



## La cultura en la traducción teatral: el caso de la versión de *Les Fourberies de Scapin* (1671) por Julio Gómez de la Serna

Alejandro Bolaños García-Escribano<sup>1</sup>

Recibido: 4 de noviembre de 2015 / Aceptado: 1 de marzo de 2016

**Resumen.** Las referencias culturales en las obras teatrales representan auténticos retos de traducción, puesto que afectan a la representabilidad del texto teatral y condicionan su recepción. *Les Fourberies de Scapin* (1671), una de las piezas más conocidas de Molière, contiene una gran cantidad de referencias culturales que afectan su *mise en scène*. Mediante un análisis comparativo, se ha comprobado que la traducción al español de Julio Gómez de la Serna de los años setenta, con un estilo literario y en ocasiones libre, no consigue trasladar ciertos componentes culturales que resultan empero esenciales para la lectura y representación del texto teatral.

**Palabras clave:** traducción teatral; Molière; Luis XIV; referencias culturales.

### [en] Culture in Theatre Translation: The Case of *Les Fourberies de Scapin* (1671) Translated by Julio Gómez de la Serna

**Abstract.** Cultural references in theatre plays represent actual translation challenges, since they have an impact on the performance potential of the dramatic text, and determine their reception. *Les Fourberies de Scapin* (1671), one of Molière's most popular plays, contains a significant number of cultural references which affect its staging. Through a comparative analysis, we have detected that Julio Gómez de la Serna's 1970s translation into Spanish—marked by a literary style which sometimes even goes free— fails to convey certain cultural content which is yet essential when reading and representing this dramatic text.

**Keywords:** translation of theatre; Molière; Louis XIV; cultural references.

**Sumario.** 1. Introducción. 2. La traducción teatral en los ET. 2.1. La traducción dramática como tipo de traducción subordinada en la literatura. 2.2. La traducción de la cultura: acotación del elemento cultural para el teatro. 3. Materiales de trabajo (corpus). 4. Objetivos y metodología. 5. Análisis traductológico. 6. Conclusiones. 7. Referencias bibliográficas.

**Cómo citar:** Bolaños García-Escribano, A. (2016) La cultura en la traducción teatral: el caso de la versión de *Les Fourberies de Scapin* (1671) por Julio Gómez de la Serna, en *Estudios de Traducción* 6, 9-23.

<sup>1</sup> University College London  
Email: uclzbol@ucl.ac.uk

## 1. Introducción

La traducción teatral se puede englobar dentro de la traducción literaria (Bassnett 1998: 98; Braga Riera 2010: 65; López Lapeña 2014: 153) y se caracteriza por su subordinación en el proceso traslativo a su finalidad (divertimiento de la audiencia), así como por la multiplicidad mediática de su objeto textual. En efecto, la obra de teatro cuenta con un doble destinatario (lector o espectador), pero su finalidad es siempre la de emprender una representación teatral ante un público; esto es, llevar la obra escrita al plano de la representación, lo cual implica un cambio de canal<sup>2</sup> y de modo de comunicación.

La obra de teatro se puede clasificar como un producto literario que surge dentro de una cultura determinada –y de un sistema literario– que en el proceso traslativo se considerará original (CO); del mismo modo, su traducción implica que el resultado sea otro producto literario dentro de otra cultura que en el proceso traslativo se considerará meta (CM). En dicho proceso entre el texto original (TO) y el texto meta (TM), y entre sus culturas, el traductor sigue una serie de estrategias, técnicas, etc. que condicionan sus decisiones de traducción frente a cada reto. Los elementos culturales, lingüísticos y semióticos, entre otros, suponen retos de traducción individuales y diferentes entre sí; el traductor se ve así en la tesitura de mantener una postura coherente frente a la traducción de dichos elementos a lo largo de todo el TM con vistas a su potencial representación en escena.

En este trabajo se realizará un análisis traductológico de una obra de teatro y de su traducción al castellano desde un punto de vista cultural, acompañado de un aparato teórico que permita la aproximación del lector a la obra molieresca. Se pondrán en tela de juicio las decisiones del traductor frente a los elementos culturales y se aportarán soluciones de traducción propias que tengan en cuenta tanto la esencia de la obra como las convenciones de la traducción teatral.

## 2. La traducción teatral en los ET

### 2.1. La traducción dramática como tipo de traducción subordinada en la literatura

La traducción teatral, también denominada dramática, es aquella que se caracteriza por su subordinación a una potencial representación teatral. El teatro destaca, desde un punto de vista lingüístico, por favorecer una comunicación dual entre la audiencia y los actores –los últimos reciben *feedback* inmediato de los primeros– y por crear momentos de representaciones que son únicos e irrepetibles en el espacio y el tiempo (Bassnett 1998: 107; Espasa Borrás 2013: 317; López Lapeña 2014: 153).

La traducción teatral no aparece entre los tipos de traducción subordinada cuando se acuñara dicho término hace ya tres décadas en el conocido artículo de la Escuela de Granada (Mayoral Asensio, Kelly y Gallardo San Salvador 1986: 98), pero sí casa bien dentro de este tipo de traducción, puesto que “no sólo [sic] hay que tener en cuenta la presencia, dentro del texto, de la lengua escrita y de la lengua oral, sino

<sup>2</sup> Es posible que esta característica de la variación diamésica –idiosincrática del texto teatral– y del cambio de canal –por su cualidad de ser representada y la oralidad consecuente del texto– sea la que le valiera su inclusión en la obra sobre la traducción en los medios audiovisuales de Agost Canós y Chaume Varela (2001).

otros aspectos tales como la puesta en escena, el tratamiento de las exclamaciones, la caracterización de los personajes, etc.” (Campos Plaza y Ortega Arjonilla 2005: 449).

