

TRABAJO FINAL DE GRADO EN TRADUCCIÓN E INTERPRETACIÓN

TREBALL FINAL DE GRAU EN TRADUCCIÓ I INTERPRETACIÓ

Departament de Traducció i Comunicació

TÍTULO / TÍTOL

**Estudio de la variación lingüística y su traducción en
los textos literarios: *Pygmalion***

Autor/a: Laia Lluch Edo

Tutor/a: Pilar Ezpeleta Piorno

Fecha de lectura/ Data de lectura:



Resumen:

El presente trabajo consiste en un estudio de la variación lingüística y de sus características, así como de los problemas de traducción que esta presenta y las correspondientes soluciones adoptadas por distintos autores. Para mostrar el proceso de traducción de la variación lingüística analizaremos una obra teatral, *Pygmalion*, de George Bernard Shaw, en la que el dialecto tiene un papel muy importante, especialmente a nivel social. Para ello, compararemos los elementos dialectales de dicha obra en tres lenguas: inglés, español y catalán.

Finalmente, en las conclusiones del trabajo expondremos si hemos cumplido los objetivos planteados.

Palabras clave:

Variación lingüística, proceso de traducción, dialecto social, dialecto geográfico, *cockney*.

ÍNDICE

| | |
|--|----|
| 1. Introducción | 5 |
| 1.1. Motivación personal | 5 |
| 1.2. Objetivos | 5 |
| 1.3. Corpus de estudio | 5 |
| 1.4. Estructura del trabajo | 6 |
| MARCO CONCEPTUAL | 7 |
| 2. La variación lingüística..... | 8 |
| 2.1. Clasificación de la variación lingüística | 9 |
| 2.1.1. Dialectos sociales | 10 |
| 2.1.2. Dialectos geográficos | 10 |
| 2.2. La variación lingüística en Inglaterra | 11 |
| 3. La traducción de la variación lingüística | 12 |
| 3.1. Soluciones a los problemas de traducción de la variación lingüística..... | 13 |
| 3.1.1. Catford..... | 14 |
| 3.1.2. Marco | 14 |
| 3.1.3. Julià | 15 |
| 3.1.4. Hatim y Mason | 16 |
| 3.1.5. Montalt, Ezpeleta y Teruel | 16 |
| 3.1.6. Mayoral | 16 |
| 3.1.7. Conclusiones | 17 |
| ANÁLISIS DEL CORPUS | 18 |
| 4. Contextualización de la obra analizada. <i>Pygmalion</i> | 19 |
| 5. Elementos dialectales en <i>Pygmalion</i> | 20 |
| 5.1. Texto original..... | 20 |
| 5.1.1. Gramática | 20 |
| 5.1.2. Pronunciación..... | 24 |

| | |
|---|----|
| 5.1.3. Léxico..... | 25 |
| 5.2. Textos traducidos..... | 25 |
| 5.2.1. Traducción al español..... | 26 |
| 5.2.1.1. Gramática..... | 26 |
| 5.2.1.2. Pronunciación | 26 |
| 5.2.1.3. Léxico | 28 |
| 5.2.2. Adaptación al catalán | 28 |
| 5.2.2.1. Pronunciación | 29 |
| 5.2.2.2. Léxico | 30 |
| 5.3. Tabla comparativa | 31 |
| 6. Conclusiones..... | 32 |
| 7. Bibliografía..... | 33 |
| ANEXOS | 35 |
| Ficha de la representación de <i>Pigmalió</i> , de Joan Oliver..... | 36 |
| <i>Pygmalion</i> , Acto I (11-12), de George Bernard Shaw:..... | 36 |
| <i>Pigmalió</i> , Acto I (12-13), Julio Broutá..... | 38 |
| <i>Pigmalió</i> , Acto I (19-22), de Joan Oliver | 42 |

1. Introducción

1.1. Motivación personal

Hace un par de años, después de ver el largometraje en español de *Cumbres borrascosas* y tras leer la novela *In Cold Blood* de Truman Capote (en la que algunos personajes utilizan un argot concreto) empecé a sentir curiosidad por el tema de la variación lingüística. Me interesaba, también como estudiante de Traducción, conocer cuáles eran las estrategias empleadas por los traductores para traducir un dialecto de una lengua a otra. Por eso, pensé que sería útil reunir, en un mismo documento, algunas de las estrategias que se utilizan para la traducción de los dialectos en textos literarios. Pero fue el caso concreto de *Pigmalión* (la obra que ocupa la parte práctica del trabajo) el que me hizo darme cuenta de la importancia que tiene la correcta traducción de los dialectos en ciertas obras literarias (en particular de las obras teatrales), y este fue otro de los motivos que me llevó a hacer el presente trabajo. Además, Mayoral, en su obra *La traducción de la variación lingüística* (1999), hace hincapié en la escasez de información disponible sobre el proceso de traducción de la variación lingüística, lo que me creó cierta curiosidad y me motivó a comprobar si dicha afirmación era cierta.

1.2. Objetivos

Los objetivos de este trabajo son: recopilar algunas de las definiciones que se han dado sobre qué es la variación lingüística, cómo se clasifica y qué función tiene dicha variación en los textos literarios, además de conocer y analizar las estrategias y técnicas que se han utilizado para la traducción de la variación lingüística en los textos literarios a través de un caso concreto: *Pigmalión*.

1.3. Corpus de estudio

Para realizar la parte práctica de este trabajo, contaremos con la obra teatral *Pygmalion*, escrita por George Bernard Shaw, en tres lenguas: inglés, español y catalán. Comentaremos las características del dialecto que encontramos tanto en el texto original como en la traducción al español y la adaptación libre de Joan Oliver al catalán, y

analizaremos la estrategia de traducción escogida por el traductor de la obra en español. El motivo principal por el que escogí esta obra y no otra es por la trascendencia que el dialecto tiene en ella y la relación que se establece entre el uso de la variación dialectal y la estratificación social del momento histórico en el que se sitúa la historia.

1.4. Estructura del trabajo

El trabajo está dividido en dos apartados principales: el marco conceptual y el análisis del corpus, además de las conclusiones generales. Empezaremos el marco teórico comentando algunas de las definiciones que se conocen del término variación lingüística y la clasificación hecha por Hatim y Mason (1990). A continuación, nos centraremos en la función de la variación lingüística en Inglaterra, ya que la obra que analizaremos en la parte práctica transcurre en este país. Para finalizar con el apartado teórico, veremos el concepto de variación lingüística ligado al proceso de traducción; comentaremos la función de los dialectos en los textos literarios y las estrategias de traducción que algunos autores han adoptado para solucionar los problemas de traducción relacionados con los dialectos. Una vez definido el marco teórico, comenzaremos con el análisis del corpus. Tras una breve contextualización de la obra, comentaremos los elementos dialectales que encontramos en el texto original y en el texto traducido según tres cuestiones: la gramática, el léxico y la pronunciación. Finalmente, cuando hayamos reunido y comparado dichas características, elaboraremos las conclusiones finales del trabajo donde evaluaremos hasta que punto hemos cumplido los objetivos que nos habíamos marcado inicialmente.

Marco conceptual

2. La variación lingüística

Halliday (1978: 2) define la variación lingüística como «la expresión de atributos fundamentales del sistema social; la variación dialectal expresa la diversidad de estructuras sociales (jerarquías sociales de todo tipo), en tanto que la variación de registro expresa la diversidad de los procesos sociales» y añade que la variación lingüística se refiere también no a la existencia de formas diferentes dentro de una comunidad condicionadas socialmente (variedad de lenguas) sino al proceso por el cual se da un movimiento entre variedades y el hablante cambia de variedad bajo ciertas condiciones sociolingüísticas (Halliday, 1978: 74). A esta afirmación, Mayoral (1999: 13) añade que, por tanto, la variedad como proceso se relaciona muy directamente con el concepto de *cambio lingüístico*.

La sociolingüística es la disciplina encargada de estudiar el origen de los dialectos, especialmente la relación entre dialecto y sociedad. La investigación que la sociolingüística ha hecho en este campo ha permitido saber que las variables sociales que influyen en la variación lingüística lo hacen de un modo específico en cada comunidad de habla y respecto a fenómenos lingüísticos concretos. Por comunidad de habla entendemos un grupo de individuos que además de compartir la lengua, comparten una serie de normas y valores de naturaleza sociolingüística (mismas reglas de uso, mismo criterio de valoración social respecto a los hechos lingüísticos, capacidad de reconocerse cuando comparten una misma opinión sobre lo que resulta vulgar o incorrecto, etc.). Fernández (1998: 33) afirma que no es posible conocer de antemano qué tipo de variables sociales van a actuar sobre unos elementos lingüísticos en una comunidad dada. Esto se debe a que los factores sociales actúan sobre la lengua de forma irregular por lo que en dos comunidades distintas cada factor tendrá un peso diferente. Por ejemplo, en una comunidad el factor económico puede tener más peso que en otra comunidad, donde la edad o el sexo tienen mayor influencia en la lengua. Aún así, generalmente los factores sociales que muestran una mayor capacidad de influencia sobre la variación lingüística son el sexo, la edad, el nivel de instrucción, el nivel sociocultural y la procedencia.

