



Universitat Jaume I  
Facultat de Ciències Humanes i Socials  
Departament de Traducció i Comunicació

**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

Presentada por Isabel Tello Fons

Dirigida por el Dr. Josep Marco Borillo

Castelló de la Plana, 2011



## **Resumen**

El dialecto en la novela aparece cuando el autor decide hacer que su narración o diálogos se viertan según la variante de un área geográfica, una clase social, una época o una forma de hablar particular. La función del dialecto es la de mostrar la forma de hablar de una comunidad lingüística, siendo entonces el espejo en el que se refleja una sociedad o la situación que ésta vive, o la de servir al autor para establecer oposiciones entre los personajes (lo que le permite ironizar, criticar o alabar a un personaje, situación o sociedad). El estudio descriptivo de las traducciones al español de un corpus de novelas inglesas será el núcleo de esta investigación, la cual intentará averiguar si la técnica de traducción del dialecto más utilizada en español es la traducción hacia la lengua estándar o neutralización. Tratando de llevar a cabo un estudio global del problema, se analizarán las consecuencias macrotextuales que tiene la utilización de las técnicas de traducción observadas. La investigación sobre técnicas de traducción del dialecto, sobre la naturaleza misma de la variación y sobre la traducción del dialecto en España proporcionarán herramientas para extraer tendencias de traducción y para indagar en las causas que se encuentren detrás de éstas.

Palabras clave: dialectos, literatura, técnica de traducción, modelo de análisis, norma de traducción.

## **Resum**

El dialecte en la novel·la apareix quan l'autor decideix fer que la seua narració o diàlegs s'aboquen segons la variant d'un àrea geogràfica, una classe social, una època o una forma de parlar particular. La funció

del dialecte és la de mostrar la forma de parlar d'una comunitat lingüística, llavors és l'espill en el qual es reflecteix una societat o la situació que aquesta viu, o la de servir a l'autor per establir oposicions entre els personatges (el que li permet ironitzar, criticar o lloar a un personatge, situació o societat). L'estudi descriptiu de les traduccions a l'espanyol d'un corpus de novel·les angleses serà el nucli d'aquesta investigació, la qual intentarà esbrinar si la tècnica de traducció del dialecte més utilitzada en espanyol és la traducció cap a la llengua estàndard o neutralització. Tractant de dur a terme un estudi global del problema, s'analitzaran les conseqüències macrotextuals que té la utilització de les tècniques observades. La investigació sobre tècniques de traducció del dialecte, sobre la naturalesa mateixa de la variació i sobre la traducció del dialecte a Espanya, proveiran eines per extraure tendències de traducció i per a indagar en les causes que es troben darrere d'aquestes.

Paraules clau: dialectes, literatura, tècnica de traducció, model d'anàlisi, norma de traducció.

### **Abstract**

Dialects appear in literary works when the author decides its narration or dialogues to be rendered according to a dialect of a geographic area, social class, period of time, and idiolect. Dialects in literature hold the function of showing the way of speaking of a particular linguistic community -being then the mirror in which a society or its situation is reflected-, as well as allowing the author to establish contrast among the different characters (which allows him to satirize, criticize or praise a given character, situation or society). The descriptive

study of the Spanish translation of a corpus made up of English novels will be the core of the present investigation, which will try to find out if the most used dialect translation technique is the neutralization or translation to normative Spanish. In order to carry out a comprehensive study, the macrotextual consequences of the use of techniques seen in the translations will be analyzed. The research on the dialect translation techniques, on the nature of linguistic variation, and on the dialect translation in Spain, will provide us with tools both to draw translation trends and regularities, as well as to investigate the reasons behind them.

Key words: dialects, literature, translation technique, model of analysis, translation norm.

*A mi padre*

### **Mi más sincero agradecimiento:**

Por su inmenso apoyo y dedicación, al director de esta tesis, el Dr. Josep Marco, quien me ha guiado, aconsejado y alentado en todo momento.

Al Dr. Díaz-Cintas, Adi y Yen, por su ayuda en Londres.

A Darío, Sergio, Begoña, Eugenia y Vicente, por haber contribuido desinteresadamente a la consecución de este trabajo solventando dudas y aportando sugerencias.

A mi familia y amigos, por apoyarme sin reservas.

## ÍNDICE

INTRODUCCIÓN .....	1
<b>I. FUNDAMENTOS TEÓRICOS .....</b>	<b>19</b>
<b>1. EL ESTUDIO DE LA VARIACIÓN LINGÜÍSTICA .....</b>	<b>20</b>
1.1. Años 60 y 70 .....	23
1.1.1. <i>Enfoque lingüístico</i> .....	23
1.1.2. <i>Enfoque lingüístico funcional sistémico</i> .....	28
1.1.3. <i>Enfoque sociolingüístico</i> .....	31
1.1.4. <i>Enfoque traductológico</i> .....	36
1.2. Años 80 y 90 .....	42
1.2.1. <i>Enfoque sociolingüístico</i> .....	42
1.2.2. <i>Enfoque traductológico</i> .....	44
1.2.2.1. <i>Dicotomía uso/usuario</i> .....	44
1.2.2.2. <i>Perspectivas integradoras en la                     clasificación de la variación</i> .....	52
1.3. Propuesta de clasificación de la variación lingüística ...	78
<b>2. LOS MODELOS DE ANÁLISIS DE LA VARIACIÓN LINGÜÍSTICA .....</b>	<b>91</b>
<b>3. CÓMO TRADUCIR LA VARIACIÓN LINGÜÍSTICA: VISIÓN PANORÁMICA .....</b>	<b>104</b>
3.1. Neutralización o traducción hacia la lengua estándar ...	106
3.2. La traducción coloquial .....	111
3.3. Violación de la norma lingüística .....	117
3.4. La traducción dialectal .....	120
3.5. Otras alternativas .....	131
3.6. Propuesta de técnicas de traducción del dialecto .....	134
<b>4. APROXIMACIÓN EMPÍRICA AL DIALECTO EN LA NOVELA INGLESA .....</b>	<b>140</b>
4.1. Función del dialecto en la traducción literaria .....	140



4.2. El enfoque estilístico .....	151
<b>II. ANÁLISIS DEL CORPUS .....</b>	<b>165</b>
<b>5. MATERIALES Y MÉTODO ADOPTADOS .....</b>	<b>166</b>
<b>6. CONTEXTUALIZACIÓN Y ANÁLISIS DE OBRAS ORIGINALES .....</b>	<b>175</b>
6.1. <i>Hard Times. For These Times</i> .....	177
6.2. <i>Of Mice and Men</i> .....	192
6.3. <i>Stalky &amp; Co.</i> .....	202
6.4. <i>The Bonesetter's Daughter</i> .....	213
6.5. <i>The Sound and the Fury</i> .....	223
6.6. <i>The Van</i> .....	235
6.7. <i>Through the Looking Glass and What Alice Found There</i> .....	245
6.8. <i>Trainspotting</i> .....	252
6.9. <i>White Teeth</i> .....	262
6.10. <i>Wuthering Heights</i> .....	272
<b>7. CONTEXTUALIZACIÓN Y ANÁLISIS TRADUCTO- LÓGICO DEL CORPUS DE TRADUCCIONES .....</b>	<b>284</b>
7.1. <i>Tiempos difíciles</i> .....	287
7.2. <i>De ratones y de hombres</i> .....	302
7.3. <i>Stalky &amp; Co.</i> .....	314
7.4. <i>La hija del curandero</i> .....	324
7.5. <i>La camioneta</i> .....	331
7.6. <i>El ruido y la furia</i> .....	343
7.7. <i>A través del espejo y lo que Alicia encontró allí</i> .....	353
7.8. <i>Trainspotting</i> .....	364
7.9. <i>Dientes blancos</i> .....	374
7.10. <i>Cumbres borrascosas</i> .....	383
7.11. Conclusión y valoración del análisis .....	394
<b>III. AMPLIACIÓN DEL CORPUS: OTRAS CULTURAS, OTROS TIEMPOS .....</b>	<b>407</b>

