

EL RETO DE LAS MARAVILLAS: EL TRADUCTOR ANTE LOS *ENTREMESES* DE CERVANTES

DAWN L. SMITH
Trent University, Canadá

EN el escrutinio de la librería en la Primera Parte de *Don Quijote* el cura condena rotundamente las mediocres traducciones por quitar al original «mucho de su natural valor... que, por mucho cuidado que pongan y habilidad que muestren, jamás llegarán al punto que ellos tienen en su primer nacimiento»¹. Por otra parte, al pretender que el texto de *Don Quijote* se basa en un manuscrito escrito en árabe y traducido al castellano, Cervantes juega con el concepto del propio escritor como traductor y, por lo tanto, realza el papel creativo de éste.

El dilema del traductor ante su texto tiene muchos aspectos, según el género y el tema, pero siempre parte de una cuestión fundamental: definir con claridad el objeto de la traducción. Como bien se sabe, las posibilidades varían desde una versión muy fiel al texto original hasta otra que favorece un estilo totalmente libre. Ninguno de los dos extremos suele ofrecer la mejor solución, uno por no salir bien en la lengua secundaria («the target language»), el otro por alejarse demasiado de la lengua de origen. Naturalmente, hay que buscar un equilibrio entre los dos extremos y, para lograr los mejores resultados, esta búsqueda exige la finura e instinto creativo del auténtico artista.

Traducir los *Entremeses* de Cervantes al inglés proporciona un reto especial. Se trata de un mundo picaresco y burlesco retratado con humor incisivo e irónico. El traductor tiene que ahondar paciente y cuidadosamente en el fondo socio-histórico y literario para entender las múltiples alusiones y no perder el sabor del original. Ya existen varias traducciones que han alcanzado este objetivo con más o menos éxito. Sin embargo, al tratarse de teatro, también hace falta crear un texto *representable*, es decir, acorde con las condiciones especiales que supone montarlo en escena con actores de habla inglesa. Estos necesitan un texto adaptado a su modo de recitar y actuar; por eso, han de influir en la traducción ya que se

¹ Ed. M. de Riquer. Barcelona, Editorial Juventud, 1968, p. 70.

encargan de transmitir el texto al público, también angloparlante. Por último, el traductor debe tener en cuenta el hecho de que el horizonte de expectativas de un público angloparlante se diferencia sustancialmente del de un público hispanohablante. Hasta ahora, las traducciones existentes de los *Entremeses* no han alcanzado plenamente todos estos fines.

Por otra parte, los entremeses de Cervantes ofrecen en su conjunto ciertas ventajas al traductor: constan de seis unidades de corta extensión escritas en prosa (excluimos los dos escritos en verso, precisamente porque plantean problemas peculiares que dificultan su adaptación al teatro)². Asimismo, representan un aspecto de la obra cervantina que, junto con *El Quijote* y las *Novelas ejemplares*, cuenta con el favor del público en la actualidad. Además, por tratar de situaciones cómicas de carácter universal, se adaptan fácilmente al teatro hoy en día³. Por lo tanto, el momento parece propicio también para brindárselos al público angloparlante, aprovechando su interés por el teatro popular y burlesco (por ejemplo, *La Commedia dell'Arte* y sus sucesores, que abarcan una amplia gama de géneros, desde Brecht hasta Beckett, pasando por Charlot y el «Music-Hall»)⁴. Al mismo tiempo, recientemente se ha despertado en el mundo anglosajón una nueva percepción del teatro clásico español, ya que se han montado varias comedias en versión inglesa en los teatros de Londres⁵.

Por otra parte, el traductor se encuentra ante una serie de problemas de gran envergadura. Estos problemas pueden analizarse según las siguientes categorías:

1. El propósito cómico de Cervantes

Como es sabido, la obra cervantina está llena de ambigüedades, de dobles sentidos y juegos lingüísticos, cuya interpretación depende del lector y su capacidad de entender las alusiones y asociaciones insinuadas. El traductor tiene que identificar estos elementos e intentar presentarlos de tal manera que logren el mismo efecto en inglés. Un ejemplo de este problema se encuentra en *La cueva de Salamanca* con el juego de sugerencias que se monta en torno a la palabra «pelar». Cuando el Estudiante entra en la casa de Pancracio, la criada Cristina le pregunta si «sabe pelar»⁶ (se refiere a estas alturas a los pollos que van a compartir

² Se trata de *El rufián viudo llamado Trampagos* y *La elección de los alcaldes de Daganzo*.