2.1. Clasificación de la variación lingüística

Para la clasificación de la variación lingüística nos basaremos en la hecha por Basil Hatim e Ian Mason (1990), que a su vez se basan en los modelos de Halliday, McIntosh y Stevens (1964).

Así pues, Hatim y Mason (1990) estructuran la variación lingüística en dos niveles, como hicieron Halliday y otros previamente. Por un lado, dependiendo de quién es el hablante o el escritor de un acto en una lengua concreta; es decir, quién es el usuario de la lengua. Las variables relacionadas con el usuario reciben el nombre de dialectos (como ya sucedía en el modelo planteado en 1964 por Halliday y otros), los cuales, aunque pueden presentar diferencias en todos los niveles generalmente estas se aprecian en los aspectos fonéticos. Por otro lado, las variables relacionadas con el uso reciben el nombre de registros y, a diferencia de los dialectos, varían unos de otros principalmente en la forma del lenguaje, es decir, a nivel gramatical y léxico.

La clasificación que Hatim y Mason hacen de la variación lingüística según estos dos niveles sería la siguiente:

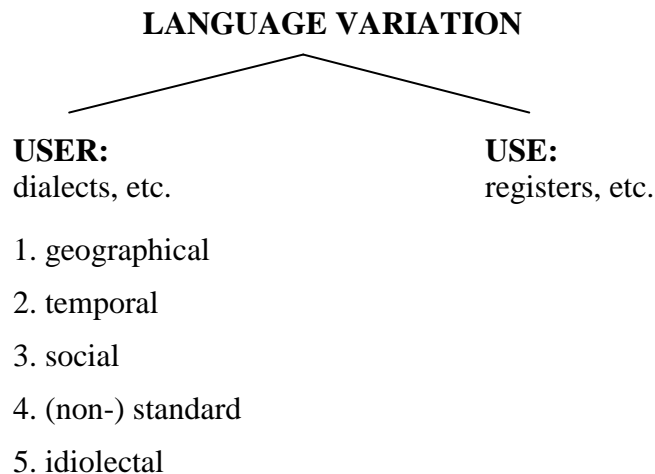


Figura 1. Clasificación de la variación lingüística según Hatim y Mason (1990: 39)

En este trabajo nos centraremos tan solo en la variación según el usuario, es decir, en los dialectos y, de estos, comentaremos únicamente el dialecto social y el geográfico ya que son los que caracterizan el habla de uno de los personajes que aparece en *Pygmalion*, tanto en el texto original como en el texto traducido.

2.1.1. Dialectos sociales

Además de la dimensión temporal y geográfica, las diferencias sociales también se ven reflejadas en los dialectos. Los dialectos sociales están vinculados con la estratificación social dentro de una comunidad de habla, pero también como la variante de uso de un grupo social determinado, por ejemplo, el discurso de la mujer o de un grupo marginal determinado (Ezpeleta, 2007: 229). Distintos autores, como Nida (1964) o Mayoral Asensio (1990), proponen una serie de factores que pueden delimitar el dialecto social, como la edad, el sexo, el nivel de instrucción, el estatus económico, etc. De entre estos factores, el estatus socio-económico y el nivel de instrucción son los que más afectan al habla dialectal de Eliza, la protagonista de *Pygmalion*, ya que se trata de una joven sin estudios y sin dinero.

En *Pygmalion*, la estratificación social es el eje sobre el que se mueve toda la obra; es por eso que el autor utiliza los dialectos de un modo que el lector enseguida comprende a qué clase social pertenece cada personaje. De hecho, la obra se centra en conseguir que una joven de clase baja ascienda a la clase media mejorando sus conocimientos y uso del idioma.

2.1.2. Dialectos geográficos

Los dialectos geográficos corresponden a la diversidad de variedades lingüísticas relacionadas con la geografía que una misma lengua presenta, y que suelen llevar asociadas consideraciones de tipo político, social o cultural (Ezpeleta, 2007: 228). Uno de los rasgos más fácilmente reconocible de los dialectos geográficos, como indica Samaniego Fernández (2002: 333), es el acento.

En *Pygmalion*, el dialecto geográfico utilizado (el *cockney*), sirve para caracterizar al personaje de modo que el espectador sepa de inmediato de qué zona procede. De este modo, con las intervenciones de Eliza vemos que la joven procede del East End de Londres y, por tanto, además de saber la zona en la que creció, sabemos también el estrato social. Por eso se puede afirmar que el *cockney* es una variedad socio-geográfica.

2.2. La variación lingüística en Inglaterra

En las páginas anteriores hemos hablado de la variación lingüística, de sus características y de su clasificación. En este apartado concretaremos cuales son las características de la variación lingüística en un espacio geográfico concreto: Inglaterra. Puesto que la parte práctica del trabajo se centra en la traducción de una obra escrita parcialmente en *cockney*, resulta interesante conocer con más detalle cual es la situación de los dialectos en Inglaterra y, especialmente, en Londres.

Para los ingleses, y como sucede generalmente, el lugar donde pasaron su infancia es una parte esencial de su identidad personal y, del mismo modo, para muchos de ellos, un componente importante de esta identidad local es el modo en el que hablan: su acento y su dialecto. Por acento entendemos el modo en que se pronuncia el idioma (en este caso el inglés) y puesto que todos pronunciamos cuando hablamos, todos tenemos acento. El dialecto, en cambio, hace referencia no solo a la pronunciación sino también al léxico y a la gramática. Como dice Trudgill: «all of us speak with an accent, and all of us speak a dialect» (1990: 2).

Como sucede de forma general, la mayoría de la población habla de un modo que permite identificar su procedencia exacta. Aunque es evidente que la gente, a lo largo de su vida, puede cambiar el modo en el que habla adaptándose al habla característica del lugar donde vivan. Pero la mayoría siempre mantiene algún rasgo característico de su acento y dialecto. Es por eso que en muchas ocasiones resulta fácil identificar la procedencia de cada individuo solo escuchando su forma de hablar (*geordie*, *cockney*, *jock*, *taffy*, etc.) Sin embargo, hay otro factor (además de la pronunciación, la gramática y el léxico) que también sirve para marcar las diferencias entre un dialecto y otro; este es el modo en que los hablantes utilizan el dialecto. Tal y como afirma Trudgill (1990), cada área dialectal tiene unas normas distintas sobre el modo en que debería usarse el idioma. Por ejemplo, algunos dialectos urbanos como el *cockney* se caracterizan por su agudeza y por su conversación ingeniosa, mientras que en otras zonas, como en Anglia Oriental, se inclinan mucho más por un estilo calmado y con un tono más sarcástico. Estos aspectos forman parte de un patrón más amplio dentro del mundo de los idiomas en el que distintas comunidades tienen ideas diferentes sobre lo que es bueno o malo cuando se usa un idioma. Estas diferencias pueden ser de muchos tipos (lo rápido o lento que se hable, cuando se usa *gracias* o *por favor*, etc.). Dichas diferencias pueden

originar estereotipos sobre los hablantes de cada zona. Por ejemplo, en Londres a los hablantes de *cockney* se les considera personas divertidas e interesantes, mientras que en Anglia Oriental se les considera arrogantes y dominantes. Del mismo modo, en Londres tendrán una opinión diferente sobre las personas de Anglia Oriental, y así con el resto de territorios. Por eso, además de la pronunciación, la gramática y el léxico, también es importante tener en cuenta el uso que se hace del idioma. El propio autor de la obra que analizamos en la parte práctica del trabajo, George Bernard Shaw, muestra sin ningún tipo de tapujos cuál es su opinión sobre el inglés como idioma y como persona (siendo él irlandés):

The English have no respect for their language, and will not teach their children to speak it. They spell it so abominably that no man can teach himself what it sounds like. It is impossible for an Englishman to open his mouth without making some other Englishman hate or despise him (Prólogo de *Pygmalion*).

3. La traducción de la variación lingüística

La traducción es una habilidad, un saber hacer que consiste en recorrer el proceso traductor sabiendo resolver los problemas que pueden surgir en cada caso (Hurtado, 2001: 28). Cuando hablamos de la traducción debemos tener en mente tres cuestiones básicas que, según Hurtado, son las siguientes: ¿por qué traducimos?, ¿para qué traducimos? y ¿para quién traducimos? Hurtado da respuesta a estas cuestiones:

Se traduce porque las lenguas y las culturas son diferentes, la razón de ser de la traducción es, pues, la diferencia lingüística y cultural. Se traduce para comunicar, para traspasar la barrera de incomunicación debida a esa diferencia lingüística y cultural; la traducción tiene, pues, una finalidad comunicativa. Se traduce para alguien que no conoce la lengua, y generalmente tampoco la cultura, en que está formulado un texto (Hurtado, 2001: 28).

Roberto Mayoral es el autor de uno de los estudios más exhaustivos que existen sobre la variación lingüística y su traducción. En su obra *La traducción de la variación lingüística* (1999), hace una crítica de las aportaciones hechas por la lingüística y planeta su propio modelo. Como él mismo anuncia en dicha obra, los estudios que hasta el momento se habían llevado a cabo sobre la traducción de la variación lingüística, además de ser pocos, no aportaban soluciones satisfactorias. Algunos de los estudios que tratan la traducción de la variación lingüística y aportan soluciones son los llevados a cabo por Catford (1965), Julià (1995), Hatim y Mason (1990), Marco (2002), Ezpeleta (2007).