<b>8. LAS TÉCNICAS DE TRADUCCIÓN DEL DIALECTO EN FRANCIA Y CATALUÑA: DOS ESTUDIOS DE CASO</b> .....	408
8.1. La traducción del dialecto al francés .....	410
8.1.1. <i>Sourires de loup</i> .....	410
8.1.2. <i>Les fantômes de LuLing</i> .....	421
8.2. La traducción del dialecto al catalán .....	428
8.2.1. <i>Dents blanches</i> .....	428
8.2.2. <i>La filla del curandero</i> .....	434
8.3. Conclusión .....	441
<b>9. LAS TÉCNICAS DE TRADUCCIÓN DEL DIALECTO A LO LARGO DEL TIEMPO</b> .....	446
9.1. <i>Cumbres borrascosas</i> .....	451
9.2. <i>Tiempos difíciles</i> .....	467
9.3. Conclusión .....	481
<b>10. CONCLUSION</b> .....	485
10.1. Summary of results and degree of attainment of the objectives .....	485
10. 2. Assessment of results .....	492
<b>REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....	502

## INTRODUCCIÓN

### MOTIVACIÓN DE LA TESIS

La importancia de la variación lingüística en la literatura ha sido destacada por muchos autores conscientes de su valor estilístico. Bakhtin (1989 [1975]), por ejemplo, resumió muy bien la naturaleza de la literatura como la expresión de ideas inmersas en el lenguaje humano, tanto el de la calle, como el de los ministerios, de los gremios y de la familia, de las regiones y de los países, de la actualidad y del pasado. El pensamiento de este autor incluye la omnipresencia de la variedad lingüística en la literatura como elemento ineludible, por lo que las distintas voces y registros serán comunes en las obras literarias. Estas voces, aunque tomadas de comunidades reales, son recreadas, modificadas, exageradas, menoscabadas y, en definitiva, diseñadas al antojo del autor para lograr determinados efectos. Bakhtin decía que la elaboración literaria representa la posición socio-ideológica del autor en el seno del plurilingüismo de su época (1989 [1975]: 120), por lo que las configuraciones ideológicas se ponen de relieve y la intención del autor, creador de la obra, está en juego. Según este planteamiento, la polifonía que, de forma consciente o inconsciente, el autor refleja en su trabajo tiene una posición más que relevante.

Muchos estudios traductológicos ya se han hecho eco de este punto de partida que no podemos ignorar (Vidal, 1991; Brisset, 1990; Robinson, 1991), y el presente trabajo pretende constatar cómo autores y traductores no adoptan la misma actitud ante la traducción de la variación lingüística, ya que con frecuencia los traductores tienden a reducir, igualar o neutralizar la pluralidad de voces de tal forma que el plurilingüismo se convierte en monolingüismo. Pero, como decía Meschonnic (1973), «un texte est les sens de ses formes autant que le

sens de ses mots», por lo que suprimir su forma será también minar el sentido. Ante este hecho, una de mis intenciones es la de indagar en las causas que provocan esta negación hacia el propio texto, hacia el autor y hacia su discurso.

El problema de la traducción del dialecto nos remite al clásico debate sobre la naturaleza de la equivalencia y sobre la orientación de la traducción en términos de aceptabilidad (cuando la traducción se orienta hacia el texto y la lengua meta) o adecuación (cuando se inclina hacia la lengua original y la forma de éste) (Toury, 2004 [1981]). Moreno, al hablar de la traducción literaria, dice que habría que comprenderla como un género literario aparte, con sus normas y finalidades propias. De esta forma, traducir poesía no significaría hacer poesía, ni el traductor tendría que tener dotes de novelista al traducir novela ni de autor teatral al traducir teatro. «La traducción sería desde esta perspectiva tan sólo un camino hacia la obra original, un aparato o artificio técnico que nos acerca a ella sin pretender repetirla o sustituirla. Tanto el original como la cultura de la que surge no son separables del artefacto que se crea para acceder a ellos, cuyo grado de excelencia consiste en servir de acceso más o menos adecuado a ese original y a su cultura» (Moreno, en Gonzalo y García Yebra, 2005: 30).

Lo digno de imitar, según afirma, sería el situarse en un centro ideal entre la adecuación y la aceptabilidad, a lo que añade que la traducción literaria de nuestros días aspira a este centro, aunque quizá más escorada hacia el original. Los resultados de esta investigación podrán ayudar a establecer si la norma (entendida como el conjunto de valores compartidos por los usuarios, que se plasman en pautas de comportamiento en el proceso traductor [Toury, 2004]) referente a la traducción del dialecto aspira a colocarse en el centro, en el equilibrio

entre adecuación y aceptabilidad, o si, por el contrario, se inclina hacia uno de los dos polos. La cultura receptora de las traducciones será crucial en este trabajo. Puesto que la traducción es un acto que discurre a la par que los acontecimientos y modas de su tiempo, reflexionar sobre cómo restituir los textos que se desvían de la norma lingüística en una lengua como el español, la cual se ve condicionada por su trayectoria cultural y literaria contraria a esta práctica, será uno de los debates que planteo.

Estudiar la variación lingüística y su traducción resulta de gran interés, ya que saca a la luz un problema traductológico clásico sobre el que se ha debatido mucho, pero sobre el que son necesarios más esfuerzos descriptivos. Cualquier estudio que contribuya en este sentido será de gran utilidad tanto a la teoría como a la práctica de la traducción: la teoría podrá verse enriquecida y avanzar a partir de datos empíricos, y la práctica obtendrá nuevas directrices que ayuden a los profesionales a desenvolverse cuando se enfrenten a la traducción de la variación lingüística.

## OBJETIVOS

El panorama de las clasificaciones de la variación lingüística se encuentra en un punto en el que pocos traductólogos han propuesto en los últimos años alguna categorización que no siga las iniciadas por la sociolingüística o la lingüística funcional sistémica, por lo que uno de mis objetivos será revisar estas clasificaciones e intentar proponer una propia. Asimismo, tras repasar las aportaciones de los autores en cuanto a técnicas de traducción, también me propongo ofrecer una clasificación de las técnicas de traducción de la variación dialectal que recoja los procedimientos más utilizados. Ante la necesidad de contar con un modelo de análisis que me sirva para estudiar el dialecto dentro de los

textos originales y de las traducciones, el tercer objetivo teórico tiene que ver con la creación de un modelo que se adecue a las necesidades de mi trabajo y que me permita estudiar el dialecto, su función y las consecuencias de su uso.

El análisis descriptivo de un corpus, a partir del cual extraeré las conclusiones que me permitirán validar o rechazar la hipótesis de partida, es el núcleo de la presente investigación. Otro de mis objetivos, esta vez empírico, lo constituye el análisis de este corpus y los resultados en cuanto a técnicas de traducción del dialecto que se extraigan de él. Posteriormente, qué consecuencias tiene la utilización de la neutralización del dialecto a nivel macrotextual y cuáles son las causas de esta conducta traductora son cuestionamientos que seguirán a la constatación de la hipótesis. Estos objetivos empíricos están estrechamente relacionados con los objetivos teóricos, ya que para analizar los textos de origen y meta se hará uso del modelo de análisis propuesto y las técnicas encontradas se catalogarán según la propuesta anterior. Así pues, la investigación a lo largo del trabajo sobre técnicas de traducción de la variación lingüística, sobre la naturaleza misma de la variación y sobre la traducción del dialecto en España debe proporcionarme herramientas para extraer tendencias de traducción y para indagar en las causas (sociales, históricas, políticas, culturales) que se encuentran detrás de éstas.

Estos objetivos empíricos se completan con el acercamiento a las técnicas de traducción del dialecto según dos variables distintas: la traducción de este recurso estilístico desde el punto de vista diacrónico, por un lado, y desde el punto de vista geográfico (hacia las lenguas francesa y catalana), por otro. La comparación del análisis de la traducción del dialecto a lo largo de un extenso periodo de tiempo o hacia

otras lenguas, con los resultados que se obtengan de las traducciones hacia el español, me ayudará a comprender mejor las tendencias observadas en el análisis del corpus y a buscar razones que justifiquen las conductas traductoras. Resumo a continuación los objetivos planteados:

#### OBJETIVOS TEÓRICOS

- Realización de una propuesta de clasificación de la variación lingüística.
- Realización de una propuesta de clasificación de las técnicas de traducción de la variación dialectal.
- Realización de una propuesta de modelo de análisis para el estudio de la variación dialectal y su traducción.

#### OBJETIVOS EMPÍRICOS

- Análisis del corpus de trabajo y extracción de resultados en cuanto a técnicas de traducción del dialecto.
- Análisis de las consecuencias que tiene la utilización de las técnicas de traducción que se observen y análisis de las causas de las conductas traductoras.
- Análisis de las técnicas de traducción del dialecto en Francia y Cataluña a través de dos novelas extraídas del corpus.
- Análisis de las técnicas de traducción a lo largo del tiempo a través de dos novelas extraídas del corpus.

