la Serna la han visto *indirectamente* como una sugerencia, dando así pie al trastrocamiento de tipo social que entraña la respuesta de Lord Illingworth, Alfau y Mirlas la han tomado por un acto de habla *directo*, es decir, como una pregunta, lo que les ha llevado a interpretar *tried* como “poner a prueba”; esto hace que, en su caso, la respuesta de Lord Illingworth resulte más coherente con las expectativas socio-culturales de los receptores, y por tanto, a mi parecer, menos humorística:

(3) *Mrs. Allonby*: Have you tried a good reputation?

Lord Illingworth: It is one of the many annoyances to which I have never been subjected (Wilde 1986, *A Woman of No Importance*, I: 94).

(Baeza): –¿Ha probado usted alguna vez tener buena reputación? –Es una de las muchas molestias a que nunca he tenido que someterme (Wilde 19-- [1911]: 54).

(G. Serna): –¿Ha probado usted a hacerse una buena reputación? –Es una de las muchas molestias que no he tenido nunca que soportar (Wilde 1991 [1943]: 449).

(Alfau): –¿Ha puesto usted a prueba alguna vez su reputación? –Es una de las muchas cosas molestas a las cuales nunca me he visto obligado (Wilde 1980: 104).

(Mirlas) : –¿Ha puesto usted a prueba una buena reputación? –Es una de las muchas molestias a que nunca me he visto sometido (Wilde 1997: 247).

En cambio, la siguiente réplica de Mrs. Allonby al ruego de Lady Stutfield de que le cuente una confidencia no ha presentado problemas a ninguno de los traductores españoles, dado que la fórmula condicional que utiliza dicho personaje para expresar condición e, indirectamente, solicitud, es común al inglés y al español. De todos modos, se puede observar cómo los traductores han recurrido a estrategias ligeramente distintas, motivadas de nuevo por la fuerza ilocucionaria: si Alfau y Mirlas han recurrido a la misma fórmula que el texto origen, Baeza y Gómez de la Serna han preferido focalizar su traducción en la función de la réplica como condición, pues ésta es la base del juego humorístico que constituye esta intervención de Mrs. Allonby –al introducir lo contrario de lo que se suele requerir en contextos lingüísticos similares–. Estos dos traductores han preferido, por tanto, sacrificar la idea de ruego y recurrir a fórmulas más comunes en un contexto como éste (la expresión rotunda de la condición), convirtiendo así la réplica en un acto de habla directo y, en mi opinión, haciendo que el contenido de la misma sea aún más sorprendente, y por tanto, más humorístico:

(4) Well, I will tell you, if you solemnly promise to tell everybody else (Wilde 1986, *A Woman of No Importance*, II: 98).

(Baeza): Se lo diré a usted; pero a condición de que lo repita a todo el mundo (Wilde 19-- [1911]: 55).

(G. Serna): Pues bien: voy a decírsela, con tal que me prometa usted solemnemente repetirla a todo el mundo (Wilde 1991 [1943]: 453).

(Alfau): Bueno; se lo diré, si me promete solemnemente que se lo va a contar a todo el mundo (Wilde 1980: 109).

(Mirlas): Bueno. Se lo diré, si me promete solemnemente decírselo a todo el mundo (Wilde 1997: 252).

El uso *indirecto* (en ese sentido pragmático) de las oraciones interrogativas es muy común en español para la expresión de la ironía: la “pregunta” que indirectamente afirma, transmitiendo una opinión que es en realidad la contraria de la que se quiere dar a entender. La fórmula de pregunta retórica constituye entonces a menudo el indicador del carácter irónico de un acto de habla (Mateo 1995: 58-59), como bien ha reflejado Baeza en su traducción de la siguiente réplica de Sir Robert Chiltern, que es la que mejor transmite la ironía de la misma en nuestra lengua.⁸

(5) Oh! spies are of no use nowadays. Their profession is over. The newspapers do their work instead. (Wilde 1986, *An Ideal Husband*, III: 213)

(Baeza): ¡Bah!, las espías no sirven hoy para nada. Es ya una profesión sin salida. ¿No han venido a reemplazarlas los periódicos? (Wilde 19-- [1918]: 118)

(G. Serna): ¡Oh! Actualmente los espías no sirven para nada. Son los periódicos los que hacen esa labor (Wilde 1991 [1943]: 552).

⁸ Compárense, por ejemplo, con la versión de Mirlas (Wilde 1997), cuya oración tan simple y escueta deja al receptor sin indicador alguno de su función irónica, que descansa exclusivamente en el propio contenido de la intervención. Obsérvese también cómo Baeza recurre a la enumeración de preguntas retóricas –no presentes en el texto origen–, para expresar la ironía del ejemplo 11, si bien en ese caso, como veremos, la ironía no procede del propio emisor de dichas preguntas sino que se sitúa en un plano superior.

(Alfau): ¡Oh, los espías no sirven hoy para nada! Su profesión ha pasado de moda. Los periódicos son los que realizan esa tarea (Wilde 1980: 188).

(Mirlas): ¡Oh! Los espías están de más, actualmente. Su profesión es cosa acabada. Los periódicos los sustituyen (Wilde 1997: 201).

Este ejemplo anterior nos lleva a otro aspecto relacionado con la fuerza ilocucionaria y de enorme importancia para la traducción: las lenguas recurren a distintos elementos para dotar a un contenido proposicional de su sentido ilocucionario, elementos que sirven así de indicadores de la función del acto de habla. Entre dichos recursos cabe mencionar la acentuación de palabra y de frase, la entonación, el orden sintáctico, el modo verbal, el empleo de verbos “performativos” como *afirmar*, *prometer*, *ordenar*, *negar*, etc, o el contexto mismo (Bell 1991: 175). Cada lengua prioriza unos u otros recursos, como muy bien ha observado Hervey en un interesantísimo estudio (1998), en el que ha clasificado tres lenguas, el inglés, el alemán y el húngaro, en sendos grupos según los distintos elementos que emplean de manera predominante para configurar el sentido ilocucionario: respectivamente, la entonación, las partículas ilocucionarias y el foco secuencial (el orden sintáctico como indicador de la focalización). Esta divergencia tiene muchas implicaciones para la traducción, tanto en la fase de comprensión y análisis del texto de origen como en la de la elección de las estrategias traductoras: como acertadamente apunta este autor (Hervey 1998: 17-19), la atención de un traductor de un texto en cada una de esas lenguas debería fijarse en el recurso (o recursos) que la lengua prioriza (es decir, si se trata de un texto inglés, en su entonación) dado que son éstos los que más probablemente configuren e indiquen la función ilocucionaria de ese texto de origen; a su vez, al traducir a cada una de esas lenguas, resulta sensato dar prioridad, en nuestra búsqueda de recursos textuales, a aquellos que cada lengua meta explota con más frecuencia (por ejemplo, las partículas ilocucionarias si traducimos al alemán). Esto implica, en consecuencia, que el sentido ilocucionario expresado, por ejemplo, mediante el orden sintáctico en un acto de habla de una lengua determinada no tiene por qué venir indicado con el mismo recurso en la lengua a la que traducimos; si se trata de dos idiomas que suelen explotar recursos distin-