El texto que comentaremos en la parte práctica consiste en un texto literario, más concretamente en una obra teatral que se caracteriza por la presencia de uno de los dialectos socio-geográficos más conocidos de Inglaterra: el *cockney*. En esta obra (*Pygmalion*), el autor utiliza el dialecto para marcar la clase social y la procedencia de uno de los personajes: Eliza, una florista de clase baja que quiere ascender de clase social mejorando el idioma.

Por lo tanto, antes de empezar a traducir la obra debemos tener en cuenta la función y el valor dramático de la variación lingüística en el texto original para determinar si realmente es adecuado o no mantener los rasgos dialectales. En este caso concreto, el dialecto sirve para caracterizar a uno de los personajes y, por ello, el traductor debe decidir si marca o no el dialecto en su traducción. Además de la posible presencia de dialectos, otras dificultades que encontramos en los textos teatrales son los aspectos relacionados con la oralidad. El lenguaje teatral se caracteriza por ser un texto escrito que representa situaciones en las que los personajes hablan. Ante esta situación, el traductor debe tener en cuenta las características propias del lenguaje oral, como son las reglas conversacionales, los gestos o los efectos prosódicos de cada lengua.

3.1. Soluciones a los problemas de traducción de la variación lingüística

La traducción es un acto de comunicación y, por tanto, cuando se traduce un texto de una lengua a otra, el traductor debe tener en cuenta que su traducción debe plasmar no solo los aspectos lingüísticos sino también las intenciones comunicativas del texto, las necesidades del destinatario y las características del encargo, así como el hecho de que dichas intenciones comunicativas varían de una lengua a otra. El traductor deberá adoptar métodos y soluciones diferentes dependiendo del caso y de la lengua.

A continuación, comentaremos las aproximaciones que algunos estudiosos de la variación lingüística han aportado para resolver los problemas que pueden surgir durante el proceso de traducción. Tal y como yo lo entiendo, en todos los casos que se exponen a continuación, debería tenerse siempre en mente que la elección de una estrategia o de otra tendría que basarse en la función que el dialecto realiza y su contribución al sentido global del texto.

3.1.1. Catford

Catford (1965) plantea varias soluciones para la traducción de aquellos textos en los que encontremos dialectos (1965: 87-8):

1. Los textos del dialecto no marcado del TO normalmente se pueden traducir por el dialecto no marcado del TM.
2. Si el TM no tiene dialecto no marcado, conviene escoger un dialecto marcado del TM, crear un nuevo dialecto literario del TM u otros procedimientos.
3. Si el TO tiene pasajes en dialecto marcado, el traductor puede verse en la necesidad de escoger un dialecto equivalente en el TM. Aquí funciona la equivalencia situacional y en la equivalencia geográfica prima la geografía humana sobre la física (traducción del *cockney*, sudeste de Inglaterra, por el *parigot*, norte de Francia). Los mercados pueden ser muy diferentes desde el punto de vista formal (fonología/grafología, pseudofonología, gramática) para el dialecto.

3.1.2. Marco

Marco (2002: 81) señala que las soluciones a los problemas que plantea la presencia de dialectos en los textos se pueden estructurar del siguiente modo:

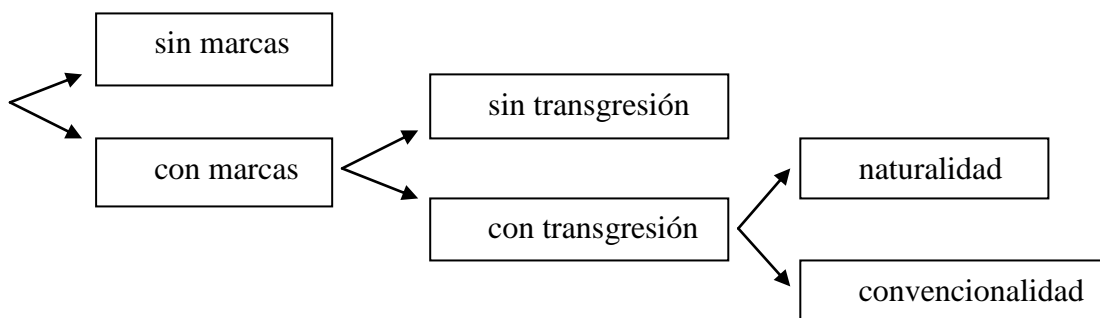


Figura 2. Opciones en la traducción de los dialectos según Josep Marco (2002: 81).

Según este esquema, Marco expone que esta dicotomía entre una traducción con marcas o sin marcas significa la neutralización o anulación (en el caso de optar por el

primer caso) de la variedad dialectal en el TM, optando, de este modo, por traducir el dialecto original por la variante estándar de la lengua meta. La elección por parte del traductor de esta opción puede conllevar la simplificación del significado original del texto. Si se opta por marcar el dialecto, existen dos opciones: no cometer ninguna transgresión en la norma lingüística, en cuyo caso se sustituiría el dialecto original por un grado extremo de informalidad; o cometer una transgresión de la norma lingüística, con lo que se puede optar por técnicas como la elisión de vocales o consonantes, o el uso de términos no aceptados por la lengua estándar. Finalmente, si se escoge la segunda opción, el traductor deberá decidir si traduce de un modo natural (utilizar aspectos típicos de un dialecto particular de la lengua meta) o de un modo artificial (creando una configuración artificial de distintos aspectos que no se corresponda con ningún dialecto existente).

3.1.3. Julià

Julià (1995) presenta una propuesta de traducción de los dialectos teniendo en cuenta el género textual y su uso. Antes de empezar la traducción, deberá analizarse el nivel de especificidad de cada caso concreto. Teniendo en cuenta estos aspectos, su propuesta es la siguiente (Julià, 1995: 132):

[...]

2. Hay que tener en cuenta la función social del dialecto en el texto original (con qué finalidad lo usa el autor) y que esta función puede ser de muy diverso tipo (añadir color local, diferenciar socialmente, marcar procedencia geográfica, etc.).

3. Cada lengua tiene una especificidad dialectal. Existen lenguas [...] más reacias al uso dialectal y otras más tolerantes, lo cual hará más o menos viable las traducciones dialectales. A ello hay que añadir las connotaciones sociológicas que suelen adscribirse a los dialectos (con los tópicos que pueden conllevar).

4. Hay que poder combinar la presencia dialectal con la verosimilitud de una traducción, sin generar extrañezas o artificios derivados de las connotaciones sociológicas adscritas a cada dialecto. [...]

5. No hay una única opción válida para resolver la presencia dialectal geográfica, sino que al traductor se le abren diferentes soluciones (geográficas, sociales, interdialectales) que tiene que sopesar.

3.1.4. Hatim y Mason

Hatim y Mason (1990: 41) ofrecen tres soluciones distintas para la traducción de los dialectos regionales en los textos literarios:

1. Encontrar una variedad diatópica real en la lengua meta, aunque es imposible encontrar variedades que sean equivalentes entre dos idiomas distintos.
2. Traducir en un dialecto inventado. Esta estrategia incluye la alternancia de rasgos relacionados con la pronunciación o cualquier otro rasgo para marcar la distancia respecto de la variedad estándar.
3. Traducir sin tener en cuenta la presencia del dialecto en el texto original, es decir, traducir a la variedad estándar, de modo que en el texto meta se pierde los rasgos dialectales.

3.1.5. Montalt, Ezpeleta y Teruel

Montalt, Ezpeleta y Teruel (2007: 123) proponen la tercera estrategia de Hatim y Mason anteriormente mencionada, pero añadiendo información dramática en el paratexto. Aportando información sobre los gestos, el vestuario o pistas sobre la procedencia del personaje, también se puede reconstruir la función del dialecto. A través de estos aspectos no verbales, se da mayor libertad a los directores y actores de la obra para que ellos mismos decidan como quieren llevar a cabo la escena sin tener que preocuparse de las dificultades que supondría enfrentarse a un dialecto específico que, en algunos casos, podría llegar a resultar cómico.

3.1.6. Mayoral

Para la traducción de dichos dialectos, Mayoral Asensio (1990: 40) propone tres enfoques básicos —búsqueda de un dialecto equivalente, uso de marcadores para

caracterizar el dialecto original ante la imposibilidad de encontrar un dialecto equivalente en la lengua meta, y evitar la traducción del dialecto— y les añade varias posibilidades más (Mayoral, 1990: 40-42):

- Traducción a la lengua de término estándar (no marcada).
- Traducción a un dialecto de la lengua término considerado equivalente.
- Traducción a variedades subestándares de la lengua término.
- Traducción a variedades idiomáticas.
- Uso de elementos léxicos, fonéticos o sintácticos que el lector de la lengua de término identifica con el origen que marca el texto original.

3.1.7. Conclusiones

Como podemos observar en las propuestas de soluciones para la traducción de los dialectos expuestas previamente y según la afirmación de Samaniego Fernández (2002: 325), estas teorías sobre la traducción de la variación lingüística se pueden clasificar en dos tipos de estudios: los prescriptivos —que propugnan una reproducción equiparable de la variación origen en el sistema meta—, y los descriptivos —que defienden soluciones *ad hoc* dependientes fundamentalmente del destinatario último del texto y de los factores implicados en la situación comunicativa—.