#### HIPÓTESIS

La investigación que aquí se inicia se propone estudiar cómo se resuelve el tratamiento de la variación lingüística en traducción y, más concretamente, intentará comprobar cómo, ante la aparición de la variación dialectal en las novelas en lengua inglesa, la técnica más utilizada en español es la traducción hacia la lengua estándar o culta. A

partir de esta hipótesis, me planteo los objetivos tanto teóricos como empíricos anteriores, a los que trataré de acercarme desde un punto de vista ecléctico, pues sólo de este modo se puede llevar a cabo un estudio global del problema. Esta hipótesis general da lugar a una hipótesis interpretativa en torno a dos conceptos clave: la técnica traductora y la norma de traducción. La técnica traductora reflejaría las relaciones que se establecen entre el TO y el TM a nivel microtextual y la norma de traducción capturaría las relaciones entre estas dos partes a nivel macrotextual.

## METODOLOGÍA

De entre los géneros literarios, el teatro es el que parece más sensible a la aparición dialectal en las traducciones; sin embargo, aquí me he limitado al género que me parece más intocable en lo que a traducción del dialecto se refiere: la novela. El corpus de trabajo que antes menciono está compuesto por diez obras narrativas escritas en lengua inglesa y de procedencia británica y norteamericana, de un lado, y por diez traducciones correspondientes a estas obras hacia el español, de otro. De esta manera, el estudio del dialecto se realizará desde su contextualización en el texto y no desde un plano abstracto. La elección de las obras originales se basa principalmente en que son novelas en las que la variación dialectal tiene un papel destacado: se ha tratado de recoger obras donde el dialecto se manifieste en diferente grado y en las cuales éste atienda a distintas procedencias. Además, que el espectro diatópico dialectal fuera amplio y que las obras hubieran sido publicadas a lo largo de un periodo de tiempo extenso fueron otros requisitos para la idoneidad del corpus. Con esto, se quiere incrementar en la medida de lo



posible la fiabilidad y significación de unas conclusiones en cuanto a la restitución del dialecto.

Así, las novelas originales elegidas abarcan desde mediados del siglo XIX hasta principios del siglo XXI, y sus traducciones se han escogido excluyendo las versiones infantiles o las adaptaciones. Puesto que se intenta averiguar si la neutralización del dialecto es la opción más frecuente entre las técnicas de traducción, se ha optado por las traducciones cuyas editoriales o traductores gozan de mayor prestigio, o cuyas reediciones son más numerosas, exceptuando los casos en los que sólo existe una traducción.

El corpus del que estoy hablando contiene las novelas originales siguientes:

*Hard Times*, Charles Dickens (2001 [1854])

*Of Mice and Men*, John Steinbeck (1984 [1937])

*Stalky & Co.*, Rudyard Kipling (1994 [1899])

*The Bonesetter's Daughter*, Amy Tan (2001)

*The Sound and the Fury*, William Faulkner (1987 [1929])

*The Van*, Roddy Doyle (1991)

*Through the Looking Glass and What Alice Found There*, Lewis Carroll (1992 [1871])

*Trainspotting*, Irvine Welsh (2004 [1993])

*White Teeth*, Zadie Smith (2000)

*Wuthering Heights*, Emily Brontë (2003 [1847])

Y las traducciones correspondientes a dichas novelas:

*Tiempos difíciles*, Charles Dickens (trad. de A. Lázaro Ros, 2009 [1949])

*De ratones y de hombres*, John Steinbeck (trad. de R. A. Jiménez, 1999 [1986])

*Stalky & Cía.*, Rudyard Kipling (trad. de A. Ribera, 1980)

*La hija del curandero*, Amy Tan (trad. de M<sup>a</sup> E. Ciocchini, 2001)  
*El ruido y la furia*, William Faulkner (trad. de A. Antón-Pacheco, 2008 [1987])  
*La camioneta*, Roddy Doyle (trad. de A. Resines y H. Bevia, 1996)  
*A través del espejo y lo que Alicia encontró allí*, Lewis Carroll (trad. de R. Buckley, 2001)  
*Trainspotting*, Irvine Welsh (trad. de F. Corriente, 1999 [1996])  
*Dientes blancos*, Zadie Smith (trad. de A. M<sup>a</sup> De la Fuente, 2001)  
*Cumbres borrascosas*, Emily Brontë (trad. de C. Martín Gaité, 2005 [1984]).

Por último, el número de obras elegido atiende a las limitaciones de espacio y tiempo inherentes al trabajo que presento, por lo que los resultados que obtenga a partir de ellas no tendrán un fin estadístico, sino que más bien observarán el comportamiento traductor para con el dialecto en lengua inglesa según variables como el tipo de dialecto, el momento histórico en el que la novela se publica y se traduce o la repercusión del estatus del autor, entre otras. Dicho de otra forma, el trabajo es de índole eminentemente cualitativa (los datos que se tratan en él se prestan más a este tipo de tratamiento), puesto que el uso del dialecto como recurso expresivo es un rasgo que podríamos llamar *suprasegmental*, es decir, que no se manifiesta en segmentos textuales pequeños, sino de forma más extensa dentro del texto. A pesar de esto, la investigación no renuncia a una cierta cuantificación muy básica, que no incluye el uso de pruebas estadísticas complejas.

En lo tocante a los pasos a seguir, y atendiendo a las palabras de Toury (2004: 333), he intentado «partir de un marco teórico que trataría cuestiones sobre lo que la traducción *puede suponer*, pasando por lo que *supone* en circunstancias variables (...)». El establecimiento del marco

teórico sobre la variación lingüística y su traducción, el análisis de los dialectos en cada texto inglés, el análisis de las traducciones y de las técnicas utilizadas a través del modelo de análisis, la comparación de las traducciones entre sí y la generalización a partir de los datos recogidos constituyen, brevemente, la metodología de la investigación.

## FUNDAMENTOS TEÓRICOS

Esta investigación constituye, asimismo, una oportunidad para, al mismo tiempo que se estudia la variación lingüística, indagar en conceptos como el de técnica traductora, término sobre el que se observan disparidad de opiniones en cuanto a su denominación (estrategia de traducción, procedimiento, *shift*, etcétera). Ésta se define, según Hurtado (1996: 49), como:

El procedimiento, generalmente verbal, visible en el resultado de la traducción, que se utiliza para conseguir la equivalencia traductora, que tiene cinco características básicas: 1) afecta al resultado de la traducción; 2) se cataloga en comparación con el original; 3) se refiere a microunidades textuales; 4) tiene un carácter discursivo y contextual; 5) es funcional.

En un trabajo posterior (2001), la autora lista una serie de técnicas partiendo de esta definición, siendo una de ellas, la variación, la reservada para los casos de variación lingüística en los textos originales. En el presente trabajo se parte de la anterior definición, aunque no de la clasificación de técnicas propuesta por la autora, de carácter generalista, ya que mi propósito es más bien el de disponer de un listado de técnicas de traducción para el problema concreto de la variación lingüística. Siguiendo la definición de Hurtado, no obstante, en la investigación se

aplicará el término técnica cada vez que se quiera aludir al procedimiento de traducción del dialecto.

Otro concepto objeto de estudio será la norma traductora introducida por Toury, la cual rige el comportamiento de los traductores, cambia con el tiempo y se ve influida por diferentes factores. Las técnicas de traducción son parte de los datos que nos ayudan a reconstruir la norma. Desde luego, tendrá un carácter central la norma inicial, es decir, la orientación de la traducción hacia la cultura receptora o hacia el texto original. Los términos aceptabilidad y adecuación propuestos por el mismo autor serán una constante en el trabajo, ya que la utilización de la técnica de la neutralización en torno a la que éste gira conlleva el posicionamiento en uno de los dos polos que reflejan las actitudes traductológicas.

La función estilística del dialecto en la literatura será uno de los puntos centrales en la investigación, para lo que se indagará en la estilística gracias a autores como Fowler, Simpson o Leech y Short, pero sobre todo se acudirá a Boase-Beier, quien busca discernir cómo el traductor percibe el estilo del TO y cómo este estilo se reproduce en la traducción. Puesto que el dialecto es un elemento estilístico con un cometido dentro de la novela, la consideración del estilo en traducción será de gran utilidad para responder las preguntas iniciales en cuanto al estilo del TO, al de la traducción y a las intenciones que este estilo dialectal refleja.