tos, lo más probable es que, precisamente, dicho sentido quede configurado en el idioma meta con otro elemento. El creer que la fuerza ilocucionaria se consigue necesariamente con los mismos medios en la lengua origen y meta, o el intentar expresarla de la misma forma en ambas a pesar de la posible divergencia en la norma lingüística de cada una, están a menudo en la base del fallo pragmático en la traducción, es decir, de su no comunicabilidad.

Evidentemente, Hervey (1998: 23) no plantea esas recomendaciones como una regla a seguir a ciegas, sino como un enfoque estratégico de la traducción, que considere opciones y alternativas de modo reflexivo y cuyo éxito o fracaso puedan predecirse de modo deductivo según un estudio de los rasgos más comunes de las lenguas (Hervey 1998: 19). Pero sí es importante seguir dichas recomendaciones, como él mismo apunta, si queremos que nuestro texto meta resulte convincente, lo cual es fundamental, en mi opinión, en el caso de la traducción del humor:

Good translation practice not only requires sound comprehension of [...] illocutionary functions in a ST [...] – it also requires, under normal circumstances, that TTs be constructed and edited as *plausible* texts in the target language. A TT in English that consistently omitted the use of intonation as a means of conveying illocutionary nuances might be a ‘precise’ rendering of a ST; yet the cumulative effect of the absence of illocutionary devices stereotypical of English would be to render the TT less than plausible as a ‘normal’ target language text. (Hervey 1998: 23)

En las lenguas que nos ocupan aquí hay divergencia en este aspecto, puesto que el inglés, como apuntaba Hervey, saca enorme provecho de la entonación para la función ilocucionaria de los actos de habla, mientras que el español estaría, a mi modo de ver, a caballo entre el grupo del alemán y el del húngaro, explotando tanto las partículas ilocucionarias como el orden sintáctico, mucho más flexible en nuestra lengua que en la de Wilde. En la traducción de la siguiente réplica de Lord Goring a Mabel Chiltern en *An Ideal Husband*, Baeza y Alfau han añadido la conjunción *pero* para expresar de forma más clara la cohesión entre las dos oraciones, explicitación efectivamente mucho más común en español que en inglés:

(6) That is the first unkind thing you have ever said to me. How charmingly you said it! (Wilde 1986, *An Ideal Husband*, II: 192).

(Baeza): Es la primera cosa poco amable que me ha dicho usted nunca. ¡Pero lo ha dicho usted con tanta gracia! (Wilde 19-- [1918]: 107).

(G. Serna): Es la primera vez que me dice usted algo poco afectuoso. ¡Qué bonitamente lo ha dicho usted! (Wilde 1991 [1943]: 534).

(Alfau): Es la primera vez que me dice usted una cosa cruel. Pero, ¡en qué forma tan maravillosa me lo ha dicho! (Wilde 1980: 173).

(Mirlas): Es la primera vez que me dice usted algo cruel. ¡Qué deliciosamente lo ha dicho! (Wilde 1997: 180).

El problema aquí es que el humor de esta réplica procede precisamente de la “incoherencia” entre una y otra oración: del desbaratamiento, de nuevo, de lo que el receptor esperaría en una exclamación que siguiera a ese comentario inicial. La inclusión de la conjunción *pero* vuelve más lógica la relación entre ambas partes de la réplica. Esta observación no contradice, sin embargo, la pertinencia de las recomendaciones de Hervey en este caso, ya que la inclusión de partículas ilocucionarias enfáticas como, por ejemplo, *y qué* (“¡Y con qué gracia lo ha dicho usted!” o “¡Y qué deliciosamente lo ha dicho!”) habrían conseguido –y reforzado en nuestra lengua– ese trastrocamiento discursivo del texto de Wilde, con un lenguaje además más “normalizado” (en el sentido de Hervey) en español que las traducciones de Gómez de la Serna y de Mirlas, las cuales no incluyeron ninguna partícula. No ha sido el uso en sí de una partícula lo que ha deshecho el trastrocamiento humorístico en los textos de Baeza y Alfau, sino la elección de la conjunción *pero*, que parece responder a una mala interpretación de la fuerza ilocucionaria del texto de origen.⁹

Este ejemplo muestra que en la traducción del humor verbal no sólo entran en juego las normas de cada lengua sino cómo el humorista las explota y subvierte. En el caso concreto de Wilde, hay que re-

⁹ El humor, en el caso del primer traductor, quedaría de todos modos en manos de los actores.

cordar aquí de nuevo la atracción que ha observado Mira en este dramaturgo por el significante y el modo como parece creer en el carácter “prestado” del lenguaje (Mira 2003: 94-95): los diálogos de la mayoría de los personajes de sus comedias parecen un intercambio de fórmulas fijas, muchas veces sin conexión con la situación, lo cual les da una apariencia de “lenguaje formalizado” y produce en el espectador un efecto de extrañamiento; “es el sentido de extrañeza lo que nos hace situarnos en un contexto de artificiosidad, tan propicio a la lectura de Wilde”, y el que recuerda al espectador que “lo que tiene ante sí son personajes y no personas” (Mira 2003: 95, 96). A la vez, este uso del lenguaje le sirve al autor para retratar a una clase social de por sí artificiosa; en sus obras “siempre hay un lenguaje caracterizado por estructuras de poder, siempre hay esnobismo” (Mira 2003: 94). Las incongruencias de diverso tipo que conforman su humor verbal, integrando opiniones contrarias entre sí o que desbaratan las convenciones sociales, le sirven para mostrar el juego que subyace a dichas convenciones y para ridiculizar a la aristocracia: “[t]he comedies reveal the play-element at work in social affairs. [...] The aristocrat’s smooth, solid appearance reflecting inner emptiness, is matched by the inversions of standards so as to disclose what these standards really mean” (San Juan 1967: 136, 139). En este sentido, Bourdieu (1982) ha observado que la fuerza ilocucionaria no procede de las palabras en sí de los actos de habla, sino de las relaciones sociales que determinan la producción y recepción de éstos: “The relative power and status of language users within social institutions exercise a determining influence not only on language forms used but also on the intended and perceived illocutionary force of utterances” (Hatim y Mason 1990: 86).