Análisis del corpus

4. Contextualización de la obra analizada. *Pygmalion*

Pygmalion fue escrita por George Bernard Shaw entre 1912 y 1913, y publicada en 1916. Shaw nació en Dublín el año 1856 en una familia protestante y de origen burgués. A sus veinte años, se mudó a Londres junto a su madre y su hermana. Fue en esa época cuando empezó a interesarse por la obra socialista de Karl Marx, lo que le condujo a trabar amistad con algunas personalidades británicas afines al socialismo, como Sidney Webb y su esposa, Beatrice Potter. Juntos, fundaron la Sociedad Fabiana, un movimiento político cuyo propósito era avanzar hacia el socialismo. Desde ese momento, todas las obras de Shaw quedaron impregnadas del movimiento socialista, como se puede observar claramente en *Pygmalion*, donde el tema de las clases sociales tiene una gran importancia.

Pygmalion está inspirada en la sociedad londinense de finales del siglo XIX, principios del siglo XX. En la obra, además de las cuestiones lingüísticas, el autor incide en las diferencias sociales tan marcadas en esa época entre las dos grandes clases; por un lado, la clase media, formada por burgueses, propietarios de bancos y tiendas, y otros profesionales; y, por otro lado, la clase pobre, donde encontramos a grandes grupos de población que tras la Revolución Industrial tuvieron que aceptar toda clase de trabajos de carácter precario para poder subsistir.

En la obra, estos dos estratos sociales están representados por la familia Higgins (clase media) y por Eliza Doolittle (clase baja). El objetivo de Eliza a lo largo de la obra es ascender al grupo de la clase media como propietaria de una floristería, algo que solo conseguirá con la ayuda del profesor Higgins, quien en su calidad de profesor de fonética enseñará a la joven florista a hablar el inglés estándar y también a comportarse como lo haría alguien de la clase media. Aunque, según apunta el propio autor en el prólogo: «I may add that the change wrought by Professor Higgins in the flower girl is neither impossible nor uncommon».

El éxito de la obra fue tal, que unos años después de su estreno, Shaw escribió un guion para película basada en esta obra, que fue dirigida por Anthony Asquith y Leslie Howard y que le valió un Oscar en 1938. Se hicieron otras versiones cinematográficas y, en 1955, se estrenó el musical *My Fair Lady*, basado también en su obra.

5. Elementos dialectales en *Pygmalion*

Además del inglés estándar que utiliza el profesor Higgins y el resto de personajes pertenecientes a la clase media-alta, la obra incluye uno de los dialectos más conocidos en Inglaterra: el *cockney*. El *cockney* se considera un dialecto geográfico pero también social que representa a la clase trabajadora londinense de una zona concreta: el East End. El autor de la obra utiliza este dialecto para caracterizar a la joven florista. Como también comenté previamente, la contraposición entre ambos dialectos no es más que una contraposición entre las distintas clases sociales.

Este apartado servirá para analizar los aspectos dialectales que encontramos principalmente en las intervenciones en *cockney* de Eliza. Por lo que respecta al texto original, he decidido comentar las cuestiones gramaticales, léxicas y de pronunciación que aparecen en más ocasiones. El análisis de la traducción al español y la adaptación al catalán seguirá la misma estructura que el del original. También analizaré la estrategia de traducción adoptada por el traductor según las distintas opciones que expuse en el apartado 3.2 del trabajo sobre los problemas de traducción.

5.1. Texto original

5.1.1. Gramática

Conjugación del verbo *to be*

El verbo *to be* forma parte de la extensa lista de verbos irregulares que existe en inglés. Así pues, dependiendo de la persona y del número del sujeto, el verbo se conjugará con una forma distinta. En el dialecto *cockney* existe la tendencia a generalizar las formas del *to be*, sobre todo en el tiempo pasado, es decir, optan por el uso de *was* tanto en el singular como en el plural.

Tras analizar la obra, he observado como en muchos casos, en las intervenciones de Eliza, el autor optaba por la forma *was* independientemente de si el sujeto al que se refería era singular o plural.

A continuación mostraré algunos ejemplos de este uso del verbo *to be* dentro de la obra:

«If you **was** talking to a stranger» (p.10)

«She heard you **was** willing for her to stop here» (p.28)

«You and me **is** men of the world» (p.29)

«If I thought they **wasn't**, I'd ask fifty» (p.30)

«My needs **is** as great as the most deserving widow's [...]» (p.30)

«Now I know why ladies **is** so clean» (p.32)

Como se puede apreciar en todos los ejemplos, el verbo *to be* (tanto en presente como en pasado) no coincide en número con el sujeto. Esto se debe, como ya hemos comentado, a la tendencia de los dialectos del sur de Inglaterra a generalizar hacia la forma singular del verbo. Peter Trudgill habla sobre este hecho en su obra *English Accents and Dialects* (1987).

Negación de los verbos: *ain't*

La negación de los verbos en inglés suele llevarse a cabo mediante el auxiliar *do* y la partícula negativa *not*, excepto en algunos casos concretos, como los verbos *to have* y *to be*, en los que la negación se forma añadiendo directamente *not* a estos verbos, sin necesidad del auxiliar. En el dialecto no estándar existen varias formas de negar el verbo pero la más conocida y la que encontramos en *Pygmalion* es ***ain't***.

Esta forma tiene dos funciones diferentes:

1. Forma negativa del presente del verbo *to be*:

«It **ain't** my fault» (p.8)

«That **ain't** proper writing» (p.11)

«No: that **ain't** the natural way» (p.59)

2. Forma negativa del presente del verbo auxiliar *to have*, que se utiliza para formar el perfecto en la construcción *I have (not) done it*:

«I **ain't** done nothing wrong by speaking to the gentleman» (p.11)

«You **ain't** heard what I come for yet» (p.17)

«I **ain't** found her» (p.53)

Conjugación de los verbos en presente de indicativo

Otra particularidad que encontramos en el *cockney* y que difiere del inglés estándar es la conjugación de los verbos en presente. La norma del inglés estándar establece que en la tercera persona del singular (*he, she, it*) se debe añadir una *-s* final al verbo. El resto de formas no tienen ninguna particularidad. Lo que sucede en el caso del *cockney* es que existe una tendencia a eliminar esta *-s*, de modo que lo que veremos en la mayoría de las ocasiones es:

«He **give** it to me, not to you» (p.20)

«Marry Eliza while she's young and **don't** know no better» (p.31)

«There's lots of women **has** to make their husbands drunk to make them fit to live with them» (p.40)

Aunque la tendencia es eliminar la *-s* final en la tercera persona del singular, el último ejemplo que he añadido presenta el caso contrario: el sujeto está en plural (*women*) pero el verbo se ha dejado en singular (*has*). En cualquier caso, el hecho de que el número del sujeto y del verbo no coincida es un elemento más que el autor utiliza para remarcar la diferencia social que existe entre un personaje y otro mediante el idioma.

Conjugación errónea de los verbos

Además de la conjugación incorrecta el verbo *to be* tanto en presente como en pasado, en la obra también aparecen construcciones incorrectas de los verbos en perfecto. En algunos casos solo se utiliza el verbo en participio, sin la forma conjugada del verbo *to have*, en otros el verbo que debería estar en participio se ha conjugado en pasado simple, etc.

Algunos de estos ejemplos son:

«I'm **come** to have lessons» (p.17)

«I always **been** a good girl» (p.24)

«They've **took** it out of me often enough [...]» (p.33)

Uso y formación de los adjetivos y de los adverbios

En muchas ocasiones, el *cockney* no diferencia entre los adverbios que terminan en *-ly* y los adjetivos. Por eso es habitual encontrar adverbios haciendo la función del adjetivo o viceversa en las intervenciones de personajes que hablan en *cockney*. En *Pygmalion*, Shaw ha querido marcar el habla dialectal de los personajes de clase baja con este elemento.

«You are **real** good» (p.20)

Otro elemento que Shaw utiliza para enfatizar que Eliza habla en *cockney* es la doble negación con la forma negativa del verbo (*don't*) más el uso de los adverbios *nothing* o *never*. El inglés estándar establece que nunca debe utilizarse este tipo de adverbio si el verbo ya ha sido negado mediante el auxiliar. Por tanto, los siguientes ejemplos de la obra prueban que Eliza habla en un dialecto no estándar, ya que no sigue las normas marcadas por la forma estándar.

«I don't owe him **nothing**» (p.24)

«I don't want **never** to see him again» (p.33)

Pronombres y demostrativos

Si comparamos el uso que se hace de los pronombres y de los demostrativos en el inglés estándar y en el no estándar, observamos varias diferencias. En la forma no estándar, en muchas ocasiones se confunde el uso del demostrativo por el de los pronombres posesivos y personales. Por ejemplo, una acción que ya está muy esparcida entre los hablantes del inglés no estándar es el uso del pronombre personal en lugar del posesivo y viceversa. En la obra encontramos algunas intervenciones de Eliza y de su padre en las que utilizan este tipo de estructuras:

«What harm is there in **my** leaving Lisson Grove?» (p.12)

«What I say is, **them** as pinched it done her in» (p.40)

«I'm nothing to you, not so much as **them** slippers» (p.47)

Trudgill (1987) habla sobre esta tendencia de los dialectos a utilizar *them* o *they* en lugar de *those* en su obra. Al utilizar estos pronombres en lugar de los demostrativos correspondientes, lo que sucede es que se pierde la diferenciación entre objetos cercanos y lejanos –representada mediante los demostrativos *this/these* y *that/those*–. Este es precisamente el caso que encontramos en la obra de Shaw.