Otro de los fundamentos que intervienen y ayudan a dar sentido a la investigación es la corriente traductológica de los polisistemas, abanderada por Even-Zohar (1981), cuyas hipótesis, todavía vigentes, construyen un marco útil para la descripción de las traducciones. Este punto de vista teórico coloca la traducción literaria dentro de un

polisistema, es decir, un sistema de sistemas o conjunto de componentes de una determinada sociedad, como uno de los varios subsistemas. En el polisistema todo está interconectado y el funcionamiento de los subsistemas depende de las relaciones con los otros subsistemas y de otros factores intersistémicos. Los conceptos de centro y periferia (las posiciones que pueden adoptar las normas del sistema literario dentro de una comunidad) me ayudarán a describir qué normas de traducción existen detrás de los ejemplos que se estudien y qué factores sociales, culturales, históricos, políticos, etcétera, influyen en su establecimiento. Mientras que en el centro estarán las normas asentadas y aceptadas por una comunidad, que determinan el repertorio de textos y su modelo de lengua, en la periferia se situarán aquellos elementos que tienen una función secundaria en el establecimiento del canon literario.

## ESTRUCTURA

Los pasos que describo en la metodología se materializan en diez capítulos: los cuatro primeros, de carácter teórico, obedecen a la voluntad de contextualizar el problema de traducción que se va a investigar; los tres siguientes se adentran en el análisis del corpus de textos originales y de traducciones; el octavo y noveno siguen con este análisis, aunque desde el punto de vista de la traducción supranacional y desde un enfoque diacrónico, y el último capítulo se destina a las conclusiones finales. Las últimas páginas se dedicarán a las referencias bibliográficas utilizadas, que desgloso entre las fuentes referentes al corpus y la bibliografía crítica de las obras citadas (o fuentes primarias y secundarias). Cada uno de estos capítulos y de las fases que constituyen la investigación se explica a continuación.

El primer capítulo introduce la variación lingüística y se adentra en las distintas clasificaciones que de ella (y, en concreto, del dialecto) se han hecho. Las clasificaciones recogidas se centran en las nacidas en el seno de la traductología (puesto que este paso contextualizador desemboca en la clasificación de técnicas de la variación según los estudiosos de la traducción). No obstante, el abanico se extiende también a las aportaciones desde áreas tradicionalmente encargadas del estudio de la variación lingüística como la dialectología o la sociolingüística, y se completa con clasificaciones de campos adyacentes, cuyas propuestas hayan sido relevantes, como la lingüística funcional sistémica. Tras esta exposición del panorama actual de las clasificaciones de la variación lingüística propondré una clasificación propia basándome en las propuestas anteriores con el propósito de ofrecer una aproximación funcional que plasme la realidad de la variación con vistas a la traducción de la misma. Para llegar a esta aportación, y con el deseo de que el acercamiento resulte válido en la actualidad, tendré en cuenta la naturaleza de los dialectos (la vaga frontera que los separa) y los factores que les afectan.

El segundo capítulo incluye un modelo de análisis de la variación lingüística que, a partir de los ya propuestos por autores relevantes, se propone establecer una guía útil para el estudio de este recurso estilístico, tanto en textos originales como en traducciones, en los capítulos siguientes de esta investigación. Este modelo se concebirá desde un enfoque que tenga en cuenta tanto factores microtextuales como macrotextuales y donde los aspectos más relevantes para la traducción del dialecto tengan un papel protagonista.

El recorrido teórico continuará en el tercer capítulo con las aportaciones de los traductólogos sobre el tema central de este trabajo: la

traducción de los dialectos. Así, en este momento se recopilarán las opiniones más aceptadas al respecto a través de una retrospectiva que se estructura en torno a las técnicas más debatidas, y que abarca prácticamente desde los inicios de la traductología hasta la fecha, haciendo hincapié en las consideraciones más actuales. Este repaso servirá, además, para poder comparar las inclinaciones teóricas de los autores con las técnicas de traducción que se aplican en casos reales. Otro aspecto que será interesante estudiar aquí será la mayor o menor confianza que los autores muestran en cuanto a la traducción de los dialectos según sean geográficos, sociales o temporales. Finalizará el capítulo una propuesta de técnicas de traducción del dialecto que, partiendo de las categorías que se han propuesto con anterioridad, trata de plasmar las técnicas más susceptibles de ser utilizadas y sus condicionantes textuales y contextuales. De esta propuesta se extraerá la terminología en cuanto a técnicas de traducción que se utilizará más adelante, cuando éstas se examinen en el corpus de textos.

En el cuarto capítulo se encuentra la reflexión sobre la relación entre los dos términos del binomio dialecto y traducción literaria. Es en este momento cuando se abordan cuestiones tan importantes para el tema como la función y la finalidad que los dialectos pueden desempeñar en la literatura, además del significado de una mayor o menor aparición del dialecto en la obra o la comparación de los mapas dialectales diatópicos en las lenguas implicadas en la investigación.

Al centrarme en la traducción de literatura, es primordial en este recorrido multidisciplinar el enfoque estilístico, cuyo análisis propicia la interpretación del texto a través del estudio de los elementos lingüísticos que reflejan la visión del mundo del autor. El objetivo aquí será el de averiguar cómo esta disciplina ayuda al estudio de la traducción del

dialecto. Se repasan los términos de estilística, estilística aplicada a la traducción, estilo o polifonía lingüística (Bakhtin, 1981, 1989), y se destaca el papel de la estilística como enfoque para estudiar el dialecto en las obras literarias, dado que sobrepasa el enfoque puramente lingüístico. Al considerar no sólo el lenguaje y el efecto que pretende conseguir el autor por medio de éste, sino la eficacia del lenguaje de la obra dentro de la literatura, la disciplina se vuelve protagonista del posterior análisis.

El quinto capítulo se encarga de pormenorizar la metodología que seguirá la investigación empírica, es decir, los pasos de los que constará el análisis descriptivo de las obras originales y de sus traducciones. A esto le sigue la descripción de los materiales utilizados en el corpus, como ya he mencionado, diez novelas en lengua inglesa que abarcan los siglos XIX, XX y XXI, y sus respectivas traducciones al castellano. De estas novelas se extraerán fragmentos representativos, los cuales constituirán únicamente una pequeña parte de todos los datos recogidos, que vehiculen el análisis.

Acto seguido, comienza el análisis descriptivo de las obras originales (capítulo sexto) al objeto de contextualizar el paso posterior (el análisis y comparación de las traducciones y sus originales) y ofrecer un amplia mirada sobre las obras elegidas, el dialecto que aparece en ellas, los autores y las circunstancias de su publicación, a saber, momento histórico, factores sociales, culturales o económicos, entre otros, que puedan haber influido en la construcción del dialecto y en su función. De este análisis se resaltarán los aspectos más relevantes para la comprensión del origen del dialecto en las obras.

Los puntos que se cubrirán en el análisis de estas obras incluirán un estudio tanto lingüístico como de las implicaciones de la elección del dialecto en las distintas obras. El peso que cada autor otorga al lenguaje



subestándar varía según las obras, desde la estructura monodialectal de *Trainspotting*, hasta el enfoque polidialectal de *White Teeth* o *Hard Times*, pasando por *Stalky & Co.*, parcialmente dialectal (terminología de Rabadán [1991]). También puede variar la función representativa que se le asigna al dialecto, puesto que algunos procuran representar la realidad de una comunidad, mientras que en otros casos su función es básicamente humorística. Pero, en la mayoría, se verá cómo estas funciones se entremezclan y son parte de la dificultad que entraña la traducción del dialecto. El estudio de las obras originales se convierte en un paso previo imprescindible para entender de qué manera se han realizado las traducciones.

El séptimo capítulo contextualiza y analiza las traducciones de las obras que antes se estudian a través de fragmentos significativos. A tales efectos, el modelo de análisis propuesto en el primer capítulo tratará de ser una herramienta útil, pues su fin será el de describir el dialecto en las traducciones desde un enfoque funcional que tenga en cuenta tanto los aspectos textuales como contextuales. Se incidirá en la técnica de traducción elegida y en sus repercusiones, y en factores como el traductor de la edición, la editorial y el destinatario a quien va dirigida la obra en comparación con el destinatario original (es sabido que un cambio de destinatario podría influir en la traducción del dialecto). También se destacará la coincidencia entre la función del dialecto en el TO y en la traducción y se reflexionará sobre las técnicas o las directrices que se podrían emplear para su restitución en español.