Todo esto tiene gran relevancia para la traducción del humor verbal de Wilde. Por un lado, hay que matizar que esa artificiosidad que menciona Mira en sus obras no la crea un lenguaje en sí artificial; al contrario, los diálogos de Wilde se caracterizan por su frescura, naturalidad e intemporalidad, como también apunta este traductor (Mira 2003: 96). San Juan considera que su ingenio culmina precisamente en “the mathematical finesse with which maxims and epigrams are lined up in smooth sequence” (1967: 133). Es el contraste siempre presente en los diálogos, sea en forma de incongruencia entre el lenguaje y lo que expresa, o entre el tono y la situación, o entre el contenido y las

presuposiciones socio-culturales de los receptores, el que produce la sensación de extrañeza y, por ende, humor. Su traductor, entonces, “deberá cuidar esa apariencia de lenguaje ‘formalizado’, estático, de aspecto impecable pero (con la excepción de los pasajes melodramáticos de [alguna comedia]) de gran frialdad” (Mira 2003: 94).

Al tratarse de humor verbal *teatral*, lo anterior resulta crucial también para la representación escénica de esos diálogos; precisamente, quizá se encuentre ahí la raíz del problema que observaba el crítico Haro Tecglen en la interpretación que tradicionalmente dan los actores españoles a la alta comedia inglesa de Wilde, Shaw, Somerset Maugham o Coward. En una reseña suya de la producción de *Un marido ideal* representada en 1996, en traducción de J. J. Arteche y Pierre Laville (véase la nota 2), señala el crítico “las extravagantes maneras” y “curiosas actitudes” de los actores españoles cuando interpretan papeles de la alta sociedad inglesa: “[l]a creencia de que la elegancia londinense antigua equivale a la cursilería española es equivocada” (Haro Tecglen, 1996). Y en una reseña anterior, de *El abanico de lady Windermere... o la importancia de llamarse Wilde* (en versión de Ana Diosdado¹⁰), aludía al “mal efecto que hace siempre una compañía española cuando trata de imitar la alta sociedad del Londres eduardiano, [...] buscando curiosas formas de hablar para decir impertinencias elegantes” (Haro Tecglen, 1992).

Aunque cualquiera de las réplicas analizadas lo ilustraría igualmente, sirvan como ejemplo de ese uso del lenguaje que hace Wilde – llamando la atención sobre un significante “impecable” y “frío”, en términos de Mira, a la vez que natural y extremadamente ágil, y que el dramaturgo explota tanto para crear humor como para ejercer la sátira social– las siguientes réplicas de Mabel Chiltern (7) y Lord Goring (8) en una conversación entre ambos en el acto IV de *An Ideal Husband*, subvertiendo las convenciones sociales con descarado cinismo:

(7) Lord Goring, I never believe a single word that either you or I say to each other (Wilde 1986, *An Ideal Husband*, IV: 229).

¹⁰ Esta versión libre de Ana Diosdado fue publicada poco después (1992) con un ligero cambio de título: *La importancia de llamarse Wilde*. Texto de Ana Diosdado. Basado en las obras completas de Oscar Wilde. Madrid: Ediciones MK. Las citas se refieren a la representación, no al texto publicado.

(Baeza): Lord Goring, no creo una sola palabra de las que nos decimos el uno al otro (Wilde 19-- [1918]: 128).

(G. Serna): No creo nunca, nunca, lord Goring, ni una sola palabra de lo que usted y yo nos decimos mutuamente (Wilde 1991 [1943]: 566).

(Alfau): Lord Goring, ya nunca creo en nada de lo que podamos decirnos usted y yo (Wilde 1980: 199).

(Mirlas): Lord Goring, jamás creo una sola palabra de lo que usted y yo nos decimos mutuamente (Wilde 1997: 216).

(8) I don't at all like knowing what people say of me behind my back. It makes me far too conceited (Wilde 1986, *An Ideal Husband*, IV: 229).

(Baeza): No tengo ningún interés en saberlo [lo que la gente dice de mí a mis espaldas]. Me envanecería demasiado (Wilde 19-- [1918]: 128).

(G. Serna): No me interesa nada de lo que digan a mi espalda. Eso me enorgullece demasiado (Wilde 1991 [1943]: 566).

(Alfau): No me gusta absolutamente nada, enterarme de lo que la gente dice de mí a mis espaldas. Me hace sentir demasiado vanidoso (Wilde 1980: 199).

(Mirlas): No me gusta, en absoluto, enterarme de lo que dice de mí la gente a mis espaldas. Eso me vuelve demasiado engreído (Wilde 1997: 216).

A modo de análisis, podemos observar brevemente que con el adverbio *ya*, Alfau ha introducido cierta lógica en las palabras de Mabel Chiltern en el ejemplo (7), reduciendo así su carga humorística; y que las versiones de Gómez de la Serna en estas dos réplicas resultan, en mi opinión, menos cómicas que las de los otros traductores, al utilizar un registro quizás demasiado enfático –en (7)– o un vocabulario –en (8)– que resta naturalidad y agilidad al descaro de los personajes.