El traductor debe conocer el tipo de texto con el que trabaja; en el caso del teatro, este se caracteriza por su oralidad, inmediatez, multidimensionalidad, publicidad, teatralidad y representabilidad (López Lapeña 2014: 153-157). El texto teatral se consolida así como un producto literario para su lectura y subsecuente representación en un escenario para un público determinado.

Precisamente por la variabilidad del texto teatral y su idiosincrasia, Espasa Borrás (2013: 320) habla de la paradoja de la traducción teatral, caracterizada por dar cabida a conceptos de gran interés investigador: la representabilidad (especificidad de este tipo de traducción y las conexiones entre los factores textuales y extra-textuales), la autoría y el estatus (relaciones entre traductores y otros agentes del mundo del teatro) y la aculturación (inscripción de las prácticas de traducción en un medio cultural e ideológico determinado).

Sobre el debate de la terminología de las traducciones en el teatro (traducción frente a versión y adaptación), son muchas las voces que se han pronunciado en cuanto a la originalidad de los textos traducidos para teatro: para Montalt i Resurrecció (2001: 242) la traducción y la adaptación son procesos interdependientes y complementarios; mientras que para Merino Álvarez (2001: 233) la adaptación sería el resultado extremo de un proceso de traducción que busca la distinción, por lo que es un proceso consecutivo al de la traducción. El debate terminológico sigue vigente y abierto, como demuestra –una década más tarde de estos dos estudios– Braga Riera (2010: 68-69) cuando afirma que es difícil saber si los traductores son “sirvientes” o “mediadores”, o más bien “creadores” de textos teatrales, por cuanto se hablaría de versiones o adaptaciones, y no de traducciones.

En términos de recepción, los destinatarios del texto teatral pueden ser sujetos activos, lectores, o sujetos pasivos, espectadores (López Lapeña 2014: 155); pero siempre pertenecerán a una cultura determinada. El traductor de la obra teatral actúa como un auténtico mediador cultural en tanto que debe trasladar un texto como manifestación artística propia de una CO a una CM que no le es propia (Currás Móstoles 2012: 35).

## **2.2. La traducción de la cultura: acotación del elemento cultural para el teatro**

Sería sencillo, para cumplir con el propósito del presente trabajo, aferrarse a la somera definición de “cultura” de Newmark (1988: 94 [mi traducción]) –“la manera en que la vida y sus manifestaciones que son específicas de una comunidad que usa una lengua específica como medio de expresión”– y a las categorías culturales que dicho autor adapta de la categorización nidiaria precedente. Sin embargo, resulta conveniente no olvidar que cuando se hable de cultura en el presente trabajo se hará desde una perspectiva occidental y traductológica, siguiendo la idea de Campos Plaza y Ortega Arjonilla (2005: 326) de que “todo texto presenta un ‘sustrato cultural’, explícito o implícito, desde el cual se plantea una visión de la realidad que se vehicula por medio de un sistema lingüístico (el de la lengua en la que se escribe el texto)”.

En este trabajo, se usará el término de elemento cultural como sinónimo del *culturema* funcionalista (Nord 1997: 34) y de referencia cultural, teniendo en cuenta que todo aquello creado dentro de una cultura y que es capaz de modificar el valor expresivo que le dan los individuos en primera instancia conlleva, en el fondo, un componente cultural (Santamaría Guinot 2001: 237).

Aunque no es solamente propio del texto teatral, se podría afirmar que los elementos culturales en el teatro se diferencian de los de otros tipos textuales por la importancia del componente no verbal. La *mise en scène* de una obra de teatro revela que la información cultural que se transmite con información extralingüística (gestos, miradas, tono, ritmo, etc.) es incluso mayor que la que se transmite en el diálogo. Asimismo, especial atención merecen los valores denotativos y connotativos de las unidades de significado de los diálogos, puesto que están supeditados a la variación lingüística en términos diatópicos, diastráticos, diafásticos y, sobre todo, diacrónicos.

Los elementos culturales son susceptibles de ser adaptados a la CM según la decisión del traductor en términos de funcionalidad, efecto, etc.: “la función pretendida para la traducción y la *mise en scène* en la cultura meta condicionarán tanto el proceso como el producto que llegará a la audiencia” (Espasa Borrás 2013: 326 [mi traducción]). En este trabajo distinguiremos, siguiendo a Venuti (2008), entre tres métodos traductores ante la adaptación cultural, las cuales implicarían la adopción de técnicas para cada reto de traducción para conseguir una traducción coherente, cohesionada y adecuada al encargo: domesticación, extranjerización y (se añade ad hoc) neutralización.

Ante las limitaciones teóricas de la categorización cultural cotidiana que también aparece en Newmark (1988: 95), parecería lícito afirmar, como afirman Campos Plaza y Ortega Arjonilla (2005), que cualquier elemento que, a priori, pueda parecer meramente lingüístico (la paronimia, por ejemplo) acaba siendo susceptible de ser estudiado como elemento cultural.

### 3. Materiales de trabajo (corpus)

Para el presente trabajo, se ha utilizado la obra de Molière titulada *Les Fourberies de Scapin* (1671 [1994]), así como su traducción al castellano por Julio Gómez de la Serna titulada *Las trapacerías de Scapin* (1671 [1977]). La edición que se ha utilizado de la obra original en lengua francesa data de 1994 y pertenece a la colección de clásicos de teatro de la editorial francesa Pocket, mientras que la obra traducida al castellano data de 1977 y fue publicada por la editorial española, hoy extinta, Ramón Sopena.

*Les Fourberies de Scapin* es una obra cómica compuesta de tres actos en prosa que se representó por primera vez el 24 de mayo de 1671 en el teatro del Palais-Royal de París. El actor que dio vida al protagonista principal (Scapin) no fue otro que el mismo Molière, quien volvió a representar dicho papel en más de una docena de ocasiones ante el enorme éxito de la obra en el París de Luis XIV.