Mi intención es que todos los puntos que se propongan en el modelo de análisis de las traducciones sean fundamentales. Si bien habrá algunos que mostrarán una menor relevancia en esta investigación, todos ellos contribuirán al estudio textual y contextual del dialecto en la novela

traducida, su función y la repercusión que tiene su traducción o la falta de ella. Como he mencionado más arriba, la traducción no es ajena a la sociedad y a la cultura en la que se desarrolla. Es necesario, teniendo en cuenta esto, abordar las traducciones de manera contextual, sin perder de vista el modelo de lengua que se quiere asignar para la literatura traducida y la concepción que la sociedad tiene de la misma. Otro aspecto relevante y que no se puede pasar por alto al analizar cualquier traducción es su condicionamiento inevitable por la impronta del traductor y sus circunstancias. Tal como afirma Gouanvic, «quatre éléments interviennent dans une traduction: le texte source, le texte cible, le traducteur en tant que subjectivité et le traducteur en tant qu'historicité» (2007: 27). Esta impronta traductora podrá ser más o menos perceptible, pero siempre será un factor que habrá que considerar en un estudio traductológico como elemento dentro del polisistema.

En este análisis no debe faltar información relativa a la época en la que se editan las obras traducidas y la acogida que obtuvo cada una. Este es un punto interesante si se tiene en cuenta que las circunstancias de la recepción condicionarán la actitud hacia el dialecto en la traducción de obras posteriores de ese mismo autor o de otros. Las conclusiones a este capítulo mostrarán los resultados del análisis central del trabajo y harán balance de las técnicas observadas para averiguar si efectivamente la técnica de la neutralización se ha privilegiado sobre otras opciones traductológicas y, de ser así, qué causas pueden haber provocado esta conducta y qué consecuencias se derivan de ella.

En las conclusiones a este séptimo capítulo se relacionará el problema que me ocupa con la corriente traductológica de los polisistemas. Esta teoría, así como el concepto de norma de Toury, antes mencionado, se incluyen en el trabajo, pues sería importante ofrecer una

metodología o unos procedimientos que hagan llegar a conclusiones claras sobre si una obra traducida pertenece al centro o a la periferia de un polisistema, sobre las normas de traducción que se han empleado y sobre si se ha optado por la aceptabilidad o la adecuación como estrategias.

Con este capítulo finaliza el análisis central de la investigación y se da paso a dos tipos de análisis (capítulos 8 y 9) que, inspirados en una tesis anterior (Briguglia, 2009), me permitirán establecer comparaciones en el eje sincrónico con otras literaturas vecinas y en el diacrónico con otras épocas. En el capítulo octavo, el análisis se restringe a dos novelas, en las que se procurará comprobar qué norma de traducción rige para las lenguas francesa y catalana. Con vistas a alcanzar unos resultados actuales, se elegirán aquellas obras del corpus que sean más recientes. El corpus de trabajo se ampliará aquí con las dos traducciones que se han realizado hacia estas dos lenguas de las novelas *White Teeth* (2000) y *The Bonesetter's Daughter* (2001). El modelo de análisis para el estudio de textos traducidos será de nuevo la herramienta que estructurará los resultados. En este capítulo será interesante cotejar las soluciones que se aportan de la traducción a otras lenguas con las que se extrajo del análisis de las traducciones hacia el español. La intención de este estudio es la de enriquecer el análisis anterior desde el punto de vista polisistémico, algo que también intentará el siguiente capítulo.

El reto del capítulo noveno consiste en ver de qué manera diferentes traductores se han enfrentado a la traducción del dialecto de una misma obra a lo largo del tiempo. Dependiendo del momento histórico, el polisistema español necesitará un modelo de lengua y una estilística diferente. Las novelas más idóneas del corpus para llevar a cabo este estudio serán las más clásicas que, a la vez, serán las que gocen

de un estatus que haya permitido que en ellas se hayan llevado a cabo múltiples traducciones. Los resultados de este análisis ayudarán a constatar la apasionante evolución de la conducta traductora a lo largo de un período de tiempo en nuestro país, así como a reflexionar una vez más sobre el origen de esas normas dentro del polisistema. De nuevo, el corpus de obras se incrementa con cuatro de las traducciones realizadas al español de *Hard Times* y cinco de las realizadas de *Wuthering Heights*. Los parámetros lingüísticos, textuales y pragmáticos del modelo de análisis servirán una vez más para cubrir el análisis.

El enfoque diacrónico de este capítulo y el sincrónico del capítulo anterior serán el complemento a la investigación central. Las conclusiones finales (décimo capítulo), harán balance de los resultados obtenidos, verificarán la hipótesis inicial e indagarán en posibles explicaciones de la forma de traducir observada. Este último capítulo se redacta en lengua inglesa debido a que la presente investigación opta a la obtención del doctorado europeo.

## **I. FUNDAMENTOS TEÓRICOS**

---

## 1. EL ESTUDIO DE LA VARIACIÓN LINGÜÍSTICA

La variación lingüística es un fenómeno inherente a la lengua al que muchos estudiosos le han prestado atención desde diferentes puntos de vista. En la actualidad, la variación lingüística alude a las variedades funcionales de la lengua que tienen que ver tanto con la persona que la utiliza, como con el contexto de uso particular de la misma (Hurtado, 2001: 544). La primera, la variación dialectal, representa un problema de traducción del que se han hecho cargo numerosos estudiosos, bien sea para definirla y clasificarla o para dar posibles soluciones. En este último caso, existen numerosos trabajos menores, especialmente artículos, donde diversos autores han sugerido posibles soluciones. Según estos trabajos se acercan al momento actual, el tratamiento del problema se va orientando más hacia las indicaciones de técnicas para casos reales de traducción. Este detenimiento por parte de los autores hace que la traducción dialectal se convierta en uno de los problemas clásicos de la teoría y de la práctica de la traducción. No obstante, muchos teóricos han evitado indagar en este tema en sus manuales y obras de referencia sobre traducción, y otros lo han hecho de forma breve y sin entrar a proponer procedimientos o técnicas de restitución.

Antes de llegar al estudio del corpus elegido para esta investigación, es imprescindible investigar sobre el estado de la cuestión de la variación lingüística y sobre la traducción de la variación dialectal. Estos dos aspectos dibujarán gran parte del marco teórico de la investigación y proporcionarán herramientas para una aproximación razonada del tema. En relación con los diferentes tipos de dialectos, su clasificación y su traducción, se va a intentar ofrecer un repaso de la literatura existente en el marco de la traductología, pero también se recogerán aquellas clasificaciones que, desde áreas limítrofes, resultan

relevantes para un posterior acercamiento a la traducción de los dialectos. Las clasificaciones de la variación lingüística se exponen ahora a través de un compendio de propuestas destacadas que después desembocarán en un acercamiento que plasmará las reflexiones propias y las ideas que a lo largo del trabajo han expuesto los diferentes autores. El objeto de estudio de esta investigación es el dialecto y su traducción, por lo que, en las propuestas siguientes, se hará más hincapié en el tratamiento que recibe la variación dialectal que en la variación que tiene que ver con la situación comunicativa o uso de la lengua.

Una de las definiciones de dialecto es la de García Mouton (1994: 9), quien piensa que el dialecto «es la derivación a partir de una lengua o de una variedad de lengua anterior a él que no alcanza una difusión culta, se limita a una zona concreta que no suele rebasar y no se diferencia demasiado de las otras variedades que proceden de la misma lengua. El equilibrio lingüístico en las zonas dialectales se consigue porque los dialectos conviven habitualmente con otro sistema que sí ha alcanzado el nivel de lengua y sobre el que recae la comunicación más compleja». García añade que la palabra dialecto se suele utilizar para referirse a las variedades lingüísticas en el espacio, también llamadas geográficas o diatópicas, aunque también son dialectos otras variedades entre distintos niveles de un mismo sistema (las variedades diastráticas, que distinguen entre los distintos niveles sociales).