³ Incluso se pretende verlos como prefiguración de la obra moderna de Brecht y Pirandello.

⁴ *Vid.*, por ejemplo, las sugerentes ideas de Peter Brook sobre lo que él denomina «el teatro tosco», en *El espacio vacío: arte y técnica del teatro*, trad. Ramón Gil Novales. Barcelona, Península, 1986, pp. 46-69. Asimismo, *vid.* Dawn L. Smith, «La Comedia a fines del siglo xx: en busca de nuevas interpretaciones escénicas», en *El mundo del teatro español en su siglo de oro: ensayos dedicados a John E. Varey*. Ed. J. M. Ruano de la Haza. Ottawa, Dovehouse Editions, 1989, pp. 395-408.

⁵ Destacan el montaje de *El alcalde de Zalamea*, por la National Theatre Company en 1981-82, y el de *Fuenteovejuna*, por la Royal Shakespeare Company, en 1988-89, ambos según versiones hechas por Adrian Mitchell.

⁶ Las citas textuales se basan en la edición crítica de los *Entremeses* de Cervantes a cargo de Nicholas Spadaccini. Madrid, Cátedra, 1982.

con sus amantes, estando fuera el dueño y marido de Leonarda). El Estudiante le contesta: «¿Cómo si sé pelar? No entiendo eso de saber pelar, si no es que quiere vuesa merced motejarme de pelón, que no hay para qué, pues yo me confieso por el mayor pelón del mundo» (p. 242). Para la versión en inglés hemos elegido la siguiente solución que intenta abarcar las varias alusiones implícitas en el verbo y el sustantivo «pelón».

Cristina.—...What do you know about plucking?

Student.— What do I know about plucking? I don't know what you mean by that, good madam, unless you're referring to the state of my purse, in which case I freely admit that no one is more plucked that I am.

El hecho de que el humor de Cervantes resida a menudo en los juegos lingüísticos crea otros problemas: por ejemplo, la cuestión de si se deben traducir los nombres de los personajes. En *El retablo de las maravillas*, por ejemplo, estos nombres son significativos por incidir en la socarronería de los embusteros y en la necesidad presuntuosa de las víctimas. ¿Se debe buscar una solución que recuerde los nombres del teatro inglés del siglo XVII (por ejemplo, Mr. Sneerwell o Mrs. Malaprop)? Chanfalla, Benito Repollo y Pedro Capacho resultarían en inglés algo así como Cheat'em⁷, Ben Cabbage y Peter Fruitbasket, pero estas traducciones no logran captar lo irónico y burlesco del original. ¿Qué hacer con Rabelín? Su nombre evoca el instrumento pastoril parecido al laúd, pero esta imagen se ve mermada por el sufijo. Además, según el *Diccionario de Autoridades*, «...era también una manera de referirse al trasero cuando se hablaba con los muchachos⁸». Por no poder encontrar una palabra o frase en inglés que reúna todas estas asociaciones, decidimos dejarlo sin traducir.

En cambio, el nombre de Juan Castrado no tiene que ser traducido al inglés para entenderse y recalcar lo absurdo de su linaje, «hijo de Antón Castrado y de Juana Macha». (Asimismo las palabras «machismo» y «machista» tienen suficiente resonancia en inglés para que lo ridículo de este último nombre quede claro). El único cambio que hemos considerado necesario es el de emplear la forma italiana, «castrato», al ser ésta mejor conocida por su asociación con la ópera.

El caso del nombre del mago Tontonelo es distinto ya que es un invento de los embusteros y es preciso destacar el elemento paródico que insinúa⁹. Decidimos traducirlo por «Tomfool», nombre bastante sugerente en inglés ya que se asocia con el hampa picaresca. También recuerda a los graciosos de Shakespeare (por ejemplo al del Rey Lear, el cual se trata a sí mismo de «Poor Tom»). Además, este nombre se adapta fácilmente a otras modalidades, por ejemplo:

⁷ Mauricio Molho ha caracterizado el nombre de «una construcción fundada en la interpenetración asociativa de varias palabras, todas ellas comportando la representación de algo basto», citado en Spadaccini (1982), p. 215, n. 2.