5.1.2. Pronunciación

Pronunciación de la consonante *h*

Aunque inicialmente todos los dialectos del inglés solían pronunciar la *h*, a lo largo de los años, la posición que ocupa esta letra dentro de las palabras ha hecho que dicha consonante resulte relativamente irrelevante. Es por eso que, algunos dialectos optaron por dejar de pronunciarla; este es el caso del *cockney*. Este hecho ha llevado a situaciones en las que tenemos pares de palabras que, aunque inicialmente se pronunciaban de forma diferente, ahora suenan igual. Con lo que tan solo se puede deducir su significado dependiendo del contexto. Un ejemplo de este caso sería el par *hill* y *ill*.

En *Pigmalión* detectamos esta caída de la *h* en algunas intervenciones de Eliza.

«Is e?» (p.9)

Elisión de vocales y consonantes

En las primeras intervenciones de la joven florista se aprecian varias frases en las que apenas pronuncia un par de palabras completas. El autor ha optado por la elisión de letras (tanto a principio como a final de palabra) para marcar el dialecto de este personaje. Aunque Trudgill (1987) también comenta que, ciertamente, en los dialectos existe una tendencia a eliminar letras para remarcar el contexto de informalidad.

Py (*pay*) (p.9)

Awy (*away*) (p.9)

Em (*them*) (p.17)

Stead (*instead*) (p.18)

Cause (because) (p.30)

5.1.3. Léxico

En ciertos puntos de la obra, sobre todo en el primer acto y al comienzo del segundo, el léxico que utiliza Eliza denota su falta de conocimientos sobre la forma estándar del idioma y este léxico vulgar acentúa su procedencia de clase baja. Algunas de las expresiones que aparecen en la obra son:

«Fit for a pig to live in» (p.12)

«Stuffed with nails» (p.15)

«He's off his chump» (p.21)

5.2. Textos traducidos

Además del texto original, he analizado los rasgos dialectales que aparecen en dos traducciones, una al español y otra al catalán, lo que permite observar las estrategias adoptadas por cada traductor en cada lengua. Para la traducción al español he seleccionado la de Julio Broutá (1919), una de las traducciones más conocidas y reconocidas de la obra de Shaw en español. Esta traducción se hizo para representar la obra en los teatros de Madrid y forma parte de las obras incluidas en la compilación *Comedias escogidas* (1968).

Como ya señalé en el apartado 3.2 del trabajo, Julià (1995) destaca la importancia de analizar la función del dialecto en el TO antes de empezar a traducir. Es decir, como pudimos observar en el esquema de Marco (2002), la primera decisión que debe tomar el traductor es si marca o no el dialecto en la LM. En la traducción al español, el traductor ha optado por marcar el dialecto debido a la función social que tiene en la obra. De hecho, si hubiese optado por no marcarlo, se habría perdido el sentido completo de la obra. Broutá optó por mantener el escenario espaciotemporal del TO pero cambiando el *cockney* por la variedad coloquial madrileña de la época en la que se llevó a cabo la traducción. Así pues, Broutá utiliza la primera de las estrategias propuestas por Hatim y Mason: encontrar un dialecto diatópico real en la lengua meta.

Por otro lado, para el catalán he seleccionado la adaptación libre de Joan Oliver (1986) que se diferencia notablemente del original y de la traducción al español ya que Oliver domestica por completo su adaptación. En el *Pigmalió* de Oliver dejamos atrás el Londres de finales de la época victoriana para sumergirnos en la Barcelona de los años 50, como se indica en el prólogo de esta obra —escrito por Francesc Vallverdú—. En su adaptación, Oliver marca el dialecto del texto original mediante la distinción entre la variedad del catalán hablada en los barrios más humildes de Barcelona y el catalán de las clases cultas.

5.2.1. Traducción al español

5.2.1.1. Gramática

Conjugación y uso incorrectos de los tiempos verbales

En algunas intervenciones de la obra los tiempos verbales dentro de una misma frase no coinciden. Con esto se demuestra el desconocimiento que el personaje tiene respecto a las normas gramaticales y de uso de los tiempos verbales.

«Cuando ha oído lo del clérigo, huye espantado» (p.36)

También hay algunos errores en la conjugación del imperativo:

«Creo que mi dinero vale tanto como el de otros; y si no, decirlo d'una vez.»
(p.21)

5.2.1.2. Pronunciación

Elisión de letras en las palabras

- Elisión de la *-d* a final de palabra en los sustantivos, los adjetivos terminados en *-ada*, los participios formados con *-ado*, etc.

Honraa (p.11)

Tomao (p.13)

Propasao (p.14)

Verdá (p.13)

Usté (p.13)

- Elisión de la vocal final en los artículos determinados y en las preposiciones *de* y *que* cuando la palabra siguiente empieza en vocal:

«D'otro modo» (p.13)

«Qu'era usté un guiri» (p.13)

«Usted l'ha tomao conmigo» (p.17)

- Elisión de la *r* en algunas palabras:

«Me paece que...» (p.12)

«Es un gusano que quie tomarnos el pelo» (p.14)

Laísmo, yeísmo y dequeísmo

El traductor ha utilizado estos usos impropios de los dígrafos *y*, *l* y de la preposición *de* para marcar el habla de Eliza; de modo que resulta evidente la diferencia social entre este personaje y los de clase más alta.

El laísmo consiste en el uso de *la(s)* en función de complemento indirecto femenino, en lugar de *le(s)*, que es la forma a la que le corresponde esa función.

«[...] cuando **la** pisan un callo» (p.12)

«No **la** permita que se le suba a la parra» (p.36)

El yeísmo consiste en pronunciar como /y/ el dígrafo *ll*.

Cabayero (p.12)

Griyo (p.21)

Ramiyete (p.12)

El dequeísmo es el uso indebido de la preposición *de* delante de la conjunción *que* cuando la preposición no viene exigida por ninguna palabra del enunciado.

«No vale la pena **de que** yo me moleste en hacer un papel activo» (p.33)

Errores ortográficos

Por último, a lo largo de la obra, para marcar el dialecto en las intervenciones de Eliza, encontramos variaciones en la ortografía en algunas palabras que llevan a una pronunciación no estándar. Por ejemplo: *saluz* en lugar de *salud*; *diznidá*, *naide*, *prenunciación*, *correztamente*, etc.

5.2.1.3. Léxico

Como sucede en la versión en inglés, el léxico también tiene un papel importante en la diferenciación de los estratos sociales a los que pertenece cada personaje. En la obra aparecen algunos vulgarismos que también sirven para acentuar el origen de clase baja de Eliza:

Cegato (p.13)

Menda (p.21)

Y otras expresiones como:

«Ya estoy yo escamá hasta las cachas» (p.27)

«Le hicieron la pascua en grande.» (p.43)

«Metieron la pata hasta el corvejón» (p.43)

«¡Nipis!» (p.44)

«¡Pa chasco!» (p.44)

5.2.2. Adaptación al catalán

Para el análisis de la adaptación de *Olivar* seguiremos la misma estructura que en el análisis del texto original y de la traducción al español aunque en esta adaptación, Oliver ha aprovechado las incorrecciones ortográficas —que afectan principalmente a la pronunciación— y los barbarismos para diferenciar el habla de Eliza (Roseta en este caso) de la del resto de personajes.

5.2.2.1. Pronunciación

Elisión de letras

Como se puede observar en los distintos actos de la adaptación de Oliver, se utiliza la elisión de letras (tanto de vocales como de consonantes) de modo que en la representación estas palabras suenen con la pronunciación característica del habla de Barcelona.

«vritat» (p.20)

«Pro» (p.22)

«tamé» (p.27)

Representación de los fonemas [ʃ/ tʃ] y [ʒ/dʒ] mediante las grafías *x/tx*

En las intervenciones de Roseta encontramos palabras cuyas grafías no se corresponden con el sonido al que representan. En los ejemplos que muestro a continuación se observa como las grafías *x* y *tx* se utilizan en lugar de *g/j* o *tj*, según corresponda. Lo que Oliver consigue con este uso no estándar de las grafías es que los actores sepan que el sonido que le corresponde a esa letra no es el sonido real ya que, por ejemplo, *xeneral* debería escribirse *general* y el sonido que le correspondería sería [ʒ] y no [ʃ].

«xeneral» (p.18)

«xove» (p.28)

«xesto» (p.17)

«xitana» (p.23)

«fetxe» (p.28)

«lletxes» (p.20)

Yeísmo

Se sustituye la grafía *ll* por la *i*.