La sociolingüística, al estudiar la lengua en relación con el contexto social en el que ésta se desarrolla, parece haber sido la disciplina encargada tradicionalmente del estudio de la variación lingüística. En palabras de Carbonell: «La traducción debe interesarse necesariamente por cuestiones sociolingüísticas, desde el momento en que gran parte de la adecuación del discurso depende de éstas» (1999:

77). Esta investigación destacará aquellos estudios que clasifican la variación lingüística y la relacionan con la traducción por la relevancia que pueden tener para una posterior clasificación. Sin embargo, considero esencial la distinción de Saussure entre lengua y habla. El lingüista, inspirador del estructuralismo, representa una figura fundamental en la lingüística moderna al revisar las bases de la misma que hasta entonces imperaban. Una de sus obras más conocidas, *Curso de lingüística general* (1987 [1916]), ofrece la idea de un sistema lingüístico donde sus elementos no tienen más sentido que el que adquieren por su relación con el resto de elementos. Como he dicho, su distinción entre lengua y habla o *langue* y *parole* es casi fundacional:

El estudio del lenguaje comporta dos partes: la una, esencial, tiene por objeto la lengua, que es social en su presencia e independiente del individuo; este estudio es únicamente psíquico; la otra, secundaria, tiene por objeto la parte individual del lenguaje, es decir, el habla, incluida la fonación, y es psicofísica. (...) Hay, pues, interdependencia de lengua y habla: aquella es a la vez el instrumento y el producto de ésta. Pero eso no les impide ser dos cosas absolutamente distintas (1987 [1916]: 84).

Tal como se muestra en la cita, la lengua tendría un carácter colectivo, mientras que el habla sería individual. La distinción, en lo que atañe a este trabajo, se relaciona con el origen de los dialectos que se clasifican a continuación, ya que el habla da lugar a diferentes formas de hablar tan numerosas y variadas como lo son las personas. Como ya he dicho, a continuación me centraré en la variación de la lengua prestando especial atención a la variación con respecto al usuario que la utiliza: «El dialecto es lo que una persona habla, determinada por quién es» (Halliday, 1982: 110).



## 1.1. Años 60 y 70

Durante estas décadas, la traductología recibe grandes influencias de la lingüística y de las ramas de ésta encargadas tradicionalmente del estudio de la traducción: la lingüística aplicada, la lingüística contrastiva o, desde los años 70, el análisis del discurso, contribuyen a la literatura existente en los estudios sobre la traducción. Esto hace que los autores que han clasificado la variación lingüística se adscriban a la lingüística especialmente en esta época temprana de nuestra disciplina.

### 1.1.1. Enfoque lingüístico

Las diferentes disciplinas lingüísticas han dejado una aportación en cuanto a las clasificaciones de la variación lingüística que hoy sigue vigente. Es necesario hablar de nombres como Halliday (1964; 1971; 1982) o Catford (1965) por la relevancia que siguen teniendo sus contribuciones, tomadas como punto de partida por muchos de los estudiosos de la traducción.

Antes de la consolidación de la traductología como disciplina autónoma, la lingüística contrastiva fue una de las ramas de la lingüística que estudiaba el fenómeno de la traducción. Catford consideraba la traducción como parte de la lingüística contrastiva, pero no por ello su investigación deja de ahondar en conceptos clave de la teoría de la traducción como la equivalencia. Su obra *A Linguistic Theory of Translation. An Essay on Applied Linguistics* (1965) fue durante mucho tiempo referente en los estudios de esta disciplina. En cuanto a la variación lingüística, su propuesta, influenciada por la de Halliday y sus colegas a través de la lingüística funcional sistémica, es clara y coherente, y seguramente punto de partida para otras posteriores. Define lo que son variedades de la lengua como «subconjunto de rasgos

formales y/o substanciales que se correlaciona con un tipo específico de rasgo sociosituacional» (1965: 84), y dice que para llevar a cabo una clasificación de las variedades lingüísticas debemos considerar unas constantes en el lenguaje como son el emisor, el receptor y el medio por el cual se transmite la traducción. De la misma manera, asume una correspondencia entre lengua y contexto social:

The concept of a 'whole language' is so vast and heterogeneous that it is not operationally useful for many linguistic purposes, descriptive, comparative, and pedagogical. It is therefore desirable to have a framework of categories for the classification of 'sub-languages' or varieties within a total language (1965: 83).

Distingue entre variedades «permanentes», para uno o más emisores, y «transitorias», que podrían cambiar con la situación lingüística, y donde se encontrarían categorías como el registro, el estilo o el modo. Como variedades permanentes diferencia entre (1965: 85-86):

- 1) idiolecto: variedad de la lengua relacionada con la identidad personal del emisor;
- 2) dialecto: variedad del lenguaje relacionada con la procedencia o afiliación a una dimensión geográfica, temporal o social. A su vez, distingue entre:
  - a) dialecto propiamente dicho o dialecto geográfico: relacionado con la procedencia geográfica;
  - b) *état de langue* o dialecto temporal: relacionado con la dimensión temporal del emisor o del texto que éste produce;
  - c) dialecto social: relacionado con la clase social o estatus del hablante.

Catford destaca, como dato importante para la traducción, que el número y la naturaleza de variedades de la lengua difieren según las lenguas. Los marcadores de los que habla en su obra (*markers*) serían las características que presenta la lengua y que nos hacen pensar que determinadas manifestaciones pertenecen a una u otra variedad en cuestión. Estos marcadores pueden ser léxicos, fonológicos, gramaticales, etcétera. De esta manera, la lengua estándar que toda comunidad comparte y que difiere muy poco en su forma escrita tendría que considerarse como no marcada.

El dialecto geográfico sería el dialecto propiamente dicho. En *état de langue* o dialecto temporal considera que son dos factores los que se pueden dar: o bien el emisor pertenece a una época determinada y por lo tanto se expresa a través de una variante dialectal temporal, o bien el texto tiene lugar en una época determinada y está narrado mediante una variante dialectal temporal de acuerdo a ésta. En el primer caso, cuando el emisor del texto se expresa en la variante dialectal actual, es decir, coincidente con la época en la que estamos leyendo el texto, puede resultar confuso para el traductor o investigador determinar si se trata de un dialecto temporal. Sería fácil pensar más bien en una variante dialectal estándar o en un idiolecto, ya que dicha variante presentará algún rasgo distintivo del autor. Esto apoyaría las palabras de algunos autores (Halliday, 1964; Hatim y Mason, 1995, 1997; Gregory y Carroll 1986, entre otros) que han expresado en sus trabajos la vaguedad de los límites de las variantes dialectales que hacen que a menudo se solapen.

En el segundo caso, podemos encontrar textos literarios escritos en una época y ambientados en otra distinta que, de acuerdo a esto, utilizan una variante dialectal consecuente. Cuando la época en la que se ambientan es anterior a la actual, el autor utiliza una variante antigua, y

cuando la época es futura, el autor tratará de crear un lenguaje imaginario acorde a las características de ese tiempo. Atendiendo a estas posibilidades, no se entiende que el dialecto propiamente dicho sea el geográfico, o que sólo esta variedad reciba la etiqueta de dialecto, como es la opinión de Catford: una variante dialectal geográfica irlandesa se puede ver influenciada por otra variedad geográfica cercana o lejana (a voluntad del autor), pero también por una variedad dialectal de otra índole como puede ser social o temporal. Así, el criado de *Cumbres borrascosas* no sólo habla según el dialecto de Yorkshire, sino que pertenece a un estrato social bajo que le hace incurrir en desviaciones de ese mismo dialecto, así como utilizar formas arcaicas que hoy día están en desuso. Otra cosa es que haya unos rasgos que tengan más peso que otros y que serán más importantes por su función dentro del universo de la obra.

La propuesta de Catford, de mediados de los 60, puede considerarse pionera, puesto que la lingüística no empezó a interesarse por los factores textuales hasta los años 70-80 (García Izquierdo, 2000: 64). El término «marcador» lo retomarán más tarde otros autores como Mayoral (1999) o Julià (1997a; 1997b), y con sus propuestas de traducción harán lo propio otros como House (1977; 1997).