Evidentemente, para valorar la fuerza ilocucionaria de estas réplicas, su función humorísticamente transgresora, hay que considerarlas en el conjunto de la comedia. Resulta útil en este sentido lo que Hatim y Mason denominan la *estructura ilocucionaria* de un texto, que dota a éste de coherencia: “In translating, one aims not at matching speech act for speech act but rather at achieving equivalence of il-

locutionary structure” (1990: 77). Es decir, al interpretar y traducir esas réplicas, habrá que considerarlas como parte de una serie de actos de habla con un efecto acumulativo que da lugar a un *text act* –en términos de Horner (Hatim y Mason 1990: 78)–, en nuestro caso, la comedia. Sólo así adquieren sentido y sólo así seremos capaces de percibir su humor. Esto nos conduce a otro concepto de la pragmática, clave para la traducción y para la comprensión del humor.

2.2. *La implicatura*

El concepto de *acto textual* resulta muy útil para analizar un texto en el que predominan la ironía y el humor pues se superpone, o sirve de marco, a la interpretación de los distintos actos de habla; pero además porque sobre él extrae el receptor –entre ellos el traductor– las *implicaturas* del texto.

Como bien observó Grice (1975), con su ya conocido Principio de Cooperación, los participantes en un acto de comunicación parecen observar de forma tácita una serie de reglas no escritas por las que se comprometen a cooperar en un intercambio lingüístico congruente, basado en la sinceridad así como en la relevancia de la cantidad y tipo de información aportada al mismo. Dichas reglas constituyen lo que Grice denominó las Máximas de Cantidad, Calidad, Relación y Modo, que, al estar profusamente citadas en estudios no sólo de pragmática (Bell 1991, Chesterman 2002, Hatim y Mason 1990, Malmkjær 1998 y Mateo 1995), aquí simplemente resumiremos “as: how to be maximally effective and efficient in communication” (Hatim y Mason 1990: 63). La violación de una máxima en forma que el receptor no pueda interpretar fácilmente resulta descortés o poco ético (Chesterman 2002: 16) pero, por lo general, antes que renunciar a la idea de que se está respetando el Principio de Cooperación –y con ello pensar que nuestro interlocutor está siendo grosero, intencionadamente avieso, o que no está en sus cabales–, los participantes en un acto de comunicación tienden a inferir un contenido no explícito, una *implicatura*. “As Beaugrande and Dressler (1981: 123) put it: ‘conversational participants will infer unexpressed content rather than abandon their assumption that discourse is intended to be coherent, informative, relevant, and cooperative’” (Hatim y Mason 1990: 63). Es decir, nuestra observancia del Principio de Cooperación en los intercambios co-

municativos está tan arraigada que, ante un interlocutor que a primera vista parece estar incumplíéndolo, intentamos encontrarle a dicha actitud una lógica coherente con ese Principio y pensamos entonces que nuestro interlocutor está en efecto *cooperando* pero de un modo menos claro.

Para extraer las implicaturas, sin embargo, el receptor necesita cierta información en la que apoyarse, como la proporcionada por los siguientes elementos que cita Grice (1975: 50): el significado convencional de las palabras utilizadas y las realidades a las que aluden las referencias contextuales; el Principio de Cooperación y sus máximas; el co-texto y el contexto de la comunicación; o el conocimiento compartido entre los participantes, sobre el que se asienta el intercambio lingüístico. Esto resulta sumamente relevante para la percepción del humor.

Los personajes de las comedias de Wilde violan constantemente las máximas de Calidad y, en especial, de Relación y Modo, vinculadas, respectivamente, a las nociones de sinceridad, relevancia y claridad. En la violación de dichas condiciones tácitas radica fundamentalmente el eje de su humor e ironía (Mateo 1995: 125-166). La función de dichas violaciones, o trastrocamientos –en mi denominación en ese estudio–, es la creación de comicidad o la transmisión de la ironía del autor; esta es la implicatura que nos permite interpretar todas esas réplicas cargadas de incongruencia, opiniones “absurdas”, puntos de vista opuestos entre sí, etc. Es sobre el *acto textual* de la comedia, como señalaba arriba, sobre el que podemos *inferir* el “sentido” de esas réplicas. Como apunta Malmkjaer (1998: 31), en la recepción de textos literarios surge la dificultad que entraña la distancia temporal o física entre los participantes en un intercambio lingüístico escrito, que no comparten el contexto comunicativo sobre el que, como apuntaba Grice, a menudo se apoyan los receptores para extraer las implicaturas. Sin embargo, esta dificultad suele sortearse en este tipo de textos gracias al co-texto: “in the case of reading a literary text, the reader is often provided by the co-text with the information required to comprehend conversational interactants’ utterances and the implicatures which the interactants may be supposed to be drawing from them” (Malmkjær 1998: 33).

Es el co-texto, precisamente, el que nos permite deducir el “sentido” de una afirmación como la siguiente de Lord Illingworth (9):

(9) A well-tied tie is the first serious step in life (Wilde 1986, *A Woman of No Importance*, III: 115).

o de esta reacción de Lord Goring al comentario de Lady Chiltern:

(10) *Lady Chiltern [looking at him in surprise]*: Lord Goring, you are talking quite seriously. I don't think I ever heard you talk seriously before.

Lord Goring [laughing]: You must excuse me, Lady Chiltern. It won't occur again, if I can help it (Wilde 1986, *An Ideal Husband*, II: 191).¹¹

Y es dicho co-texto el que nos permite situarnos en un plano superior de interpretación para percibir la ironía subyacente a la siguiente respuesta que Mabel Chiltern da al comentario despectivo de Lord Caversham sobre la ociosa vida que lleva su propio hijo, Lord Goring (cuyas traducciones se ofrecen aquí pero serán analizadas en el epígrafe siguiente):

(11) How can you say such a thing? Why, he rides in the Row at ten o'clock in the morning, goes to the Opera three times a week, changes his clothes at least five times a day, and dines out every night of the season. You don't call that leading an idle life, do you? (Wilde 1986, *An Ideal Husband*, I: 154).

(Baeza): ¿Cómo ociosa? Pues qué, ¿no pasea todas las mañanas a caballo por el Parque? ¿No va a la Opera tres veces por semana? ¿No cambia de traje, por lo menos, cinco veces al día, y no come fuera de casa todas las noches? ¿Y a esto llama usted una vida ociosa? (Wilde 19-- [1918]: 86).