«uis» (p.16)

«clatei» (p.16)

«claveis» (p.17)

«vui» (p.32)

Ensondecimiento de la s y de la z

En algunas palabras, la *s* sonora se convierte en sorda y la grafía *z* se sustituye por una *s* sorda:

«dotseneta» (p.18)

«resulta» (p.27)

«possi» (p.28)

«cossa» (p.31)

«catorse» (p.26)

5.2.2.2. Léxico

Barbarismos

A lo largo de la obra encontramos múltiples extranjerismos procedentes del español. En algunos casos estos términos o frases hechas aparecen tal y como se pronuncian en español y en otras ocasiones aparecen modificados en un intento de adaptar el término al catalán.

«derrotxe» (p.18)

«suelto» (p.19)

«escaparate» (p.19)

«lletrero» (p.19)

«Sinvergüenza» (p.20)

«Al tanto» (p.33)

5.3. Tabla comparativa

A modo de resumen y conclusión de los dos apartados anteriores, he elaborado una tabla en la que comparo las opciones escogidas por el autor de la obra para marcar la clase social y el origen geográfico de Eliza (a través del *cockney*), y las técnicas escogidas tanto en el texto traducido al español como en la adaptación libre escrita en catalán:

| Texto original | Traducción al español | Adaptación al catalán |
|---|---|---|
| Gramática | | |
| <ul style="list-style-type: none"> • Conjugación del verbo <i>to be</i> • Negación de los verbos: <i>ain't</i> • Conjugación de los verbos en presente de indicativo • Conjugación errónea de los verbos • Uso y formación de los adjetivos y de los adverbios • Pronombres y demostrativos | <ul style="list-style-type: none"> • Conjugación y uso incorrectos de los tiempos verbales | |
| Léxico | | |
| Uso de numerosas frases hechas y de vulgarismos | | Uso de múltiples barbarismos |
| Pronunciación | | |
| <ul style="list-style-type: none"> • Elisión de vocales y consonantes • Pronunciación de la consonante <i>h</i> | <ul style="list-style-type: none"> • Elisión de letras en las palabras • Errores ortográficos • Laísmo, yeísmo y dequeísmo | <ul style="list-style-type: none"> • Elisión de letras en las palabras • Ensordecimiento de la <i>s</i> y de la <i>z</i> • Representación de los fonemas [ʃ/ʒ] y [ʒ/dʒ] mediante las grafías <i>x/tx</i> • Yeísmo |

Como observamos en el cuadro resumen, hay elementos que coinciden entre el texto original y los otros dos textos analizados, especialmente en el apartado de pronunciación, donde observamos que en los tres textos se ha optado por la elisión de

letras en las palabras para marcar el habla de Eliza. En el apartado léxico, por ejemplo, tanto el autor como el traductor al español utilizan frases hechas y algún vulgarismo para marcar el dialecto, mientras que en la adaptación se ha optado por el uso de barbarismos procedentes del español. También en gramática encontramos coincidencias como la conjugación incorrecta de los verbos o el uso del yeísmo en los textos en español y catalán.

6. Conclusiones

Podemos decir que hemos cumplido los objetivos que nos habíamos marcado al inicio del trabajo tanto en el marco teórico como en el práctico.

Después de haber realizado este trabajo hemos observado que los estudios que se han llevado a cabo sobre la variación lingüística y sus distintas clasificaciones son muchos. Por tanto, está en las manos del traductor decidir qué hacer con el dialecto en el texto meta teniendo en cuenta la función que este desempeña en el texto original (marcarlo o no, sustituirlo por otro específico de la lengua meta, etc.). Así pues, la conclusión a la que llegamos después de haber investigado y reunido información de distintos estudiosos sobre la variación lingüística, tanto desde la lingüística como en el proceso de traducción, es que: es necesario seguir investigando en aquellas cuestiones relacionadas con la traducción de la variación para facilitar la tarea del traductor en esta situación. Por lo que respecta a la función de la variación lingüística en los textos literarios, tras buscar información en varios autores he concluido que, en este tipo de textos, la variación se utiliza fundamentalmente para caracterizar a los personajes y en la mayoría de ocasiones es importante traducir ese dialecto (siguiendo la estrategia más adecuada para cada caso) de modo que esta caracterización del personaje no se pierda.

En cuanto al apartado práctico, nos habíamos marcado el objetivo de conocer y analizar las técnicas de traducción de los dialectos en un texto literario. Tras realizar el análisis de *Pymgalion*, tanto del original en inglés como de la traducción al español y la adaptación en catalán, he observado cómo tanto Broutá como Oliver, conscientes de la importancia social que tiene el *cockney* en la obra original, han decidido mantener el dialecto en su traducción basándose en una variedad coloquial madrileña en el caso de la traducción al español, y en la variedad coloquial del catalán de Barcelona en el caso de la adaptación al catalán. Así pues, mientras que Oliver se inclinó por hacer una

domesticación total de la obra, Broutá prefirió marcar el dialecto dejando que la obra transcurriese igualmente en Londres.

7. Bibliografía

- ALVAR, M. (1996). *Manual de dialectología. El Español de España*. Barcelona: Editorial Ariel, S.A.
- ARIAS BADIA, B. (2011). *La función de la lengua en Pygmalion: Análisis y propuesta de traducción al español del idiolecto de Eliza Doolittle*. (Trabajo Fin de Grado, Universidad Pompeu Fabra). Recuperado el 2 de mayo de 2016 de https://repositori.upf.edu/bitstream/handle/10230/16099/Arias_Badia_Blanca_TA.pdf
- EZPELETA, P. (2007). *Teatro y Traducción: Aproximación interdisciplinaria desde la obra de Shakespeare*. Madrid: Cátedra.
- HATIM, B. Y MASON, I. (1995). *Teoría de la traducción: una aproximación al discurso*. Barcelona: Ariel.
- HURTADO ALBIR, A. (2001). *Traducción y traductología: introducción a la traductología*. Madrid: Cátedra.
- MARCO, J. (2002). *El Fil d'Ariadna: anàlisi estilística i traducció literaria*. Vic: EUMO Editorial.
- MAYORAL ASENSIO, R. (1990). Comentario a la traducción de algunas variedades de lengua. En *Sendebarr*, (40-42).
- MAYORAL ASENSIO, R. (1999). *La traducción de la variación lingüística*. Soria.
- MENÉNDEZ, F. G. (1990). *Dialectología y sociolingüística españolas*. Alicante.
- MONTALT V., EZPELETA P. Y TERUEL M. (2012). Gallivanting Round the Globe: Translating National Identities in *Henry V*. En *Alicante Journal of English Studies* 25 (113-126).

- MONTES GIRALDO, J.J. (1999). La Dialectología. *Thesaurus*. Tomo LIV. Núm.2. Recuperado el 27 de abril de 2016 de http://cvc.cervantes.es/lengua/thesaurus/pdf/54/TH_54_002_179_0.pdf.
- MORENO FERNÁNDEZ, F. (1998). *Principios de sociolingüística y sociología del lenguaje*. Barcelona: Ariel.
- SAMANIEGO FERNÁNDEZ, E. Y FERNÁNDEZ FUERTES, R. (2002). La variación lingüística en los estudios de traducción, en *EPOS XVIII* (325-342).
- TELLO FONS, I. (2011). *La traducción del dialecto: análisis descriptivo del dialecto geográfico y social en un corpus de novelas en lengua inglesa y su traducción al español*. (Tesis doctoral, Universidad Jaume I). Recuperado el 7 de enero de 2016 de <http://repositori.uji.es/xmlui/bitstream/handle/10234/74767/itello.pdf?sequence=2>.
- TRUDGILL, P. Y HUGHES, A. (1987). *English Accents and Dialects*. Londres: Edward Arnold.
- TRUDGILL, P. (1990). *The Dialects of England*. Oxford: Blackwell.

Anexos

Ficha de la representación de *Pigmalió*, de Joan Oliver

Pigmalió

Temporada: 1987

Autoría: Joan Oliver

Producción: Col.lectiu de Teatre La Vixeta

Ficha artística: Autoría: Joan Oliver. Dirección escénica: Dolors Juampere. Intérpretes: Dolors Esquerda, Dolors Quintana, Jordi Pamies, Josep M. Puig, Mercè Navarro, Montse Auqué, Montse Candini, Rosa Costa, Sara Domínguez, Tino Vallhonrat, Vicki Mir, Xavier Moncusí. Estreno: 2 de mayo de 1987 en Teatre Bartrina de Reus (Tarragona)

***Pygmalion*, Acto I (11-12), de George Bernard Shaw:**

THE GENTLEMEN. For a sovereign? I've nothing less.

THE FLOWER GIRL. Garn! Oh do buy a flower off me, Captain. I can change half-a-crown. Take this for tuppence.

THE GENTLEMAN. Now don't be troublesome: there's a good girl. [Trying his pockets] I really haven't any change--Stop: here's three hapence, if that's any use to you [he retreats to the other pillar].

THE FLOWER GIRL [disappointed, but thinking three halfpence better than nothing] Thank you, sir.

THE BYSTANDER [to the girl] You be careful: give him a flower for it. There's a bloke here behind taking down every blessed word you're saying. [All turn to the man who is taking notes].