El posestructuralismo también es una corriente lingüística, donde uno de sus autores, Coseriu, considerado uno de los discípulos de Saussure y Bloomfield, contribuye a la clasificación de la variación lingüística. En 1973 publica *Lezioni di linguistica generale*: su reflexión sobre la lingüística como actividad humana y sobre muchas de sus ramas es muy extensa y reconocida internacionalmente, lo que le convierte en uno de los lingüistas contemporáneos más destacados. La alusión que este autor hace a la variación lingüística se encuentra en un compendio

de lecciones sobre lingüística donde habla, entre otras cosas, de la evolución de la misma, de la lingüística descriptiva o de las lenguas y su estudio sincrónico y diacrónico. Así, afirma la existencia de una variación interna dentro de cada lengua histórica en el capítulo «Lengua funcional». Esta variación puede ser de tres tipos (1981 [1973]: 303):

- a) diferencias *diatópicas*, es decir, diferencias en el espacio geográfico;
- b) diferencias *diastráticas* o diferencias entre los estratos socio-culturales de la comunidad lingüística;
- c) diferencias *diafásicas* o diferencias entre los diversos tipos de modalidad expresiva.

Con esta última variación se refiere a las diferencias de índole estilística que se pueden dar dentro de una lengua: lengua hablada/lengua escrita, lengua *de uso*/lengua literaria, lenguaje familiar/lenguaje *público*/lenguaje corriente/lenguaje burocrático (Ídem, ib., 305). Coseriu establece una clasificación de la variación lingüística donde la variedad relacionada con el usuario y la relacionada con el uso se encuentran en una misma escala respecto de la clasificación de la variación lingüística que propone, por ejemplo, la lingüística funcional sistémica.

A estos tres tipos de variación les corresponden, según Coseriu, pero en sentido contrario, tres tipos de sistemas lingüísticos más o menos unitarios o lenguas comprendidas dentro de la lengua histórica (Ídem, ib., 306):

1. unidades consideradas en un solo punto del espacio o que (prácticamente) no presentan diversidad espacial, es decir, unidades *sintónicas* o *dialectos* (término que podrá aplicarse a todos los tipos de variedades regionales comprendidas en la lengua histórica: también a las de la lengua común);

2. unidades consideradas en un solo estrato socio-cultural o que (prácticamente) no presentan diversidad desde este punto de vista: unidades *sintráticas* o *niveles de lengua* (los llamados «dialectos sociales»);
3. unidades de modalidad expresiva, sin diferencias diafásicas, o sea, unidades *sinfásicas* o *estilos de lengua* (por ejemplo: estilo familiar, estilo literario épico, etc.).

Tras esto concluye que una lengua histórica es, además de un sistema lingüístico, un *diasistema* o un conjunto más o menos complejo de dialectos, niveles y estilos de lengua. Todas estas variables se entrelazan: «en cada dialecto pueden comprobarse diferencias diastráticas y diafásicas (y, por tanto, niveles y estilos de lengua); en cada nivel, diferencias diatópicas y diafásicas (dialectos y estilos), y en cada estilo, diferencias diatópicas y diastráticas (dialectos y niveles)» (Coseriu, 1973: 307). Deja clara la condición elástica de la variación dialectal diciendo que los límites entre niveles y estilos de lengua pueden ser diversos en los distintos dialectos. Incide en la funcionalidad que estas variables confieren a la lengua y apunta muy acertadamente que en el discurso de una lengua siempre habrá *una* lengua funcional determinada. Aunque el autor no menciona el asunto de la traducción, es interesante recoger esta idea que se convierte, a mi juicio, en clave en el análisis dialectal y en su posterior traducción.

### *1.1.2. Enfoque lingüístico funcional sistémico*

M. A. K. Halliday es un referente en el estudio de esta cuestión. J. R. Firth y Halliday, al considerar la función social de la lengua, inician la lingüística funcional sistémica, escuela que también influenciará las posiciones de algunos de los autores que trato a continuación. La

concepción de Halliday de la variación lingüística consiste en lo siguiente:

En un sentido enteramente directo, la variación en el lenguaje es 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 del registro expresa la diversidad de *procesos* sociales; y como ambas están vinculadas entre sí, lo que hacemos se ve afectado por lo que somos; en otras palabras, la división del trabajo es *social*; los dialectos se entrelazan con los registros. Los registros a que una persona tiene acceso son función de su lugar en la estructura social, y una conmutación de registro puede provocar una conmutación de dialecto (1982: 11).

En general, se puede decir que en el mundo de la traducción siempre se ha sido consciente de la importancia de la variación lingüística y que la traductología ha tomado los enfoques que la lingüística funcional sistémica hizo sobre ella. Esta escuela, que a su vez se basa en la tradición funcional europea, sobre todo en la teoría de Firth, toma muchos de los principios abstractos de Hjelmslev y le debe otras tantas ideas a la escuela de Praga (Halliday, 1985: 26). Halliday, como abanderado de la lingüística funcional sistémica, establece un enfoque funcional que da cuenta del uso de la lengua. Así, los componentes fundamentales del significado del lenguaje son los componentes funcionales.

Todas las lenguas estarían organizadas alrededor de dos grandes tipos de significados: el ideacional (*ideational* o *reflective*) y el interpersonal (*interpersonal* o *active*). Estos componentes reciben el nombre de «metafunciones» y son las manifestaciones en el sistema lingüístico de los dos propósitos generales que subyacen a cualquier uso del lenguaje, es decir, entender el entorno que nos rodea (ideacional) y

relacionarse con el resto de los usuarios dentro de este entorno (interpersonal). Al lado de estos existiría un tercer componente metafuncional, el textual (*textual*), que aporta relevancia a los otros dos. Cada elemento de la lengua se explica en relación a la función que desarrolla dentro del sistema lingüístico o, dicho de otro modo, cada parte se interpretaría como funcional con respecto al conjunto de la lengua (1985: 13-14). Es en la obra *The Linguistic Sciences and Language Teaching* (1964), que Halliday publica en compañía de los autores McIntosh y Strevens, donde, en un contexto sociolingüístico, expone su visión de la variación lingüística de forma extensa. Esta variación es la prueba de un lenguaje cambiante, y los autores distinguen entre dos tipos de cambio o variación que mantienen entre sí una relación funcional (1964: 84-97).

Por una parte, se encontrarían las variedades lingüísticas relacionadas con el usuario, denominadas dialectos, y que dependen del espacio (dialectos geográficos: *Northern*, *Cockney*, *Hiberno-English*, etcétera). También entienden como dialecto el lenguaje estándar, que sería el dialecto no marcado por ningún rasgo propio de los anteriores. Según los autores, los dialectos difieren unos de otros por los elementos fónicos. Aunque en esta obra se considera el dialecto geográfico y el estándar como únicos dialectos, Halliday incluirá posteriormente la variable social como parte de la clasificación. Los idiolectos (la forma de hablar particular de cada persona) se incluyen dentro de la variación según la situación comunicativa, es decir, los registros. Estos se refieren a los diferentes usos que se hacen de la lengua y que también atienden a distintas variables. Se trata del campo, que hace referencia al evento social que está ocurriendo (el campo jurídico, el de los negocios), y que incluye el asunto o tópico; el tenor, o la relación entre los participantes



(que da lugar a un lenguaje coloquial/formal, etc.), y el modo, es decir, la manera en la que ocurre el evento con respecto al lenguaje (básicamente, si el medio de comunicación es oral o escrito). Los registros o variedades según el uso de la lengua difieren unos de otros por su forma.

Como ya he dicho, esta clasificación es famosa en traductología y muchos autores la han retomado, modificado y enriquecido más tarde. Es el caso de Catford (1965), Hatim y Mason (1995, 1997) o House (1977), entre otros.

### *1.1.3. Enfoque sociolingüístico*

La sociolingüística aporta una visión enriquecedora a través de Gregory. Autor dedicado a estudiar la relación entre sistemas lingüísticos y normas de conducta humana e interacción social, muchas de sus publicaciones tratan sobre la conexión entre variaciones de la lengua y contextos sociales. En 1974 [1964], hablando de estilo en la obra *Lingüística y estilo*, publicada junto a Enkvist y Spencer, alude a la variación lingüística en términos de «estatus diacrónico (época), diatópico (dialecto) y diatípico (campo, modo y tenor)». De acuerdo con estos autores los dialectos se utilizan «(...) con un propósito de conseguir efectos literarios. Si el dialecto se utiliza sólo en contextos fácilmente definibles, puede muy convenientemente ser considerado como una subvariedad del estilo» (1974 [1964]: 62-63). Se ve, de esta manera, la relación que proponen entre dialectos y estilo, aunque no aclaran qué entienden por «contextos fácilmente definibles». Sin hacer en esta ocasión ninguna clasificación, Gregory y sus colegas se refieren a los dialectos al hablar de la necesidad de situar la posición de la lengua de un texto en relación con el abanico total de posibilidades de la misma:

La segunda dimensión que es preciso tener en cuenta al situar los textos es la que define su espectro dialectal. En cada época, las oportunidades lingüísticas ofrecidas a un escritor estarán determinadas por el dialecto que elija. (...) no sería aconsejable pasar por alto las diferencias lingüísticas producidas por las variaciones dialectales existentes entre diversas novelas, como las de Sillitoe y Salinger, por ejemplo. Y dentro de la misma obra literaria, especialmente en el caso de un drama o una novela, los cambios dialectales pueden ser utilizados para propósitos muy diferentes (Ídem, ib., 104-105).