Desde un punto de vista crono-histórico y literario, esta obra se enmarca dentro del paradigma del teatro clásico francés que se desarrolló en la Francia moderna de finales del siglo XVII. Es un momento de esplendor para la lengua y la cultura francesas: la corte versallesca de Luis XIV recupera la autoridad monárquica en la figura del “Rey sol” y será modelo a imitar del despotismo ilustrado en la nueva Europa de las naciones-estado. El teatro, al igual que el resto de manifestaciones artísticas –arquitectura, escultura, pintura, música–, reflejaba la autorrepresentación del absolutismo y dichas manifestaciones eran elementos constitutivos de una política cultural sistemática que ponía al mismo nivel la realidad del predominio cultural y la hegemonía política al “estilo Luis XIV” (Sanz Ayán 2005: 435).

Los estudios sobre la obra teatral molieresca son múltiples y extensos, debido sobre todo a la relevancia del dramaturgo en la conformación del teatro clásico fran-

cés. Un aspecto reseñable de su teatro es la importancia que se le concede a la improvisación en el diálogo: a través de sus personajes, Molière introduce un juego de conversaciones muy naturales que protagonizan, entre otros elementos, las frecuentes réplicas entre los personajes (Garapon 1964: 211); todo ello aporta movimiento y naturalidad a la escena, así como una caracterización psicológica de los personajes a través de su estilo y forma de dialogar con el resto de personajes.

La obra dramática molieresca se inspira en el teatro clásico y en la *commedia dell'arte*. Ejemplo de ello es el hecho de que Molière combina personajes de clases más bajas (gitanos, por ejemplo) con aquellos de clases más altas, al mismo tiempo que introduce algunos personajes arquetípicos de la moda teatral italiana (Arlequino, Brighella, Pantalone, Il Dottore...). En la comedia italiana *all'improvviso* –o *commedia dell'arte*– se exalta, como su nombre indica, la improvisación de los actores, pues se basa principalmente en el virtuosismo del juego cómico de los actores. Herencia de los mimos de la Antigüedad –y del guiñol más tardíamente–, las obras de este tipo de teatro italiano moderno solían responder a tres premisas: estar divididas en tres actos, incluir de diez a doce personajes y mezclar escenas socarronas como peleas, bastonadas, piruetas, duelos, etc.

De la intriga de la obra se extrae una temática de gran relevancia: el cambio de roles entre el amo y el esclavo. La inversión de papeles que se produce en la obra entre Scapin y Leandro, así como entre Octavio y Geronte, es la imagen teatral de la dialéctica del amo y el esclavo de Hegel, quien en su *Fenomenología del espíritu* (1807) expone que mientras que el amo se contenta de que sea su esclavo quien trabaje, es este último quien a través de la transformación de los objetos de la naturaleza, toma posesión del mundo mediante la adquisición de técnicas y se libera a sí mismo. Al permanecer estático en la palabra, el amo se ve sobrepasado por el activo esclavo, produciéndose una inversión de los roles de dominación que se refleja en las atrevidas intervenciones de un ingenioso Scapin.

A lo largo de la pieza se produce una manipulación por parte del personaje activo (Scapin), el sirviente, de una serie de personajes pasivos de clase más alta: Leandro, Octavio y Geronte. A todos engaña y a todos logra convencer con el fin de perpetuar sus trapacerías y salirse con la suya; además, Scapin, aunque descubierto infraganti cuando fingía –mediante la voz– ser varios extraños diferentes que asataban palos a un Geronte (su amo) escondido en un saco de tela, luego consigue el perdón de los personajes y del mismo Geronte. Scapin es un ejemplo de mente brillante, de la picardía virtuosa que logra atribuirse el poder de la manipulación y que, en el juego de la autoridad, consigue sobreponerse a su amo y a aquellos de clases más altas mediante sus engaños y trapacerías.

#### 4. Objetivos y metodología

Este estudio, enmarcado en los Estudios de Traducción (ET), tiene como objetivo la comparación de una obra original con su traducción a nivel microestructural y, más concretamente, del componente cultural de la versión original (VO) y su trasvase a la versión traducida (VT), sinónimos aquí de TO y TM respectivamente.

Se analizarán aquellos pasajes de contenido lingüístico o de valor semiótico (denotación y connotación) que puedan suscitar interés traductológico desde un punto de vista cultural. Se parte de la hipótesis de que el traductor ha tenido en cuenta los ele-

mentos culturales –tanto textuales como extratextuales–, lingüísticos y semióticos del TO a la hora de realizar el acto traslativo y que ha tomado decisiones de traducción en términos de adaptación cultural, técnicas de traducción, etc. que podrán ser más o menos efectivas dependiendo del receptor y del contexto del acto de comunicación del TM. Así, se asume que dichas decisiones, condicionadas por una serie de factores, pueden recibirse de forma distinta en función de su lectura, por lo que la traducción será más o menos funcional según el destinatario y el contexto del acto comunicativo.

En este estudio se pretende, por lo tanto, cuestionar las decisiones del traductor de la obra al castellano en términos de funcionalidad, corrección, equivalencia, precisión y vigencia. El análisis se efectuará siguiendo otros modelos de estudios anteriores (Currás Móstoles 2012; López Lapeña 2014); lo cual permitirá, asimismo, la inclusión de propuestas *ad hoc* de traducción siempre que sea posible. Se va a seguir un esquema analítico para cada caso en forma de tabla que facilite la visualización del pasaje original y del pasaje traducido, así como la localización del pasaje y del elemento a analizar –que aparecerá en negrita en la versión original (VO) y la versión traducida (VT)– que atañe al comentario:

#### Caso ejemplo n.º x:

Localización	Pasaje (VO)	Pasaje (VT)
x	x	x

Cada uno de los casos irá acompañado, a continuación, de un breve comentario traductológico que se fundamentará, eminentemente, en la consulta de recursos lexicográficos monolingües. Para el castellano se usarán: el *Corpus diacrónico del español* (CORDE) y el *Corpus del español actual* (CEA) de la RAE, el *Diccionario de la Real Academia* (DRAE), *Diccionario de uso del español* de María Moliner (DUE), el *Nuevo tesoro lexicográfico de la lengua española* (NTLEE) –dentro de este, muy especialmente el *Diccionario de Autoridades (1726-1739)* (DA)– y el *Nuevo diccionario histórico del español* (NDHE). Para el francés se usará la base de datos académica en versión electrónica *Trésor de la Langue Française Informatisé* (ATILF).