THE FLOWER GIRL [springing up terrified] I ain't done nothing wrong by speaking to the gentleman. I've a right to sell flowers if I keep off the kerb. [Hysterically] I'm a respectable girl: so help me, I never spoke to him except to ask him to buy a flower off me. [General hubbub, mostly sympathetic to the flower girl, but deprecating her excessive sensibility. Cries of Don't start hollerin. Who's hurting you? Nobody's going to touch you. What's the good of fussing? Steady on. Easy, easy, etc., come from the

elderly staid spectators, who pat her comfortingly. Less patient ones bid her shut her head, or ask her roughly what is wrong with her.

A remoter group, not knowing what the matter is, crowd in and increase the noise with question and answer: What's the row? What she do? Where is he? A tec taking her down. What! him? Yes: him over there: Took money off the gentleman, etc. The flower girl, distraught and mobbed, breaks through them to the gentleman, crying mildly] Oh, sir, don't let him charge me. You dunno what it means to me. They'll take away my character and drive me on the streets for speaking to gentlemen. They--

THE NOTE TAKER [coming forward on her right, the rest crowding after him] There, there, there, there!

Who's hurting you, you silly girl? What do you take me for?

THE BYSTANDER. It's all right: he's a gentleman: look at his boots. [Explaining to the note taker] She thought you was a copper's nark, sir.

THE NOTE TAKER [with quick interest] What's a copper's nark?

THE BYSTANDER [inept at definition] It's a--well, it's a copper's nark, as you might say. What else would you call it? A sort of informer.

THE FLOWER GIRL [still hysterical] I take my Bible oath I never said a word--

THE NOTE TAKER [overbearing but good-humored] Oh, shut up, shut up. Do I look like a policeman?

THE FLOWER GIRL [far from reassured] Then what did you take down my words for? How do I know whether you took me down right? You just show me what you've wrote about me. [The note taker opens his book and holds it steadily under her nose, though the pressure of the mob trying to read it over his shoulders would upset a weaker man]. What's that? That ain't proper writing. I can't read that.

THE NOTE TAKER. I can. [Reads, reproducing her pronunciation exactly] "Cheer ap, Keptin; n' haw ya flahr orf a pore gel."

THE FLOWER GIRL [much distressed] It's because I called him Captain. I meant no harm. [To the gentleman] Oh, sir, don't let him lay a charge agen me for a word like that. You--

THE GENTLEMAN. Charge! I make no charge. [To the note taker] Really, sir, if you are a detective, you need not begin protecting me against molestation by young women until I ask you. Anybody could see that the girl meant no harm.

THE BYSTANDERS GENERALLY [demonstrating against police espionage] Course they could. What business is it of yours? You mind your own affairs. He wants promotion, he does. Taking down people's words! Girl never said a word to him. What harm if she did? Nice thing a girl can't shelter from the rain without being insulted, etc., etc., etc. [She is conducted by the more sympathetic demonstrators back to her plinth, where she resumes her seat and struggles with her emotion].

THE BYSTANDER. He ain't a tec. He's a blooming busybody: that's what he is. I tell you, look at his boots.

THE NOTE TAKER [turning on him genially] And how are all your people down at Selsey?

THE BYSTANDER [suspiciously] Who told you my people come from Selsey?

THE NOTE TAKER. Never you mind. They did. [To the girl] How do you come to be up so far east? You were born in Lisson Grove.

THE FLOWER GIRL [appalled] Oh, what harm is there in my leaving Lisson Grove? It wasn't fit for a pig to live in; and I had to pay four-and-six a week. [In tears] Oh, boo--hoo--oo--

THE NOTE TAKER. Live where you like; but stop that noise.

Pigmalión, Acto I (12-13), Julio Broutá

EL CABALLERO.—¿Un “soberano”? No llevo menos.

LA FLORISTA.—¡Anda la mar! Si tuviá yo un “soberano”, estaría yo ahora en un palco de la Ópera. Mírese a ver si tiene medio penique.

EL CABALLERO.—Vaya, no molestes. ¡Cuando te digo que no llevo! (Buscando por sus bolsillos.) ¿No lo he dicho?... ¡Calla! Aquí tengo seis peniques en plata; a ver si nos arreglamos.

LA FLORISTA.—Pues sueltos llevo cinco peniques. Tome dos ramiyetes y los cinco dichos. Le sale a medio penique ca ramiyete. Me parece que... (Da un grito, pues un vendedor de periódicos, de unos doce años, acaba de pellizcarla en el brazo.) ¡Golfo, marrano! ¿Qué ties tú que pellizcarme? (Restregándose el brazo.) ¡Qué animal!

EL GOLFO.—Es pa anunciarme.

LA FLORISTA.—¡Pues ni que fuás el Padre Santo! ¡Mira que anunciarse con cardenales!

EL GOLFO.—Cállate, pelucha, y hazme caso a mí. A ver si vas a la Comi (Bajando la voz.), que allí detrás hay uno de la ronda, que no me gusta naa. Ya sabes lo que dice el bando...: que a las floristas os está prohibido molestar al público. Me parece que el poli aquel te está apuntando.

LA FLORISTA.—(Muy asustada.) Yo no he hecho naa malo. Tengo derecho a vender flores, que pa eso pago mi licencia. Yo soy una chica honraa, y a ese cabayero sólo le dije que me comprase unos ramiyetes.

EL GOLFO.—¿A mí que me cuentas? Por lo que puá tronar, ándate con cuidao. ¡“La Nación”! (Se aleja a través de la lluvia.)

LA FLORISTA.—Ustedes, señores, son testigos... que yo no he hecho naa malo. (Tumulto general, en su mayoría expresando simpatía por la FLORISTA, pero protestando contra sus alharacas.)

LA MUCHEDUMBRE.—¡Cállate la boca, tonta, que nadie se mete contigo, caramba! ¡Calma, calma, chica! ¡Pero qué pamemas son ésas! ¡Qué escandalosa es la criatura! ¡No le da poco fuerte a la niña! (Óyese decir por varios. Algunos hombres le dan golpecitos en los hombros de modo protector. Otros, malhumorados, quieren que se calle o se vaya con la música a otra parte. Un grupo, que no se ha enterado de lo sucedido, trata de acercarse y aumenta la confusión con sus empujones y preguntas).

¿Qué demonios pasa? ¿Qué le sucede a la muchacha? ¿Dónde está él? ¿Un policía ha tomado notas? Ya se supone lo que habrá sido. Habrá querido meter la mano en el bolsillo de alguien... Ya se sabe cómo las gastan esas chicuelas.

LA FLORISTA.—(Cada vez más apurada, fuera de sí, se precipita a través de los circunstantes hacia el CABALLERO de marras, y grita desafortadamente.) Oiga usted, cabayero; diga usted la verdad. ¿Qué es lo que he hecho yo? Yo no he quitao naa a nadie. Que me registren.

UN GUASÓN.—(Arrimándose.) Servidorito no tiene inconveniente. Manos a la obra...

LA FLORISTA.—(Dándole un golpe en la mano que acercaba.) Tóquese usted las narices...

EL DE LAS NOTAS.—(Yendo hacia ella seguido de todos.) Vaya, vaya, calma. ¿Por quién me has tomado a mí?

EL DESCONOCIDO.—Es verdad; no es poli: es un caballero. No hay más que ver su calzado. (Explicando al de las NOTAS.) Aquí la gachí le ha tomao por otro. S'ha figurao qu'era usted un guiri.

EL DE LAS NOTAS.—(Con súbito interés.) ¿Un guiri? ¿Qué es?

EL DESCONOCIDO.—(Que no tiene aptitudes para las definiciones.) Pues le diré: un guiri es... un guiri. Eso es. No lo sé decir d'otro modo.

LA FLORISTA.—(Muy nerviosa.) Juro por la salud de mi madre, que en paz descanse, que yo no he hecho naa.

EL DE LAS NOTAS.—(Altanero, pero de muy buen humor.) Cállate, si puedes, que me pones nervioso. Ya comprendo; ¿tengo yo facha de policía?

LA FLORISTA.—(Lejos de tranquilizarse.) Pues, entonces, ¿a qué viene el tomar apuntes? ¡Yo qué sé lo que habrá escrito ahí! Enséñemelo a ver. (El de las NOTAS abre su cuaderno y se lo pone debajo de las narices, por más que la presión de los que tratan de leer por encima de sus hombros daría en tierra con un hombre menos fuerte que él.) ¿Qué dice? Yo no sé leer eso.

EL DE LAS NOTAS.—Yo, sí; escucha. (Lee reproduciendo exactamente la fonética, de la muchacha. Para que la ilusión sea completa, la misma actriz puede hablar, haciéndose creer al público que es el presunto imitador.) “Cuando cae así, con fuerza, no crea usted, cabayero, es que pronto se acaba. Ande, mi general, cómpreme un ramiyete...”

LA FLORISTA.—¡Qué voz pone! Pero vamos a ver: ¿es un crimen el que yo haya llamao general al señor cuando tal vez no sea más que coronel? (Dirigiéndose al

CABALLERO.) Usté dirá, cabayero, si me he propasao en algo.

EL CABALLERO.—Nada, mujer. (Al de las NOTAS.) Si es usted de la secreta, le diré que la muchacha no ha faltado ni a mí ni a nadie. Está en su perfecto derecho, creo yo, al tratar de vender sus flores.