⁸ *Vid.* Spadaccini (1982), p. 217, n. 6. Cita también a Molho que opina que el nombre es la «equivalencia jocosa de *Cultn*, apodo chistoso... de un niño intruso, que viene a inmiscuirse... entre el hombre y la mujer».

⁹ *Vid.* la nota de Spadaccini, p. 220, n. 18.

Juan.—Bien pudieran ser atonfeados; como esas cosas
habemos visto aquí.

Juan.—They might well be tomfooleries; like the other
things we have seen here.

2. El problema de las alusiones específicas

Todo traductor de textos clásicos tiene que enfrentarse al problema presentado por las alusiones de índole histórica o social que no forman parte de la experiencia de los lectores de otra cultura. En este caso hace falta buscar una manera de comunicar el sentido de la palabra o frase sin caer en lo pedante. He aquí unos ejemplos que nos han causado perplejidad:

En *El retablo de las maravillas* el diálogo entre el Gobernador y Chirinos sobre el tema de los poetas en Madrid (pp. 233-224):

Gobernador.—Señora Autora, ¿qué poetas se usan ahora en la corte, de fama y rumbo, especialmente de los llamados cómicos? Porque yo tengo mis puntas y collar de poeta, y pícome de la farándula y carátula...

Chirinos.— A lo que vuestra merced, señor gobernador, me pregunta de los poetas, no le sabré responder; porque hay tantos que quitan el sol, y todos piensan que son famosos. Los poetas cómicos son los ordinarios y que siempre se usan, y así no hay para qué nombrarlos.

Governor.—Tell me, Madam, which poets are in fashion now in Madrid, with a reputation, a following? What about the playwrights? I pride myself on being a bit of a poet myself and I have quite a weakness for the greasepaint too...

Chirinos.— Your Worship, as to your question about the poets, I don't know what to reply. There are so many that they blot out the sun and they all think they're the cat's whiskers. And the playwrights are the same old ones: they're scarcely worth a mention.

En *La cueva de Salamanca* hace falta saber que en la época de Cervantes este lugar tenía fama de mágico¹⁰. Para enfatizar este hecho, nos ha parecido conveniente incluir el concepto de la magia en el título de la obra, incidiendo en «The Magic Cave of Salamanca». Por consiguiente, resulta más comprensible el pasaje en que el Estudiante se refiere a «su habilidad» (p. 249). Al preguntarle el crédulo marido Pancracio a qué se refiere cuando dice que de no tener miedo y ser menos escrupuloso, «hubiera cenado mejor, y tenido más blanda y menos peligrosa cama», el Estudiante le contesta:

Estudiante.—¿Quién? Mi habilidad, sino que el temor de la justicia me tiene atadas las manos.

¹⁰ Vid. Spadaccini, p. 237, n. 1.

Pancracio.— ¡Peligrosa habilidad debe de ser la vuestra, pues os teméis de la justicia!

Estudiante.— La ciencia que aprendí en la Cueva de Salamanca, de donde yo soy natural, si se dejara usar sin miedo de la Santa Inquisición, yo sé que cenara y rece-nara a costa de mis herederos;...

Student.— Who? My art, of course... If only my hands were not tied by my fear of the law.

Pancracio.— Yours must be a dangerous art if you are afraid of the law!