## 5. Análisis traductológico

Antes de emprender la aventura de analizar la traducción al español de la obra, resulta aconsejable dar unas breves pinceladas sobre el autor de la traducción. Julio Gómez de la Serna (1895-1983), hermano menor de Ramón Gómez de la Serna, fue traductor, editor, escritor y abogado; se formó en diversos países europeos donde adquirió su competencia lingüística en diversas lenguas, pero sus estudios los realizó en el ámbito del Derecho en Madrid. Participó en Ediciones Oriente durante la dictadura de Primo de Rivera. Asimismo, fue secretario del jurado del Premio Nacional de Traducción (Fray Luis de León) de España en sus tres primeras convocatorias.

Por otro lado, aunque no se ha consultado su traducción para este estudio, es preciso presentar a Mauro Armiño (1944-) por cuanto aparece igualmente mencionado. Escritor, periodista, crítico teatral y traductor con formación universitaria en Filosofía y Letras, obtuvo el Premio Nacional de Traducción (2010) y ha traducido muchas de las grandes obras clásicas francesas, destacándose su reciente traducción de *A la busca del tiempo perdido* de Marcel Proust en 2010.

Una vez conocidos ciertos rasgos de los traductores que se citarán en este trabajo, se procede a presentar los pasajes que se han seleccionado como ejemplo para, a continuación, incluir comentarios traductológicos sobre la traducción de elementos culturales en el teatro. Se presentará primero el elemento cultural en cuestión, inserto en su pasaje correspondiente, seguido del análisis traductológico:

### Caso n.º1:

<b>Localización</b>	<b>Pasaje (VO)</b>	<b>Pasaje (VT)</b>
Acto i, escena ii	Scapin [...] J'ai sans doute reçu du Ciel un génie assez beau pour toutes les fabriques de ces gentillesses d'esprit, de ces galanteries ingénieuses, à qui le vulgaire ignorant donne le nom de <b>fourberies</b> .	Scapin [...] El Cielo me ha dado, indudablemente, un talento bastante grande para idear todas esas mañas hábiles, todas esas galanterías ingeniosas, a las que el vulgo llama <b>trapacerías</b> .

La traducción del término *fourberie* es, sin duda, una de las más relevantes para esta obra. Precisamente por aparecer en el título mismo de la obra, resulta preciso encontrar un término que funcione para luego aplicarlo consistentemente en toda la VT. Mientras que Gómez de la Serna ha elegido el término “trapacería” –calificando a Scapin de “trapacero” (que comete “trapacerías”)–, en la traducción de Armiño (1999), se ha optado por el término “enredos”. En francés, una *fourberie* es tanto el carácter (“caractère fourbe, disposition d'une personne à tromper autrui par des ruses perfides, odieuses” [ATILF]), como el acto (“acte, manœuvre d'une personne fourbe” [ATILF]) de un *fourbe*, es decir, de “(Personne) qui emploie des ruses perfides, odieuses, pour tromper autrui, souvent en vue de servir ses propres intérêts” (ATILF). En castellano, si bien una trapacería es “trampa, embuste, chisme o enredo usado o promovido por alguien” (DUE), un enredo es “actividad o asunto con dificultades, con manejos clandestinos, no claro o no lícito” (DUE), entre otras acepciones. Ambos términos en castellano casan a la perfección con estos tejemanejes propios de Scapin en la obra; sin embargo, una rápida consulta en el CORDE desvela que el término “trapacerías” no aparece registrado hasta el siglo XVIII, mientras que “enredos” sí que aparece desde el siglo XVII. De hecho, el segundo tiene muchas más entradas registradas en el CORDE –y se utiliza con más frecuencia actualmente según el CREA– que el primero. Parece de recibo, por consiguiente, abogar por la propuesta de traducción de Armiño (1999) desde el título.

### Caso n.º2:

<b>Localización</b>	<b>Pasaje (VO)</b>	<b>Pasaje (VT)</b>
Acto i, escena ii	Octave Quelque temps après, Léandre fit rencontre d'une jeune <b>Égyptienne</b> dont il devint amoureux.	Octavio Y que algún tiempo después, Leandro conoció a una joven <b>egipcia</b> , de la que se enamoró.

*Égyptien* –actualmente entendido como persona que viene de Egipto– tiene una acepción histórica que actualmente se corresponde con la de *bohémien*, es decir: “(celui, celle) qui est membre de tribus nomades qu’on croyait originaires d’Égypte” (*ATILF*). Es de especial interés este término, puesto que puede inducir a confusión en la *mise en scène* por parte del director de una compañía de teatro. Zerbinette (Cerbineta) no es egipcia, en tanto que nacida en Egipto, puesto que además no presenta rasgos físicos ni lingüísticos que la diferencien del resto de personajes; se trata, más bien, de una mujer de etnia gitana o bohemia. En el *DA* aparece la definición de “gitano” como “cierta clase [sic] de gentes, que afectando ser de Egipto, en ninguna parte tienen domicilio, y andan siempre vagueando”, la cual dista de la que presenta el *DRAE* en la actualidad. Los bohemios, por su parte, aparecen en el *DRAE* como sinónimo de gitanos, pero la tendencia de uso actual llevaría a evitar su uso en la traducción de la obra por su confusión con otras realidades (“natural de Bohemia” y “la vida que se aparta de las normas y convenciones sociales, principalmente la atribuida a los artistas” [*DRAE*]). Los corpus CREA y CORDE no arrojan resultados que permitan determinar si se podría considerar a la voz “egipcio” como equivalente de “gitano” en el siglo XVII. Tanto el *DUE* como el *DRAE* señalan que la voz “gitano” procede de “egiptano, por declararse los gitanos originarios de Egipto” (*DUE*), pero no aparece ningún registro de “egiptano” en ninguno de los corpus. Sí que aparecen entradas en el CORDE para “egipciana”, pero no aparece en el *DA*. En cualquier caso, no parece lícito traducir *égyptien* por “egipcio”, puesto que no representan la misma realidad en su connotación tanto histórica como actual, por lo que se preferirían los términos “egiptano” o “gitano”.