(G. Serna): ¿Cómo puede usted decir eso? Da su paseo a caballo por el Row, a las diez de la mañana. Asiste a la Opera tres veces por semana, cambia de traje lo menos cinco veces al día, ¡y come fuera de casa todas las noches durante la *season*! No creo

¹¹ Estas réplicas no han planteado problema alguno a los traductores, que han producido textos muy similares. Por esto, y por razones de espacio, no se ofrecen aquí las versiones españolas de estos dos ejemplos.

que pueda usted llamar a eso una vida de holganza (Wilde 1991 [1943]: 499).

(Alfau): ¿Cómo se atreve a decir eso? Pasea a caballo por el *Row* a las diez en punto todas las mañanas, asiste a la ópera tres veces por semana, se cambia de ropa por lo menos cinco veces al día, y cena fuera todas las noches, ¿puede llamar usted a eso una vida de haragán? (Wilde 1980: 146).

(Mirlas): ¿Cómo puede usted decir semejante cosa? Su hijo pasea a caballo por el *Row* a las diez de la mañana, va a la Ópera tres veces por semana, cambia de ropa cuando menos cinco veces diarias y cena fuera todas las noches de la temporada. Usted no llamará a eso una vida ociosa..., ¿verdad? (Wilde 1997:143).

En un primer nivel, la incongruencia entre la descripción que da la joven sobre la vida cotidiana de Lord Goring y su propia conclusión final invita a pensar que está siendo irónica; ésta sería, sin duda, la interpretación que nuestra competencia comunicativa nos brindaría en la mayoría de los contextos en que oyéramos una afirmación similar, o en un análisis descontextualizado de esta réplica. Pero el co-texto global nos hace ver que la implicatura está en este caso en un nivel superpuesto a esa interpretación, pues no es la joven sino Wilde quien está descargando ahí su ironía a través del comentario de Mabel Chiltern, que es absolutamente genuino. Evidentemente, la entonación y los gestos de la actriz resultarían fundamentales a la hora de trasladar esta segunda interpretación en un escenario.

Como explican Hatim y Mason, recurriendo a las máximas de Grice para describir la transmisión de ironía, en ésta el receptor percibe que la máxima de Calidad (por la que el hablante se compromete a no decir lo que sabe que no es cierto) se está infringiendo, pues su conocimiento del mundo o algún indicador presente en el acto comunicativo le invitan a pensar que el hablante no cree verdaderamente lo que dice. “The implicature which is derived from this is that the speaker must be expressing an attitude towards the straightforward interpretation of the (apparently insincere) proposition” (Hatim y Mason 1990: 98). Hacer la deducción apropiada implica una interpretación de segundo grado —el concepto de *echoic second-degree interpretation*, que Hatim y Mason aprovechan de la teoría de Sperber y Wilson (1981, 1986) sobre la ironía—, la cual se consigue recurriendo bien

a una incongruencia presente en el co-texto bien a las presuposiciones que nos brinda el entorno cognitivo común (Hatim y Mason 1990: 99). En el caso del ejemplo anterior, la incongruencia presente en las palabras de Mabel y dichas presuposiciones funcionarían conjuntamente como indicadores (Mateo 1995: 55-59; Mateo 1998) de una ironía que, en otros contextos, situaríamos en este hablante “inmediato”; pero el *acto textual* de la comedia, la *estructura* ilocucionaria de todas estas réplicas en su conjunto, nos trasladan hacia un hablante más “lejano”, el dramaturgo, que sería a quien corresponde aquí esa *second-degree interpretation* de la ironía.

Si el co-texto (inmediato o global) es fundamental para la percepción del humor o la ironía de un texto (o para inferir la mayoría de las implicaturas presentes en los textos literarios), cuánto más si esto ocurre en un contexto de traducción, en el que la distancia físico-temporal a la que aludía Malmkjær (1998) es por lo general aún mayor que la que separa a los participantes de un acto de comunicación escrita en la misma lengua. Podemos explicar la versión de Gómez de la Serna para la siguiente réplica de Mabel Chiltern como un caso de implicatura errónea, motivada posiblemente, en mi opinión, por haberse apoyado en el tipo de información equivocado: de los elementos que señalaba Grice como base para la implicatura, seguramente el traductor ha recurrido aquí al Principio de Cooperación y/o al conocimiento compartido, lo cual le ha llevado a querer “arreglar” la incongruencia (en términos de convención social) de la respuesta de la joven (indicado en mi subrayado):

(12) *Lord Goring*: Of course I’m not nearly good enough for you, Mabel.

Mabel Chiltern: I am so glad, darling. I was afraid you were
(Wilde 1986, *An Ideal Husband*, IV: 231).

(Baeza): –No soy digno de ti, amor mío. –¡Cuánto me alegro, Arturo! ¡Tenía un miedo de que lo fueras! (Wilde 19-- [1918]: 129).

(G. Serna): –¡Oh, no soy digno de ti, Mabel! –¡Soy tan dichosa, Arturo mío! Tenía miedo de que tú *no* lo fueras (Wilde 1991 [1943]: 568).

(Alfau): –Desde luego que no soy digno de ti, Mabel. –¡Qué alegría, amor mío! Temí que lo fueses (Wilde 1980: 200).

(Mirlas): –Desde luego, Mabel, no soy ni aun aproximadamente lo bastante bueno para ti. –Cuánto me alegro, querido... Temí que lo fueras (Wilde 1997: 218).

Si en lugar de en aquellos parámetros, Gómez de la Serna se hubiera apoyado en el co-texto global de la obra, seguramente no habría sentido dicha necesidad de buscar un sentido “lógico” a esas palabras, pues la joven no está ahí en absoluto *cooperando* en la conversación, sino trastornando nuestras expectativas socio-culturales y discursivas, mecanismo que, como estamos viendo, utiliza Wilde a lo largo de la comedia precisamente para crear humor.¹²

Dada la distancia físico-temporal, y especialmente cultural, entre el receptor origen y meta en un caso de traducción, puede que haya que generar las implicaturas de un texto origen y de su traducción de diferentes modos, como apunta Malmkjær (1998: 39): si en uno el receptor puede apoyarse en su conocimiento de mundo para deducir una implicatura, en la otra quizás tenga que recurrir al co-texto o a alguna señal introducida por el traductor para ello. En la siguiente réplica de Mrs. Cheveley, todos los traductores excepto Alfau han sentido la necesidad de ayudar al receptor lector introduciendo una señal gráfica (comillas o cursiva) en la palabra chocante de este personaje:

(13) *Sir Robert Chiltern*: You prefer to be natural?