Student.— If I were not afraid of the Holy Inquisition, which keeps me from practising the art which I learned in the Cave of Salamanca (in the city where I was born), I could certainly dine exceedingly well at the expense of those who follow after me;...¹¹

Asimismo, recalcar el elemento mágico desde el principio prepara al lector/ espectador a que reciba con hilaridad los versos burlescos que rematan el entre-més. En ellos el Sacristán y el Barbero cantan elogios a la Cueva de Salamanca en una serie de imágenes absurdas. Estas imágenes plantean al traductor unos problemas peculiares, ya que incluyen muchas alusiones tópicas en la época de Cervantes, al tiempo que se trata de una jerigonza burlesca. He aquí unos ejemplos:

Sacristán.— Oigan los que poco saben
Lo que con mi lengua franca
Digo del bien que en sí tiene

Barbero.— *La Cueva de Salamanca.*

Sacristán.— Oigan lo que dejó escrito
Della el Bachiller Tudanca
En el cuero de una yegua
Que dicen que fue potranca
En la parte de la piel
Que confina con el anca,
Poniendo sobre las nubes

Barbero.— *La Cueva de Salamanca.* (p. 253)

¡Es imposible captar en inglés todos los matices evocados en este pasaje! Por eso, como el sentido de los versos es totalmente intranscendente, optamos por suprimir algunos, sustituyendo el nombre «Bachiller Tudanca» (que no tiene significado para el público angloparlante) por «A famous chronicler».

¹¹ La palabra «herederos» en este contexto parece aludir al Sacristán y el Barbero escondidos en el desván; por eso, elegimos la frase «those who follow after me» para sugerir la ambigüedad.

Sexton.— Ignorant people, hear my words,
Spoken plainly, freely too.
I'll tell you of the virtues hidden

Barber.—*In the Magic Cave of Salamanca.*

Sexton.— A famous chronicler set it down
On sheets of parchment, aged and brown,
Cut from the haunch of a frisky mare,
Or so they say (be that as it may)
This chronicle sings the extravagant praise

Barber.—*Of the Magic Cave of Salamanca.*

La estrofa siguiente termina con unas alusiones cuyo origen y significado se ignoran hoy en día; así canta el Sacristán:

Siéntanse los que allí enseñan
De alquitrán en una banca,
Porque estas bombas encierra

Barbero.—*La Cueva de Salamanca.*

A diferencia del editor del texto original, quien, al tratar este pasaje puede expresar sus dudas en una nota a pie de página el traductor tiene que optar por una versión definitiva. Ofrecemos la siguiente solución, aunque no estamos del todo convencidos de que abarque todas las posibles alusiones:

Whilst those who teach there take their seats
On benches lit with lamps of pitch,
An arsenal of blackest arts¹²

Barber.—*Is the Magic Cave of Salamanca.*

Otro tipo de problema se encuentra en *La guarda cuidadosa*, que empieza con un enfrentamiento entre un Soldado y un Sacristán, ambos pretendientes a los favores de la fregona Cristinica. Se trata de un diálogo lleno de juegos lingüísticos e imágenes sugerentes, cuyas raíces se encuentran en el mundo que conocían Cervantes y su público, pero que desconocemos hoy día (y aún menos si uno no conoce la cultura hispánica).

¹² Esta traducción pretende destacar la alusión a los que enseñaban las malas artes en la Cueva de Salamanca (una clara parodia de los catedráticos universitarios); al mismo tiempo, intenta relacionarla con las imágenes evocativas de «alquitrán» (aludiendo a la manera antigua de alumbrar los bancos en que se sentaba para leer y escribir) y «bombas» (que además de referirse a los depósitos en que se ponía el alquitrán en este contexto, también evocan los artefactos explosivos usados en la guerra). Agradezco mucho a Agustín de la Granja esta acertada sugerencia.

Soldado.— ¿Qué me quieres, sombra vana?

Sacristán.—No soy sombra vana, sino cuerpo macizo.

.....

Sacristán.—A eso te respondo, por la fuerza de mi dicha, que soy Lorenzo Pasillas, sota-sacristán desta parroquia, y busco en esta calle lo que hallo y tú buscas y no hallas.

Soldado.— ¿Buscas por ventura a Cristinica, la fregona desta casa?

Sacristán.—*Tú dixisti.*

Soldado.— Pues ven acá, sota-sacristán de Satanás.

Sacristán.—Pues voy allá, caballo de Ginebra.

Soldado.— Bueno: sota y caballo; no falta sino el rey para tomar las manos... (pp. 171-172)

Aquí hace falta encontrar una serie de imágenes en inglés que haga resaltar lo irónico del juego en el original con el oficio del sota-sacristán y las alusiones al juego de naipes (cuyos símbolos en español son distintos de los usados en inglés). De ahí, que ofrezcamos la siguiente traducción:

Soldier.—Why do you follow me like some ghostly apparition?