### Caso n.º3:

#### Localización

Acto i,  
escena ii

#### Pasaje (VO)

Scapin  
Est-ce là tout ? Vous voilà bien  
embarrassés tous deux pour  
une **bagatelle**.

#### Pasaje (VT)

Scapin  
¿Eso es todo? ¡Pues estáis  
embarazados los dos por una  
**bagatela!**

Acto i,  
escena iv

Scapin  
**Bagatelles**

Scapin  
**¡Bagatelas!**

Argante  
Il ne faut point dire **bagatelles**.

Arganto  
¡No hay que decir **bagatelas!**

*Bagatelle* se define como “objet de peu de valeur ou de peu d’utilité; préoccupations légères, divertissements futiles, propos souvent oiseux et dépourvus d’intérêt” (*ATILF*). En el segundo pasaje se comprueba que *bagatelle* pertenece, además, a un registro poco elevado de la lengua, puesto que Argante le pide a Scapin que no diga esa palabra (“il ne faut point dire bagatelles”). Uno podría confundirse con *ne pas/point dire de bagatelles* (no decir tonterías), pero la ausencia del artículo en la VO nos permite deducir que *bagatelle* es una palabra coloquial, si no vulgar. En la VT aparece una traducción literal, un extranjerismo adaptado a la grafía del castellano: *bagatela*. Es una opción que funciona y que mantiene el exotismo del TO en la representación, ya que transmite el efecto de *bagatelle*, aun sin tener dicha connotación en español (el contexto permite deducir su significado connotativo). Aun-

que no es una referencia cultural, sí que no se olvida el parónimo erróneamente traducido *embarrassé* (“embarazado”); no se recupera ningún resultado en las bases de datos de la RAE que apunten al sentido del original.

#### Caso n.º4:

##### Localización

Acto i,  
escena iii

##### Pasaje (VO)

Scapin  
Bon. Imaginez-vous que je suis votre père qui arrive, et répondez-moi fermement, comme si c’était à lui-même. “ Comment ! **pendard, vaurien, infâme, fils indigne** d’un père comme moi [...] Est-ce là le fruit de mes soins, **maraud** ? [...] Tu as l’insolence, **fripouille**, de t’engager sans le consentement de ton père, de contracter un mariage clandestin ? Réponds-moi, **coquin**, réponds-moi. Voyons un peu tes belles raisons.”

##### Pasaje (VT)

Scapin  
Bien, Imaginaos que soy vuestro padre que llega, y contestadme con firmeza, como si os dirigierais a él. “¡Cómo! ¡**Bergante, pillo, infame hijo, indigno** de un padre como yo! [...] ¿Es éste el fruto de mis desvelos? [...] ¿Tienes la insolencia, **truhán**, de comprometerte sin el consentimiento de tu padre, de contraer un casamiento sin en consentimiento de tu padre, de contraer un casamiento clandestino? Respóndeme, **bribón**; respóndeme. Veamos tus lindas razones...”

En este pasaje se han señalado una serie de términos pertenecientes al registro coloquial: *pendard, vaurien, infâme, indigne, maraud, fripon, coquin*. Todos son insultos cuasi sinónimos. Los insultos, como elementos propios de una cultura, deben ser trasvasados a otra lengua teniendo en cuenta su efecto. En este caso, estos insultos en francés están totalmente desfasados, por lo que los equivalentes que se han reproducido en la VT parecen más que acertados. El lector del siglo XXI reaccionará ante los insultos de la VT del mismo modo que un francés reaccionaría hoy a los insultos molierescos. Lo único que es preciso señalar como posible error de traducción por omisión es la falta de correspondencia de *maraud* de la VO en la VT. Quizás por despiste o porque el traductor pensó que había incluido ya suficientes insultos —una especie de auto censura del traductor—, la realidad es que no aparece traducido a la LM. Quizás una buena traducción para mantener el tono y el campo semántico de los anteriores insultos podría haber sido “granuja” o “bellaco”.

#### Caso n.º5:

##### Localización

Acto ii,  
escena i

##### Pasaje (VO)

Argante  
Cela veut dire, **seigneur** Géronte, qu’il ne faut pas être si prompt à condamner la conduite des autres ; et que ceux qui veulent gloser doivent bien regarder chez eux s’il n’y a rien qui cloche.

##### Pasaje (VT)

Arganto  
Quiere decir, **señor** Geronte, que no hay que ser tan precipitado en condenar la conducta de los demás, y que quienes quieren murmurar deben ver **si no hay nada en su casa que se bambolea**.

En este pasaje hay dos elementos culturales que es preciso destacar. El primero es que la fórmula de cortesía *seigneur* en este caso no corresponde al sentido de relación entre el amo y el esclavo (señor-sirviente) que tiene normalmente en francés, sino que es un extranjerismo del italiano: en lugar de decir *Monsieur*, se dice *seigneur* y se subraya la influencia italiana de la pieza. El segundo elemento es la expresión idiomática *s'il n'y a rien qui cloche* (“si no hay nada que cojee” o, literalmente, “si no hay nada que suene como una campana”), la cual quiere decir, en este contexto, que algo va mal. En este caso, Argante quiere dejar entrever a Geronte –preocupado en criticar los malos modos de Octavio– que Leandro también se ha comportado mal a escondidas de su padre. En francés se forma una imagen con dicha expresión que en la VT ha intentado reproducirse mediante el verbo “bambolearse”. El contexto permite deducir al lector que en este caso Argante está apuntando al lío amoroso entre Leandro y Cerbineta; en este caso, la expresión idiomática como componente cultural se ha mantenido y modulado.