Mrs. Cheveley: Sometimes. But it is such a very difficult pose to keep up (Wilde 1986, *An Ideal Husband*, I: 158).

(Baeza): –¿Y usted prefiere la naturalidad? – A veces. ¡Pero es una *pose* tan difícil de conservar! (Wilde 19-- [1918]: 88).

(G. Serna): –¿Y prefiere usted la naturalidad? –De cuando en cuando: pero ¡es una “pose” tan difícil de mantener! (Wilde 1991 [1943]: 503).

(Alfau): –Entonces, ¿usted prefiere ser natural? –A veces. Pero resulta una pose un poco difícil de mantener (Wilde 1980: 149).

(Mirlas): –¿Prefiere usted ser natural? –A veces. Pero ésa es una *pose* tan difícil de mantener... (Wilde 1997: 147).

¹² Esta interpretación de dicha estrategia de traducción de Gómez de la Serna es la que me parece más verosímil, aunque, por supuesto, siempre puede tratarse de un “despiste” del traductor.

En mi opinión, sin embargo, el carácter del humor de Wilde se basa precisamente en el modo como sus personajes dejan caer opiniones incoherentes y comentarios sorprendentes de la forma más natural. La inclusión de esas comillas o cursiva sugiere que el personaje está dando a entender que no cree lo que está diciendo, lo cual atenúa la incongruencia de sus palabras y, por tanto, el humor. A veces, en todo caso, las adiciones de los traductores, más que ayudar a extraer cierta implicatura que quizás ya esté clara por el co-texto, responden, según observa Malmkjær (1998: 39), a un intento de evitar que se generen implicaturas *inadecuadas* debidas a una falta de comprensión plena por parte del receptor meta. Esta ha podido también ser la razón de la inclusión de dichas marcas gráficas en esos textos españoles: quizá para evitar que el receptor encontrara esa opinión más chocante que humorística, o la considerara incluso un error de traducción, los traductores han preferido resaltar la palabra, indicando claramente que tiene en la réplica una función especial.

2.3. *La relevancia*

Sin duda, “what is inferrable or situationally evoked for a ST reader may not be so for a TT reader. Operating in different cognitive environments, ST and TT readers are not equally equipped for the task of inferencing” (Hatim y Mason 1990: 93). El traductor basa sus estrategias en sus propias *suposiciones* sobre el entorno cognitivo que comparte con su receptor. Es acertada entonces la preferencia que muestran Hatim y Mason (1990: 92) por el término *assumed familiarity* frente al más utilizado *shared knowledge*. Esto nos conduce a este último concepto pragmático que queremos introducir –si bien, por razones de espacio, tan sólo someramente– en este análisis de la traducción del humor: la *relevancia*, que constituye la esencia de la Máxima de Relación de Grice. Es indudable –y esto explica la anterior afirmación de Hatim y Mason respecto a las distintas posibilidades de inferencia–, que lo que es relevante en el contexto origen no tiene por qué serlo en el meta, o puede que lo sea en mayor o menor medida.

El traductor, como el autor de un texto origen, hace suposiciones respecto a qué información comparte con su receptor, qué información puede éste inferir y qué le resultará totalmente nuevo o incluso incomprendible. Sobre estas suposiciones basará su deducción respecto al

grado en que el receptor captará la fuerza ilocucionaria del texto, en nuestro caso, su humor, y sobre eso también tomará sus decisiones traductoras. Distintas suposiciones en este sentido han podido dar lugar a las diferentes estrategias que ofrecen los traductores españoles aquí analizados para el trastrocamiento de tipo sociocultural presente en la siguiente réplica de Mrs. Allonby, pues Baeza ha cambiado la edad del texto origen a sesenta años –¿le resultaban setenta demasiado poco creíbles, demasiado chocantes?–, mientras Gómez de la Serna, y especialmente Alfau, han traducido *devotion* por términos más eufemísticos y que no resultan en absoluto tan poco convencionales como lo que expresa Mrs. Allonby en el texto de Wilde:

(14) I delight in men over seventy. They always offer one the devotion of a lifetime. I think seventy an ideal age for a man (Wilde 1986, *A Woman of No Importance*, IV: 130).

(Baeza): Adoro a los hombres que han pasado de los sesenta. Siempre nos ofrecen un amor para toda la vida (Wilde 19-- [1911]: 73).

(G. Serna): Me encantan los hombres que han pasado de los setenta. Le ofrecen a una siempre una vida entera de constancia. Creo que los setenta es la edad ideal para el hombre (Wilde 1991 [1943]: 482).

(Alfau): A mí me encantan los hombres que pasan de los setenta. Siempre nos brindan su amistad por el resto de la vida. A decir verdad, los setentas [sic] son la edad ideal para el hombre (Wilde 1980: 132).

(Mirlas): Me encantan los hombres de más de setenta años. Nos ofrecen siempre la devoción de toda una vida. Creo que los setenta es la edad ideal del hombre (Wilde 1997: 285).

Igualmente, una valoración diferente de sus receptores y una función distinta de los textos meta explican las diversas estrategias adoptadas por los traductores respecto a las referencias culturales que pudimos observar en el ejemplo (11): mientras Baeza recurrió ahí a una estrategia orientada a la *aceptabilidad* –en términos de Toury (1995)–, convirtiendo *Row* en *Parque* y suprimiendo *season*, los demás traductores han optado por orientarse al texto origen, transfiriendo *Row* y, en el caso de Gómez de la Serna, incluso *season*, referencia ésta que Alfau

y Mirlas han preferido, respectivamente, eliminar y neutralizar con una traducción literal. Estas estrategias diferentes responden, a mi parecer, a las distintas funciones y recepciones de estos textos meta españoles: la traducción de Baeza, con miras escénicas, está destinada a una recepción dominada por la inmediatez, y en este tipo de traducciones, por tanto, suele predominar la domesticación, que favorece dicha recepción y la necesaria complicidad entre espectadores y texto para la captación del humor; los demás textos meta parecen estar orientados hacia la lectura, la cual permite una recepción pausada, que se detenga incluso en notas a pie de página aclaratorias de referencias culturales extrañas. Hay que recordar, además, que la transmisión en el caso del texto de Baeza sería oral, lo cual dificultaría no sólo la comprensión de *Row* y *season* sino su propia identificación como palabras extranjeras –especialmente en el caso de *Row*–, mientras que la cursiva que algunos de los otros traductores han empleado para estos términos al menos los identifica como tales y puede invitar al lector curioso a la consulta oportuna.