Sexton.—I'm no ghostly apparition. I'm solid flesh and blood.

Soldier.—Just the same, in view of my present misfortunes, I must conjure you to tell me who you are and what is your business in this street.

Sexton.—In view of my present good fortune, you may as well know that I'm Lorenzo Pasillas, the jack-of-all-trades in this parish. My business in this street is the same as yours, but I have beeter luck than you.

Soldier.—Are you by chance looking for Cristinica, the servant girl who lives in this house?

Sexton.—«Thou sayest so».

Soldier.—Well, come over here, thou Devil's jackass.

Sexton.—Here I am, thou renegade knave.

Soldier.—That's it: jack and knave — now we only need the king and our hand's complete¹³.

¹³ Por no estar acabada esta versión, la que ofrecemos es solamente un borrador, pero sirve para mostrar las dificultades que encontramos. Ya que es imposible duplicar los símbolos que caracterizan la baraja de naipes usada en los países hispánicos, optamos por unas imágenes asociadas con el

3. La cuestión estilística

Claro está que el traductor debe buscar con mucho cuidado «el habla» adecuada a la obra que traduce. Ya hemos dicho que en el caso de los *Entremeses* de Cervantes intentamos crear un texto que se adaptara a las condiciones de la puesta en escena en la actualidad. Esto supone ciertas particularidades entre las cuales destacan las siguientes: lenguaje; ritmo y entonación; efecto cómico, caracterización.

a. Lenguaje

Esta categoría abarca muchos aspectos estilísticos, pero aquí queremos hacer hincapié en el efecto global que se realiza al optar por un habla en vez de otra: por ejemplo, al elegir un habla moderna, repleta de coloquialismos y tópicos actuales, o por otro lado, un habla más acorde con la época de Cervantes, quizás imitando el estilo de su gran coetáneo Shakespeare. Pretendemos lograr un equilibrio entre los dos extremos con el objeto, ya referido, de crear, ante todo, un texto apto para el uso de actores. Por eso, el aspecto acústico ha influido mucho en nuestras decisiones. De ahí la importancia de la segunda particularidad:

b. Ritmo y entonación

Al comparar el efecto acústico del inglés frente al del español, se nota que existe una gran diferencia entre los dos. Citamos el ejemplo de la siguiente frase:

«Dile una destas cajas de carne de membrillo, muy grande, llena de cercenaduras de hostias, blancas como la misma nieve, y de añadidura cuatro cabos de velas de cera, asimismo blancas como un armiño» (p. 172). Se trata aquí de un ritmo muy acelerado con una entonación bastante enfática: se pronuncia la frase precipitadamente y se consigue así un efecto cómico. ¿Cómo conseguir este mismo efecto en inglés? Ya que éste favorece las frases más cortas, hay que cambiar la estructura del párrafo, lo que también ha de influir en la entonación. Asimismo, para obtener el efecto cómico deseado el ritmo en inglés suele ser más pausado. También se presenta el problema de las alusiones difíciles: en el caso de «las cajas de carne de membrillo» intentamos lograr simplemente un efecto cómico basado en la relación de las palabras.

«I gave her one of those quince jelly boxes filled with snowy white wafers left over from the Sacrament. What is more, I put in four stubs of wax candles — and they were as white as ermine too.»

juego tal como se conoce en el mundo anglosajón; por ejemplo «jack» y «knave», ambos equivalentes de «sota». De ahí, por un lado «Devil's jackass» reúne los conceptos de sota + animal de carga puesto al servicio del Demonio; por otro, «renegade knave» pretende captar el tildado hereje implícito en el calificativo «caballo de Ginebra». Al mismo tiempo, intentamos mantener la correlación sugerida por Cervantes entre las dos calumnias proferidas. (Spadaccini, pp. 171-172, n. 5).