### Caso n.º6:

#### Localización

Acto ii,  
escena iii

#### Pasaje (VO)

Scapin  
Hé bien ! Monsieur, puisque vous le voulez, je vous confesse que j'ai bu avec mes amis ce **petit quartaut de vin d'Espagne** dont on vous fit présent il y a quelques jours.

#### Pasaje (VT)

Scapin  
Pues bien, señor; ya que lo queréis, os confieso que he bebido con mis amigos **esa pequeña cuarterola<sup>(1)</sup> de vino de España** que os regalaron hace unos días.

<sup>(1)</sup>Vasija que contiene la cuarta parte de un tonel.

*Quartaut* es una medida que varía geográficamente según indica el *ATILF*, pero que suele equivaler a la cuarta parte de un tonel. En la VT, el traductor ha utilizado un término que no aparece en ningún registro del CREA, “cuarterola”, el cual sí aparece en varios registros del CORDE, en el DRAE y en el *DUE*. Puesto que es un término actualmente en desuso, ha añadido una nota a pie de página para explicar que se trata de una vasija (un barril) y su equivalencia con el tonel. Dicha estrategia parece totalmente acertada para la lectura de la pieza; sin embargo, es posible que para su representación en el escenario, dicho término deba ir acompañado de cierto aporte visual a modo de explicación o, por el contrario, deba ser traducido de otra forma (“barril pequeño”, por ejemplo). La inclusión de la nota para mantener la equivalencia de la medida refrenda la posición ligeramente extranjerizante del traductor, visible en su acercamiento sintáctico-léxico a la VO.

### Caso n.º7:

#### Localización

Acto ii,  
escena iv

#### Pasaje (VO)

Scapin  
Ne vous mettez pas en peine.  
Combien est-ce qu'il vous faut ?

Léandre  
Cinq cent **écus**.

#### Pasaje (VT)

Scapin  
No os preocupéis. ¿Cuánto necesitáis?

Leandro  
Quinientos **escudos**.

	Scapin Et à vous ?	Scapin ¿Y vos?
Acto ii, escena vii	Octave Deux cent <b>pistoles</b> . Géronte Sait-il bien ce que c'est que cinq cents <b>écus</b> ?	Octavio Doscientas <b>pistolas</b> . Geronte ¿Sabe bien lo que son quinien- tos <b>escudos</b> ?
	Scapin Oui, Monsieur, il sait que c'est mille cinq cents <b>livres</b> .	Scapin Sí, señor; sabe que son mil qui- nientas <b>libras</b> .

Es preciso acudir a las fuentes históricas para comprender el sistema monetario francés del siglo de Molière. Según Blanc (1994), a finales del XVII, cuando Molière escribiera esta obra, la moneda de cambio en Francia era la libra tornesa o francesa (*livre*). El escudo (*écu*) es una antigua moneda de oro que circulaba en tiempos de San Luis (Luis IX) y que se llamaba así por llevar un escudo en una de sus caras; sin embargo, cuando ya se utilizaban las libras, el escudo se utilizaba solo para referirse a las monedas de plata grande que introdujo por primera vez el padre de Luis XIV y que, al principio, equivalían a tres libras. Por último, la pistola (*pistole*) era una moneda de oro que correspondía a unas diez libras y que se llamaba así por ser una moneda de oro española que se usara el siglo anterior a la escritura de esta pieza. Las correspondencias en español son históricamente exactas, aunque es probable que a la hora de representar hoy en día la obra —o incluso de leerla— para un público español, se tienda posiblemente a asociar esas “libras” con las libras esterlinas británicas. Aquel conocedor de la historia de Francia y de la obra molieresca que lea o acuda a ver la obra representada sabrá distinguir perfectamente entre la libra esterlina y la libra francesa. No obstante, dependiendo del público y para una mayor precisión, quizás sería aconsejable añadir “tornesas” a dichas “libras” en la VT para evitar la posible confusión por valor diacrónico.

### Caso n.º8:

<b>Localización</b>	<b>Pasaje (VO)</b>	<b>Pasaje (VT)</b>
Acto ii, escena v	Scapin Monsieur, la vie est mêlée de traverses. Il est bon de s'y tenir sans cesse préparé ; et j'ai ouï dire, il y a longtemps, une parole d'un <b>ancien</b> que j'ai toujours retenue.	Scapin Señor, la vida está llena de con- trariedades; y conviene estar preparado a ellas sin cesar, y oí citar, hace ya mucho tiempo, las palabras de un <b>clásico</b> que siempre he retenido.

Parece acertado afirmar que el “ancien” al que se refiere Molière en este pasaje no es otro que Terencio, puesto que Scapin reproduce a continuación y de forma casi íntegra las palabras de dos personajes de su obra *Phormio*. Esta referencia al dramaturgo latino ha sido trasladada a la VT como “clásico”. En efecto, tanto en la VO

como en la VT, se envía al lector a la literatura clásica; asimismo, en ambos casos –salvo en aquellas versiones originales anotadas para el ámbito académico– se elude la aclaración y es el lector el que debe percatarse de quién es este clásico. En cualquier caso, a la hora de representar la obra, el efecto del término en francés es equiparable al del término en castellano, puesto que dicho clásico (Terencio) es tan conocido en la CO como lo es en la CM.