LOS CIRCUNSTANTES.—(Juntándose en su poca simpatía por la Policía.) ¡Claro! ¡Qué ganas de meterse donde nadie le llama! Esto no se ve más que en este país. ¡Si creerá que con esas chinchorrerías se va a ganar el ascenso! Le digo a usted que ni en la Papuasía. ¡Que se vaya a tomar el fresco!..., etcétera. (La chica, al ver que tantos toman su defensa, se engríe y mira retadora a su supuesto enemigo.)

EL DESCONOCIDO.—Pero, señores, ¡si está visto que ese señor no es de la Policía! A mí me parece que es un guasón que quie tomarnos el pelo.

EL DE LAS NOTAS.—¡Qué listo es usted! Bien se ve que ha nacido usted en Whitechapel.

EL DESCONOCIDO.—(Atónito.) ¿Cómo lo sabe usted?

EL DE LAS NOTAS.—(Sonriendo.) Por un pajarito que me lo dice todo. (A la

FLORISTA.) También tú eres de por allí.

LA FLORISTA.—Sí, sí; en aquel barrio nací; no lo puedo negar; pero no me vaya usted a multar por ello..., que no lo volveré a hacer. (Risas.) Ahora vivo en Lisson Grove. Esto supongo que no es un crimen. (Empieza nuevamente a lamentarse.)

EL DE LAS NOTAS.—(Sonriendo.) Vive donde te dé la gana, pero cesa de gimotear. ¡Caramba!

Pigmalió, Acto I (19-22), de Joan Oliver

FONTANELLA: Em sap greu. No tinc moneda petita.

ROSETA: Ui, perxò no estigui! La casa és forta. Hi ha canvi.

FONTANELLA: De cent pessetes? No porto bitllets més petits.

ROSETA: Fica-me'l aquí que no tinc butxaques! Qui sap on seria si tingués vint uis de bou! Au, grati's l'armilla, salau, veiam si troba sueltó X

FONTANELLA: No et dic que no en tinc! (*Forfollant per les butxaques.*) Ah, mira! Aquí surt una moneda estranya... Si la vols...

ROSETA (*prenent la moneda*): Deu ralets! Mai menos! N'hi ha per un llangüet! Tingui, cavaller.

FONTANELLA: No, gràcies. Te les regalo.

UN DESCONEGUT (*a ROSETA*): Al tanto, nena! Aquí darrera hi ha un tio de la secreta. Si es pensa que demanes caritat, palmes.

ROSETA: Io, caritat? (*Ofesa.*) On és el sera?

(Esverada mira a una banda i altra.)

EL DESCONEGUT: Allà al racó. Mira com va prenent notes...

ROSETA (*espantada*): Io no fai mal a ningú! Sóc pobre, pro tan honrada com la primera. Em dedico a la compra-venta, què passa?

FONTANELLA: No cridis. Ningú no et molesta.

ROSETA: Es veu que si una no té una tenda amb un bon raig de pluja a l'escaparate i un lletrero que digui fleurs pour vous, ja es pensen que una va contra l'aixuntament i me l'emmanillen com un axioma!

(Aldarull general. La majoria dels espectadors van a favor de la noia, però reproven el seu excés d'escarafalls.)

DIVERSES VEUS: Què és aquest escàndol?... Calieu, si us plau!... No n'hi ha per tant!... Però si ningú no li ha dit res?

(Alguns dels més pròxims proven de calmar ROSETA i fins i tot li donen copets a l'esquena. Els més

allunyats contribueixen al tumult en voler aclarir el que ha passat.)

Què ha estat... Algun lladregot!... Què ha fet?... Sembla que l'han atrapada in fraganti...

ROSETA (*creient-se amenaçada es precipita cap a FONTANELLA, que s'havia apartada d'ella i crida*): Senyor, vostè em guardará de mentir! Digui la veritat: ¿li he pispat algo? Li he tocat un fil de la roba? Em defenso les monxetes com un altra! Senyor, no dixi que em duguin al jutgat de guàrdia, que el meu pare em freixiria a garrotades! Que em registrin!

UN PLAGA (*fent acció d'anar-la a escorcollar*): Amb molt gust, prenda! Som-hi!

ROSETA (*rebutjant-lo amb una empenta*): Puixa aquí dalt i voràs ta tia! Sinvergüens!

(*Rialles generals. Desesperada, assenyalant JORDANA, que pren notes amb rapidesa.*)

Oi que si! Aquell paio va possant tot el que dic en el seu cartipàs! Pobra de mi!

JORDANA (*s'obre pas cap a ROSETA, els altres els envolten*): Es pot saber què li passa a aquesta mossà? Per qui m'ha pres?

EL DESCONEGUT: No, m'hi jugaria un peix. No ho és, de la poli. Fixeu-vos com va calçat. (A JORDANA.) Aquí, la nena, l'ha pres per altre. S'ha cregut que era de la bòfia.

JORDANA: Bòfia, oi? (*En pren nota.*)

EL DESCONEGUT: Home, a mi no m'emboliqui...

(*S'aparta, recelós.*)

ROSETA: Li juro per la salut de la mama, en pau des-cansi, que jo no en fai de cosses lletxes!

JORDANA (*imperiós, però de bon humor*): Calla, si pots, florista. No diguis més bajanades. ¿Es que tinc pin-ta de policia, jo?

ROSETA (*encara amb desconfiança*): Dòs llavonses, ¿a què treu nas això d'apuntar tot lo que dic, com un

taibato? Qui sap quins penxaments em calguen! Em-senyi-m'ho, si és tan maco!

(JORDANA li posa el quadern davant els ulls. Mentre s'arremolinen al voltant de ROSETA i JORDANA i intenten llegir les notes.)

Uix! No els estenc, aquets gargots!

JORDANA: Jo sí, escolta (*llegeix amb la fonètica de ROSETA*): «Que té elssuis al clatei aquet pera?... Ma-menos! N'hi ha per un llanguet!»

ROSETA (*plorosa*): No es pensi que ho hai dit com un despreci, aixòs del llanguet! Ha estat per riure! (A FONTANELLA.) Que parli aquet senyor! ¿Li ha faltat el respecte una servidora?

FONTANELLA: No, en absolut. (A JORDANA.) Si de debò és de la policia, li he de dir que la noia no s'ha proposat en res. Altrament suposo que té dret a vendre flors i a fer-ne la propaganda.

(*Petit aldarull. Tothom coincideix en un moviment d'antipata envers el qui creuen que és policia.*)

DIVERSES VEUS: Té tota la raó! Sempre es fiquen on no els demanen!... Es deu pensar que així fa mè-rits... S'hauran de sospesar les paraules!... O sortir al carrer amb morrió!...

(ROSETA, en veure que tothom es posa de la seva banda, pren una actitud de reptè envers el suposat policia.)

EL DESCONEGUT: ¿Però que no ho veieu que aquest se-nyor, poc ho és de la secreta? Només heu de mirar-li les sabates. Deu esser un plaga que ens està prenent el pèl!

JORDANA: Sou molt llest, jove! Ja es conceix que heu nascut a l'Alt Empordà!

EL DESCONEGUT (*atònit*): Qui us ho ha dit, mestre?

JORDANA (*somrient*): Això és cosa meua! (A ROSETA.) I tu, com és que t'has allunyat tant dels teus barris?

Perquè, si no m'erro, tu vas néixer al Poble Nou, exactament als casalots de Marbella.

ROSETA (*estupefacta i tornant a sentir recel*): Sinem. Pro allà no hi poden viure ni les txinxes. I servidora és persona. (*Ploriquejant.*) Aviam si ara resultarà que mudar-se de barri tamé té càstig? ¿Una, no pot buscar el seu acomodo?

JORDANA: Per mi pots viure a les faldes del Tibet, si vols. Però no gemeguis més, carat!

FONTANELLA: Vaja, petita, calma't. No has de témer res.

ROSETA: És que io sóc una noia honrada!

EL BADOQ SARCÀSTIC: Atenció, escoltin! Aquest home que ho endevina tot, vejам si em diu el barri on m'he criat...

JORDANA: A l'esquerra de l'Eixample, pels volts d'Aribau.

EL BADOQ SARCÀSTIC: Clavat! Ho sap tot! Quina fura!

ROSETA: Pro aixòs no és motiu per fer-me la llesca.

EL BADOQ SARCÀSTIC: Ni a tu ni a ningú que estigui dintre de la llei. Si és policia, que ho digui d'una vegada. Que ens ensenyi la xapa!

ALGUNS (*animats per aquesta exigència*): Això... Que ens ensenyi la xapa!... La xapa!... la xapa!

ROSETA: No, a vostès no hi ha por que els fagi la santíssima! Només a mi perquè sóc una noia sola i en sense influències!

FONTANELLA: Però filla meva, calla només. No siguis carregant.

EL BADOQ SARCÀSTIC (*amb la intenció de fer quedar en ridícul a JORDANA*): M'agradaria saber si el doctor setciències és capaç de dir-nos d'on és el senyor.

(*Assenyalant FONTANELLA.*)

JORDANA: Aquest senyor... aquest senyor és de l'Alguer...

FONTANELLA (*admirat*): Exacte!

JORDANA: ...a l'illa de Sardenya, on es parla el català, i ha viscut molt anys a Xile.

FONTANELLA: Extraordinari! Fa pocs dies que he arribat de Valparaíso!