Para traducir los versos que aparecen en algunos entremeses incidimos en el ritmo y no en la rima del original. Por ejemplo, en *La cueva de Salamanca*, cuando el Estudiante exhorta a que salgan los supuestos diablos, dice:

Vosotros, mezquinos, que en la carbonera
Hallastes amparo a vuestra desgracia,
Salid, y en los hombros, con priesa y con gracia,
Sacad la canasta de la fiambreira.
No me incitéis a que de otra manera
Más dura os conjure. Salid; ¿qué esperáis?
Mirad que si a dicha el salir rehusáis,
Tendrá mal suceso mi nueva quimera. (pp. 250-251)

Nuestra versión sigue el mismo esquema rítmico, de cuatro pies acentuados en cada verso («VoSOtros, mezQUInos, que EN la carboNEra»), lo cual logra el mismo efecto de coplones burlescos:

HOW now you VILLains: come FORTH from the DARK
WHERE you are Hiding for FEAR of rePROACH.
COME forth and BRING with you —DO not deLAY—
The HAMper that's GROANing with MEAT and with WINE.
DO not deFY me or MAKE me inVOKE
SPELLS, conjuRAtions more HARSH and exTREME.
Come FORTH, I coMMAND you: o WHY do you STAY?
HEED now my WARning, for IF you deLAY
IT will go ILL with you. MARK what I SAY!

c. *El efecto cómico:*

Aunque nos hemos referido a algunos aspectos de esta cuestión, vamos ahora a tratarla más ampliamente.

En cierta manera, es más fácil traducir un texto de carácter «serio» o trágico que un texto de índole cómica. Y esto es así porque el concepto de lo cómico y la manera de expresar este concepto, son muy distintos según se tratan en español o en inglés. Además de esa distinción fundamental hay que tener en cuenta la dimensión que se introduce al traducir un texto clásico a otro idioma y para un público de formación y expectativas distintas. De ahí que sea preciso buscar varias soluciones para conseguir que una versión inglesa refleje lo mejor posible la visión cómica de Cervantes en sus entremeses.

Constatamos que a veces para provocar la risa en algunos pasajes, era preciso cambiar el énfasis del original, bien cargando una palabra con más significado del que le da Cervantes o bien quitándoselo. Damos a continuación unos ejemplos de humor sugerente que hemos tratado de esta manera:

(La cueva de Salamanca)

Leonarda. — Es muy cumplido, y lo fue siempre, mi Reponce, sacristán de las telas de mis entrañas. (p. 240)

He's always thoughtful my Reponce. My own sexton, who warms the cockles of my heart!

y también en la misma línea, cuando dice Leonarda a Cristina, que acaba de reprochar al Sacristán por querer bailar: «Déjale, Cristina; que en extremo gusto de ver su agilidad» (p. 246), ofrecemos lo siguiente: «Let him be, Cristina. I dearly love to see his capers».

(El retablo de las maravillas)

Benito. — ¡El diablo lleva en el cuerpo el torillo! Sus partes tiene de hosco y de bragado. Si no me tiendo, me lleva de vuelo. (p. 228)

That bull has the devil in him. He has a fierce and horny look. If I don't clear off he'll toss me.

A veces, hemos empleado anacronismos para expresar una alusión que no tiene resonancia hoy en día: por ejemplo, para traducir la frase «No nacimos en las malvas» (p. 222), elegimos «None of us was born on the wrong side of the tracks». También se sugiere otra posibilidad: «None of us was born on the wrong side of the blanket», la cual resulta menos anacrónica, pero por ser menos conocida por un público actual, la rechazamos a favor de la primera¹⁴. Cuando se trata de preparar un texto apto para ser representado, es necesario tener en cuenta que cuanto más directa la alusión más fácil es provocar la risa correspondiente.

Un ejemplo similar se encuentra en nuestra traducción de las coplas escritas por el Gobernador en *El retablo de las maravillas*:

Chirinos. — ¡Válame Dios! ¡Y que vuesa merced es el señor Licenciado Gomecillos, el que compuso aquellas coplas tan famosas de «Lucifer estaba malo» y «Tómale mal de fuera»! (p. 224)

God bless my soul, don't tell me you are *the* Gomecillos M. A! The author of those famous verses «Lucifer was feeling ill» and «He suddenly throws up»!