### Caso n.º9:

#### Localización

Acto ii,  
escena vi

Acto iii,  
escena ii

#### Pasaje (VO)

Silvestre, *déguisé en spadassin*  
Scapin, fais-moi connaître un  
peu cet Argante, qui est père  
d’Octave

Scapin

Cachez-vous : voici un spadassin qui vous cherche. (*En contrefaisant sa voix.*) “Quoi ! je n’aurai pas **l’abantage** de tuer **cé** Géronte et quelqu’un par charité né m’enseignera pas où il est ? “

[...]

– Ah ! **Cadédís** ! tu es de ses amis à la **vonne** heure !

[...]

– Va, porte-lui cela de ma part.

**Adiusas** !

[...]

Prenez garde. En voici un autre qui a la mine d’un étranger.

[...] “Parti ! moi courir comme une Basque, et moi ne **pouvre** point **troufair** de tout le jour **stiable** de **Gironte** ?” [...]

“Dites-moi un peu fous, **Monsir** l’homme, s’il **ve** plaît, fous savoir point où il est **sti Gironte** que moi **cherchair** ?[...] “

#### Pasaje (VT)

Silvestre  
Scapin, muéstrame a ese  
Arganto, padre de Octavio.

Scapin

Escondeos; aquí viene uno de los espadachines que os buscan. (*Desfigurando la voz.*) “¡Cómo! ¿No tendré el gusto de matar a ese Geronte, y no me dirá nadie, por caridad, dónde se halla?

[...]

– “Ah! ¡Voto a sanes, eres un amigo suyo! ¡Enhorabuena!”

[...]

– “Anda, llévale esto de mi parte. Adiós.”

[...]

Tened cuidado; aquí llega otro, que tiene pinta de extranjero.

[...] “He corrido como un vasco, sin poder encontrar a ese demonio de Geronte.” [...]

“Decidme, señor: ¿sabéis dónde está ese Geronte que busco?”

El espadachín es un personaje arquetípico de la *Commedia dell’arte*, que se caracteriza por ser de origen español, de ahí su otro nombre: Matamoros. Por ello, resulta sorprendente que Gómez de la Serna no haya especificado en la VT que Silvestre aparece en el escenario disfrazado de espadachín. En efecto, resulta fundamental para la representación de la obra que el público no solo vea aparecer un espadachín, sino que además sepa que se trata de un disfrazado Silvestre; en el caso de esta traducción, la representación caería en un error de sentido y de cohesión interna si Silvestre apareciera en escena sin estar disfrazado de Matamoros. Cuando

luego, en la escena ii del acto iii, Scapin finge asimismo ser un espadachín que busca a Geronte, llevando a cabo una trapacería para vengarse del padre de su amo, presenta un tono deformado con acento gascón que se asemeja, asimismo, a un acento español por la forma en que rula las eras. En la misma escena, tras la primera *bastonnade* (“paliza de palos”), Scapin le dice a Geronte que se vuelva a esconder porque vienen otros forasteros. En una segunda *bastonnade*, Scapin imita el acento tudesco (alemán del norte). Es ya en la tercera *bastonnade* cuando Scapin imita la llegada de un conjunto de hombres a caballo y que Argante se da cuenta de la trapacería, sale del saco y amenaza con condenar a Scapin. En las dos primeras *bastonnades*, el diálogo de Scapin se ve modificado ortográficamente para presentar rasgos fonéticos de variación diatópica: del gascón primero, del tudesco después. Esta variación diatópica, fácilmente reconocible en la CO, no se retransmite ni reproduce de ninguna forma en la VT; es decir, se ha neutralizado por completo en español.

Puesto que ya se ha dicho que el texto teatral se caracteriza por su representabilidad, habría sido de recibo, por consiguiente, acompañar esta neutralización cultural de la variación diatópica con un aparato paratextual que invite al juego de acentos para su potencial representación. Así, será el equipo teatral el que podrá tomar una decisión de adaptación cultural de esta variación diatópica en su adaptación para la *mise en scène*. Una opción sería, por ejemplo, otorgar un sociolecto, idiolecto, cronolecto, etc. a cada uno de los personajes ficticios que interpreta Scapin para diferenciarlos entre sí. Lo que sí es seguro es que, bien de forma explícita bien implícita, bien en el aparato textual bien en el paratextual, la variación lingüística debe estar presente en la VT por formar parte del juego cómico.

#### Caso n.º10:

<b>Localización</b>	<b>Pasaje (VO)</b>	<b>Pasaje (VT)</b>
Acto iii, escena x	Géronte Voilà qui est fort bien. Ne voudrait-on point que je mariasse mon fils avec elle ? Une fille inconnue, qui fait le métier de <b>coureuse</b> !	Esto sí que estaría bueno. ¡No querrán que case a mi hija con ella! ¡Una joden desconocida, cuyo oficio es el de <b>vagabunda</b> !

El término *coureuse* (“vagabunda”) es un eufemismo de “prostituta”. Ninguno de los recursos lexicográficos en castellano, incluyendo los del *NTLLE*, arroja luz sobre si el término “vagabundo” se utilizaba para designar a las prostitutas en el siglo de Molière. De esta forma, la VT conserva uno de los sentidos del término del TO, pero no la connotación que quizás resulte más relevante en este contexto, puesto que Geronte está desprestigiando a la amante de su hijo. Sería preciso buscar un término en español que, en el mismo registro y manteniendo el tono del TO, conserve dicha connotación y que se pueda entender actualmente también (por ejemplo, “fulana”).

## 6. Conclusiones

Se ha comprobado que existe un gran número de elementos culturales que representan auténticos retos de traducción en un texto teatral de poca extensión como es

*Les Fourberies de Scapin*. Tras el análisis de la traducción de Gómez de la Serna, se llega a la conclusión de que no todos los elementos que suponen retos de traducción han sido trasladados al TM teniendo en cuenta ni el componente cultural ni la subordinación del texto a su representabilidad. Así, se ha observado que la VT puede adolecer de cierta información semiótica y cultural que en la VO se ha revelado fundamental para mantener el estilo teatral propio de la VO (por ejemplo, el caso del espadachín). Asimismo, se han encontrado ciertas traducciones cuestionables desde un punto de vista lingüístico y textual que pueden deberse a una falta de comprensión del TO (por ejemplo, el sustantivo *égyptien*).