Lo anterior se pone también de manifiesto en el último ejemplo ilustrativo del humor de Wilde que analizaremos aquí, con un trastocamiento del tipo (b) según mi clasificación –más lingüístico– pero que incluye también carga cultural. El juego que realiza el dramaturgo con el término *Blue Books* en la réplica de Mrs. Cheveley ha sido objeto de distintas decisiones por estos traductores:

(15) *Lady Markby*: Well, I hope he is not as devoted to Blue Books as Sir John is. [...]

Mrs. Cheveley: I have never read a Blue Book. I prefer books ... in yellow covers.

Lady Markby: Yellow is a gayer colour, is it not? I used to wear yellow a good deal in my early days [...] (Wilde 1986, *An Ideal Husband*, II: 198).

(Baeza): ----- (Wilde 19-- [1918]: 110).

(G. Serna): –Bien; pero me figuro que no será tan aficionado a los Libros Azules como sir John. [...] –No he leído jamás un Libro Azul; prefiero los libros... con cubierta amarilla (1). (1. Alusión a las novelas francesas de la escuela naturalista.) –El amarillo es un color más alegre, ¿verdad? En mi juventud yo llevaba mucho el color amarillo [...] (Wilde 1991 [1943]: 539).

(Alfau): –Espero que no sea tan aficionado a los libros azules como lo es Sir John. [...] –Yo nunca he leído ningún libro azul. Prefiero los libros con... cubierta amarilla. –El amarillo es un color más alegre, ¿no es verdad? Yo usaba mucho el color amarillo en mis días de juventud [...] (Wilde 1980: 177).

(Mirlas): –Espero que no sea tan devoto de los Libros Azules como sir John. No creo que esos documentos constituyan una lectura provechosa para nadie. –Jamás he leído un Libro Azul. Prefiero los libros... de tapa amarilla. –El amarillo es un color más alegre..., ¿verdad? Yo usé a menudo el amarillo en mis tiempos [...] (Wilde 1997: 186).

Las estrategias que han adoptado los traductores para el juego con la referencia cultural que da lugar al humor de este intercambio de réplicas responden, por un lado, a las diferentes funciones del texto meta y, por otro, a distintas valoraciones respecto a lo que es relevante para el receptor. Baeza ha suprimido por completo este intercambio, que habría dejado en ascuas a los espectadores de su texto sin una aclaración; los otros tres traductores, en cambio, han optado por una traducción literal de dicha referencia cultural, lo cual les permite incluir también el juego lingüístico y humorístico; pero, mientras Alfau deja en manos del lector la comprensión de este intercambio, Gómez de la Serna añade una nota a pie de página que, sin embargo, no aclara a mi parecer el sentido de la referencia principal (*Blue Books*); por su parte, Mirlas realiza una glosa intratextual, *esos documentos*, en la segunda parte de la primera réplica de Lady Markby (no citada aquí ni en el texto origen ni en los demás textos meta, al no ser significativa en ellos), proporcionando así al lector cierta información –aunque vaga– sobre la naturaleza de dichos libros.

La decisión en estos casos estriba en los dos principios en los que se basa el concepto de *relevancia*: “the principles of effectiveness (achieving maximum transmission of relevant content or fulfilment of a communicative goal) and efficiency (achieving it in the most economical way, involving minimum expenditure of processing effort)” (Hatim y Mason 1990: 93). Más concretamente, la decisión respecto a qué información incluir, qué dar por supuesto o aclarar, qué suprimir o qué modificar dependerá de la respuesta a la siguiente pregunta: “is the gain in effectiveness sufficient to warrant the extra processing ef-

fort involved?” (Hatim y Mason 1990: 93). Dado que cualquier añadido textual implica un incremento en el esfuerzo de procesamiento cognitivo, el traductor habrá de sopesar si la *eficacia comunicativa* (*effectiveness*) que se obtiene de la aclaración compensa dicho esfuerzo. Remitiéndonos a nuestro ejemplo, este tipo de valoración invita a considerar como más acertadas posiblemente la supresión realizada por Baeza (quien ha eliminado buena parte de las referencias contextuales más marcadas), especialmente si se tiene en cuenta la recepción oral de su texto, así como la glosa de Mirlas, que consigue cierta eficacia comunicativa con un muy ligero incremento de esfuerzo procesador. En cambio, la respuesta a esa pregunta que, según Hatim y Mason, resume el grado de adecuación de una decisión traductora es, a mi parecer, más negativa en el caso de la traducción de Gómez de la Serna (puesto que su nota a pie de página no supone un “gain in effectiveness”), y también en el de Alfau (ya que la no aclaración de la referencia hace que el receptor se encuentre con información cuya relevancia en el texto no va a captar). En ambos, los escasos *efectos contextuales* –en términos de la teoría de la relevancia (Chesterman 2002: 20)– de estas traducciones literales hacen que la *relevancia* de estas réplicas en sus textos sea también escasa. Evidentemente, estas valoraciones sólo se pueden hacer teniendo siempre presentes las diferentes funciones de los textos meta, sus destinatarios y el contexto de recepción.

3. Conclusión

Mi objetivo en este artículo no ha sido realizar un análisis crítico de estas traducciones de dos comedias de Oscar Wilde, sino demostrar cómo las nociones y el enfoque aportados por la pragmática al estudio de la comunicación lingüística proporcionan herramientas muy útiles para el análisis de la traducción del humor. A su vez, el tener en cuenta estos conceptos contribuye a la comprensión del mecanismo humorístico, por lo que pueden resultar de gran utilidad también para el traductor, guiándole en su creación de comicidad en el texto meta y asegurándole sin duda un mayor éxito en su traducción. Las nociones de *fuerza ilocucionaria*, *implicatura* y *relevancia* muestran, por tanto, la aplicabilidad de la pragmática a los Estudios de Traducción y a la propia actividad traductora. En este artículo nos ha interesado abordar es-

ta relación en el contexto de los textos humorísticos, centrándonos en el humor wildeano por su énfasis en el juego verbal y la importante presencia de la incongruencia en él. Las comedias de Wilde obligan constantemente al receptor, y por tanto al traductor, a estar alerta, a replantearse el valor de los significantes, las presuposiciones compartidas y hasta la lógica común. El intercambio lingüístico se convierte en protagonista en ellas, por lo que constituyen magníficos ejemplos del humor verbal y suponen un reto fascinante para el traductor. Los distintos textos meta aquí seleccionados han ilustrado cómo la función de los mismos, sus diferentes receptores y las diversas interpretaciones que cada traductor hace del juego wildeano dan lugar a estrategias diferentes en las que el humor se traslada de distintas formas y en diferentes grados. Recurriendo a las mencionadas nociones procedentes de la pragmática, podemos explicar esta diversidad de un modo, en mi opinión, preciso, coherente y convincente, y extrapolar este análisis a nuestra propia creación traductora.