¹⁴ A veces, nos encontramos ante el dilema de elegir una traducción que tiene resonancia para un público británico pero que carece de sentido para un público norteamericano. Un ejemplo de éste es el empleo de la frase «The Mayor and Corporation» como equivalente del término colectivo «los Alcaldes» a principios de *El retablo* (p. 218).

La traducción de las exclamaciones y «palabrotas» plantea un problema especial, ya que el equivalente en inglés puede revestir un color diferente. Recurrimos a la obra de Shakespeare en busca de posibles soluciones y, efectivamente, allí encontramos frases como «God's blood» o «God's truth» («¡Cuerpo del mundo! [pp. 225 y 232]); pero ¿cuál es el equivalente de «¡Toma mi abuelo!» (p. 232) y «Por el siglo de mi madre» (p. 225)? Usamos «By my grandfather's whiskers» y «By my mother's gray hairs», respectivamente. En el caso de la exclamación «Hideputa» (p. 232), dudamos sobre usar la traducción más directa «Son of a bitch», por ser demasiado fuerte, además de parecer algo anacrónica. Sin embargo, rechazamos la expresión «whoreson» que, a pesar de encajar con la época de Cervantes, no se adapta bien al ritmo de la frase. Al fin y al cabo, elegimos la primera exclamación ya que enfatiza el carácter basto de Benito Repollo y, por lo tanto, realza el efecto cómico de su discurso:

Benito. —...¡Hideputa, y cómo que vuelve la mochac[h]a! — Sobrino Repollo, tú que sabes de achaque de castañetas, ayúdala, y será la fiesta de cuatro capas (p. 231).

Son-of-a-bitch, how that wench wriggles! Nephew Repollo, you know how to play the castanets: lend her a hand and we'll have quite a party!

d. *Caracterización*

Conviene recalcar la importancia de distinguir entre los diferentes personajes, buscando en la traducción el estilo más apropiado para poner de manifiesto el carácter de cada uno. Como ejemplo de esto, acabamos de citar el caso de Benito Repollo, el alcalde necio e irascible en *El retablo de las maravillas*. A lo largo de la obra estas características se manifiestan a través de lo que dice: en su vocabulario, sus expresiones, sus exclamaciones...

Asimismo, existen cambios de tono entre las diferentes escenas que transcurren dentro de ciertos entremeses. Podemos citar el caso de *La cueva de Salamanca*, donde hay un tono que se establece cuando está presente el marido Pancracio y otro cuando está ausente. La misma dualidad se encuentra en *El retablo de las maravillas*, entre la realidad protagonizada por los embusteros y la falsa realidad que éstos inventan para engañar a los villanos. Cada nivel de la realidad tiene su propio tono y es menester que el traductor se esfuerce por reflejar estos dos niveles en su propia versión.

Concluyendo, nos parece evidente que el reto de traducir los *Entremeses* de Cervantes pide un amplio despliegue de talentos. No hemos hablado en este estudio del aspecto de la preparación e investigación que también se precisan para llevar a cabo la tarea. Nos hemos limitado a tratar los otros elementos que contribuyen a la elaboración de un texto, en este caso un texto preparado con esmero y que, al mismo tiempo, pretende ser representado en el teatro (o leído en voz alta). Es una labor algo parecida a la del músico que intenta entretejer una textura de temas variopintos, buscando la notación y compás adecuados para realizar

una melodía armoniosa. Aunque compartimos la opinión del cura de que las traducciones nunca «llegarán al punto que ellos tienen en su primer nacimiento», sin embargo, esperamos que nuestras versiones en inglés sirvan para despertar el interés de gente que quizás no tenga otra oportunidad de conocer estas obras geniales de Cervantes. Al mismo tiempo, nos anima el deseo de verlas representadas en los escenarios de habla inglesa para que se llegue a apreciar un aspecto de Cervantes aún menos conocido fuera del mundo hispánico: su valor como hombre de teatro¹⁵.



¹⁵ Conviene señalar la valiosa colaboración de María Luz Valencia en esta aventura de traducir los *Entremeses* de Cervantes. También quiero darle las gracias por su ayuda en llevar a cabo el presente estudio.