Tras el análisis de la obra y de su traducción, se podría decir que la VT presenta ciertas carencias y que necesitaría una revisión exhaustiva, teniendo en cuenta que el texto es el material de trabajo para una representación teatral y que se puede inducir a error si hay interferencias en el trasvase lingüístico-cultural. Así, se podría hacer más hincapié en la contextualización y en los valores extratextuales del TO, haciendo uso, si se requiere, de un aparato paratextual de notas al pie que permitiera, en última instancia, recomponer la obra y permitir al lector acercarse al exotismo y a la esencia de la obra molieresca.

Este trabajo pretende incitar a una lectura y un estudio más profundos del corpus, así como de los elementos de interés, en comparación a su traducción al castellano más reciente por Mauro Armiño (1999). Se propone ahondar en la cuestión de la subordinación lingüística, semiótica y cultural de la traducción a la idiosincrasia del texto teatral en términos de funcionalidad, corrección, equivalencia, precisión y vigencia, y se subraya la necesidad de implementar herramientas multidisciplinares (en este caso, los estudios comparados de literatura, teatro y cine, la historia, etc.) a la hora de desempeñar un encargo de traducción teatral.

## 7. Referencias bibliográficas

### 7.1. Fuentes primarias

Molière, *Les Fourberies de Scapin. Suivi de Le Phormion de Térence*. Paris: Pocket 1994 [1671].

— *El atolondrado o los contratiempos. Las trapacerías de Scapin*. Traducción de Gómez de la Serna, J., Barcelona: Ramón Sopena 1977.

### 7.2. Fuentes secundarias

Bassnett, S., «Still Trapped in the Labyrinth: Further Reflections on Translation and Theatre», en: Bassnett, S. y Lefevere, A., *Constructing Cultures: Essays on Literary Translation*. Clevedon: Multilingual Matters 1998, 90-108.

Blanc, J., «La complexité monétaire en France sous l'Ancien régime: étendue et modes de gestión», *De Pecunia*, VI, nº 3 (1994), 81-111.

Braga Riera, J., «¿Traducción, adaptación o versión?: maremágnun terminológico en el ámbito de la traducción dramática». *Estudios de Traducción*, vol. 1 (2010), 59-72.

Campos Plaza, N. A. y Ortega Arjonilla, E., *Panorama de lingüística y traductología. Aplicaciones a los ámbitos de la enseñanza del francés/lengua extranjera y*

- de la traducción (francés-español)*. Granada: Atrio y Universidad de Castilla-La Mancha 2005.
- Currás Móstoles, R., «La traducción teatral: los elementos culturales en *A man for all seasons*, de Robert Bolt», en: Ortega Arjonilla, E. y Candel Mora, M. A. (eds.), *Interculturalidad y traducción en cine, televisión y teatro*. Valencia: Tirant Lo Blanch 2012, 34-52.
- Delcourt, M., «Les personnages de la comédie ancienne et le théâtre français», *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, n° 1 (1964), 103-110.
- Espasa Borrás, E., «Stage translation», en: Millán, C. y Bartrina, F. (eds.). *The Routledge Handbook of Translation Studies*. Milton Park, Abingdon: Routledge 2013, 317-331.
- , «La traducció per al teatre i per al doblatge a l'aula: un laboratori de proves», en: Agost Canós, R. y Chaume Varela, F. (eds.). *La traducción en los medios audiovisuales*. Castellón de la Plana: Universidad Jaime I 2001, 57-64.
- Garapon, R., «Le dialogue moliéresque, contribution à l'étude de la stylistique dramatique de Molière», *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 16 (1964), 203-217.
- López Lapeña, A., «Recalificar el páramo. Bases para un nuevo modelo traductológico de análisis del texto teatral», *Sendebarr*, n.º25 (2014), 149-172.
- Mayoral Asensio, R., Kelly, D. y Gallardo San Salvador, N., «Concepto de “traducción subordinada” (comic, cine, canción, publicidad). Perspectivas no lingüísticas de la traducción (I)», en: F. Fernández (ed.). *Actas del III Congreso Nacional de Lingüística Aplicada. Valencia, 16-20 de abril de 1985*. Valencia: Universidad de Valencia 1986, 95-105.
- Merino Álvarez, R., «Traducción, adaptación y censura de productos dramáticos», en: Agost Canós, R. y Chaume Varela, F. (eds.). *La traducción en los medios audiovisuales*, Castellón de la Plana: Universidad Jaime I 2001, 231-238.
- Montalt i Resurreció, V., «Traducció, mediació i dramatització proposta per a l'estudi descriptiu de l'adaptació dramàtica», en: Agost Canós, R. y Chaume Varela, F. (eds.). *La traducción en los medios audiovisuales*. Castellón de la Plana: Universidad Jaime I 2001, 239-250.
- Newmark, P., *A Textbook of Translation*. Nueva York: Prentice Hall 1988.
- Nord, C., *Translation as a Purposeful Activity*. Manchester: St. Jerome 1997.
- Santamaría Guinot, L., «Función y traducción de los referentes culturales en subtítulos», en: Lorenzo García, L. y Pereira Rodríguez, A. M., *Traducción subordinada (II). El subtítulo (inglés-español/galego)*. Vigo: Universidad de Vigo 2001, 237-248.
- Sanz Ayán, C., «Las monarquías occidentales en la época de Luis XIV (1661-1715)», en: Floristán, A. (dir.). *Historia moderna universal*. Barcelona: Ariel 2005, 423-444.
- Venuti, L., *The Translator's Invisibility. A History of Translation*. Londres: Routledge 2008.