4. Bibliografía

4.1. Fuentes primarias

- Wilde, Oscar. 1986. *A Woman of No Importance. An Ideal Husband*. En *The Importance of Being Earnest and Other Plays*. Harmondsworth: Penguin Books.
- Wilde, Oscar. 19--? [1911] y [1918] *Una mujer sin importancia y Un marido ideal*. En *El abanico de Lady Windermere. Una mujer sin importancia. Un marido ideal*. Traducción de Ricardo Baeza. Barcelona: Editorial Cisne [Teatro Selecto].
- Wilde, Oscar. 1991 [1943] *Una mujer sin importancia y Un marido ideal*. En *Obras completas*. Recopilación, traducción, prefacio y notas explicativas por Julio Gómez de la Serna. Madrid: Aguilar [Grandes Clásicos].
- Wilde, Oscar. 1980³. *Una mujer sin importancia y Un marido ideal*. En *La importancia de llamarse Ernesto. El abanico de Lady Windermere. Una mujer sin importancia. Un marido ideal*. Salamé. Traducción y prólogo de Monserrat Alfau. México: Editorial Porrúa.

Wilde, Oscar. 1997. *Una mujer sin importancia y Un marido ideal*. En *El abanico de Lady Windermere. La importancia de llamarse Ernesto. Un marido ideal. Una mujer sin importancia. El crítico como artista. Ensayos. Cuentos completos*. Traducción de Ricardo Baeza, León Mirlas y Catalina Montes. Madrid: Espasa Calpe [Antología de la Literatura Universal].

4.2. Fuentes secundarias

- Alfau, Monserrat. 1980. "Prólogo". En *La importancia de llamarse Ernesto, El abanico de Lady Windermere, Una mujer sin importancia, Un marido ideal, Salomé*, O. Wilde. Traducción y prólogo de Monserrat Alfau. México: Editorial Porrúa. ix-xxv.
- Austin, J. L. 1962. *How to Do Things with Words*. Oxford: Clarendon Press.
- Bell, Roger T. 1991. *Translation and Translating*. London: Longman.
- Bourdieu, Pierre. 1982. *Ce que parler veut dire*. Paris: Fayard.
- Chesterman, Andrew. 2002. "Pragmatics in Translation Studies". En *Essays in Translation, Pragmatics and Semiotics*, I. Helin (ed). Helsinki: Helsinki University Press. 7-32.
- Chiaro, Delia. 2005. "Foreword. Verbally Expressed Humor and translation: An overview of a neglected field". *Humor* 18 (2): 135-145.
- Fawcett, Peter. 1997. *Translation and Language. Linguistic Approaches Explained*. Manchester: St. Jerome Publishing.
- Grice, H. Paul. 1975. "Logic and Conversation". En *Syntax and Semantics 3: Speech Acts*, P. Cole y J. Morgan (eds). Nueva York: Academic Press. 41-58.
- Haro Tecglen, Eduardo. 1992. "Convenciones. *El abanico de lady Windermere... o la importancia de llamarse Wilde*". *EL PAÍS*, viernes 2 de octubre de 1992: 36.
- Haro Tecglen, Eduardo. 1996. "Lo que no son los ingleses. *Un marido ideal*". *EL PAÍS*, 14 de septiembre de 1996 (Cultura, Crítica: Teatro).
- Hatim, Basil y Mason, Ian. 1990. *Discourse and the Translator*. London: Longman.
- Hervey, Sándor G. J. 1998. "Speech Acts and Illocutionary Function in Translation Methodology". En *The Pragmatics of Translation*, L. Hickey (ed). Avon: Multilingual Matters. 10-24.

- House, Juliane. 2001. "Pragmatics and Translation". En *Pathways of Translation Studies*, P. Fernández-Nistal y J.M. Bravo Gozalo (eds). Valladolid: Centro Buendía, Universidad de Valladolid. 55-77.
- Lorés, Maité. 1977. "Introducción". En *Un marido ideal*, O. Wilde. Cronología, introducción, notas y traducción inédita de Maité Lorés. Barcelona: Bosch. 54-70.
- Malmkjær, Kirsten. 1998. "Cooperation and Literary Translation". En *The Pragmatics of Translation*, L. Hickey (ed). Avon: Multilingual Matters. 25-40.
- Mateo, Marta. 1995. *La traducción del humor. Las comedias inglesas en español*. Oviedo: Universidad de Oviedo.
- Mateo, Marta. 1998. "Communicating and Translating Irony: the Relevance of Non-verbal Elements". *Linguistica Antverpiensia* XXXII: 113-128.
- Mira, Alberto. 2003. "La importancia de no ser fiel: A propósito de una nueva traducción de Oscar Wilde". *Vasos comunicantes. Revista de ACE Traductores* 27: 92-99.
- Reiss, Katharina y Vermeer, Hans. J. 1996. *Fundamentos para una teoría funcional de la traducción*. Traducción de S. García Reina, C. Martín de León y H. Wutte. Madrid: Akal Universitaria.
- San Juan, Epifanio. 1967. *The Art of Oscar Wilde*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Toury, Gideon. 1995. *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Amsterdam/ Philadelphia: John Benjamins.
- Vandaele, Jeroen. 2002. "Humor Mechanisms in Film Comedy: Incongruity and Superiority". *Poetics Today* 23 (2): 221-249.
- Zabalbeascoa, Patrick. 2005. "Humor and translation – an interdisciplinary". *Humor* 18 (2): 185-207.