Esta apreciación resalta el papel de la variación lingüística en el análisis estilístico de los textos. Discernir de qué dialecto o dialectos se trata, así como cuál es su función o funciones en el texto es un paso previo indispensable a su traducción.

En cuanto a la denominación de registro, piensan que no es de mucha utilidad tal como la formulan en el año 64 Halliday, McIntosh y Strevens, y afirman que tanto la terminología como la definición se hallan en un período de formación dentro de la lingüística; no dan razones de lo anterior, pero sí explican la subdivisión en campo, modo y tenor, en las que se detienen para definir las y para explicar su papel en el texto.

Poco después, Gregory publica, en coautoría con Carroll, una obra donde el objeto de estudio se concretiza en las variedades de la lengua desde el punto de vista de la sociolingüística (*Lenguaje y situación. Variedades del lenguaje y sus contextos sociales*, 1986 [1978]). Su clasificación, tomada de la que él mismo hizo en 1967 en su artículo «Aspects of Varieties Differentiation», también sigue en esta ocasión el modelo de Halliday, McIntosh y Strevens o el de Catford (1965), pero con toques del enfoque comunicativo de Hymes (1967). Así, distingue entre «las características razonablemente permanentes del hablante en hechos de lengua» y «el uso de la lengua por el hablante en

tales hechos» (1986 [1978]: 18). A partir de aquí surgen los dos tipos fundamentales de variación lingüística: dialectos y diatipos.

En cuanto a los dialectos, los autores matizan que es posible que un individuo asuma el hábito lingüístico de otro individuo, época, lugar o clase social. Cuando esto ocurre (ponen el ejemplo de los hablantes del inglés que controlan e utilizan según las ocasiones tanto un dialecto «normal» como uno fuera de la norma), se llega al ámbito del uso, es decir, de las variaciones transitorias de la lengua o del uso de la lengua por el hablante en distintos contextos situacionales. De este modo, Gregory y Carroll relacionan ambos tipos de variedad lingüística. El término «registro» lo asocian, por su parte, a «las variedades según el uso, de las cuales un texto puede considerarse un ejemplo» (1986 [1978]: 28). En el plano semántico, se relacionaría con la semántica utilizada o asociada a una situación determinada.

Volviendo a los dialectos, aclaran, en primer lugar, que el término dialecto no se emplea en lingüística como forma peyorativa para designar a las lenguas *inferiores*, sino como «la relación entre los hábitos lingüísticos y la ubicación del hablante en las dimensiones de individualidad, tiempo, lugar, clase social y comunidad hablante» (Ídem, *ib.*, 29). También inciden en la diferencia entre dialecto y acento, puesto que éste último sólo se refiere a los rasgos articulatorios y acústicos de la lengua, sin incluir los rasgos léxicos y gramaticales. Por lo tanto, el segundo estaría dentro del primero y, aunque el acento pueda ser lo que más llama la atención de la forma de hablar de un individuo, es sólo una parte de su identidad macrolingüística, que es lo que supone el dialecto.

Los autores describen los diferentes dialectos empezando por el geográfico, que califican de dialecto «aparentemente natural» (Ídem, *ib.*, 30). Lo explican diciendo que las diferencias entre nuestro uso de la

lengua y el uso que se le da en una obra de G. B. Shaw no se pueden atribuir solamente al género o al estilo del autor, sino que existen marcadores indicativos que pueden ser diferencias sutiles de significado o distinciones gramaticales bastante llamativas. Señalan la dificultad de delimitar cuándo termina un dialecto temporal y cuándo empieza otro, de tal forma que en una misma época se puede dar la variación diacrónica o el uso variable de rasgos de dos dialectos temporales. Esto, que apuntan por las repercusiones que tiene en el estudio sociolingüístico, supone una vuelta de tuerca más en la dificultad de la traducción dialectal. Será necesario, entonces, tanto conocer bien si al utilizarse un dialecto temporal en una obra original se están mezclando rasgos de dos dialectos temporales como saber diferenciarlos para elegir, si el traductor lo estima conveniente, un dialecto temporal adecuado que cause el mismo o similar efecto en el TM.

Mencionan el abanico que se puede dar dentro de la denominación de dialecto geográfico (dialecto inglés británico, dialectos dentro del inglés británico, inglés de la India, lenguas pidgin, criollas, etcétera) en lo que se refiere a la distinta importancia que se le otorga al dialecto en la región en la que se habla. También reconocen la frontera difusa entre distintos dialectos: al aludir al inglés que se habla en diversos países del África occidental, afirman que éste es uno de los diversos idiomas que se hablan con una norma que los mismos hablantes (a partir de su variedad regional) han creado. Esta norma, en ocasiones, representa un dialecto social hablado por la clase más alta o que se utiliza en diversos campos como la administración o la ciencia, lo que hace que el dialecto se convierta en registro, según la denominación más común que recoge el campo, tenor y modo.

Del dialecto social afirman que «la adquisición de un dialecto social determinado depende de la clase de que uno forma parte, ya sea por nacimiento, educación, profesión, situación económica, raza o religión». Retoman la idea sobre la imprecisión entre los tipos de dialectos: «(...) todas las clases (sociales) tienden a asociar los mismos marcadores sociales con las variables situacionales» (1986 [1978]: 41). Es decir, que independientemente de la clase social de que se trate, el lenguaje del que hacen uso según las diferentes situaciones sociales es parecido, con lo que en esos casos, el dialecto utilizado en una obra por un personaje, pongamos por caso, de clase baja, que acude al juzgado y utiliza un lenguaje más elevado que el que le corresponde por su estatus, presentaría rasgos tanto de dialecto social como de registro. Además, apuntan que los dialectos sociales comparten muchos más elementos que los dialectos geográficos, ya que los hablantes de clase alta y media utilizan, en su discurso oral, elementos lingüísticos desprestigiados.

Según la situación de los hablantes, estos pueden devaluar su propio dialecto o atribuirle valores positivos. Esta devaluación o ensalzamiento que se produce en todas las sociedades respecto a los dialectos sociales es importante a la hora de analizar el dialecto social de una obra, puesto que las connotaciones negativas o positivas le añadirán un valor determinante a la hora de decidir su traducción. Dicen que «el dialecto social y el estándar suelen confundirse porque se les interpreta sólo en términos de prestigio» (Ídem, *ib.*, 44), puesto que se tiende a identificar dialecto estándar con el dialecto de la clase alta. Definen el dialecto estándar o normalizado en términos de inteligibilidad.

Por último, se refieren al idiolecto como un elemento que «difiere de otras categorías porque las refleja a todas al mismo tiempo. La singularidad del habla de un individuo no se deriva de una abstracción de

rasgos de algún dialecto temporal, geográfico, social y normalizado o fuera de la norma, sino más bien de la configuración de esos rasgos» (1986 [1978]: 47). Esta afirmación, con la que yo coincido, destaca la dificultad de identificar el idiolecto, pues supone una amalgama de rasgos procedentes de los otros dialectos y de los diatipos controlados por el individuo. Es interesante su afirmación sobre el idiolecto manipulado, con ella explican que aunque de forma general el idiolecto refleja la experiencia de alguien inconscientemente, éste también puede ser creado con fines humorísticos o creativos. Esta apreciación tiene relevancia en cuanto a la traducción del idiolecto, ya que el idiolecto manipulado, caricaturesco, y por lo tanto, intencionado que utilizará un personaje, será más susceptible de ser traducido que el idiolecto natural y no forzado del autor.

Concluyen incidiendo en el continuo que se da entre variedades diatópicas y diatípicas y mencionan la situacionalidad como variable que puede afectar a todos los dialectos. La hibridación de los dialectos de la propuesta es cercana a la postura que pretende exponerse en este trabajo. La situación, como condición en el uso de un dialecto u otro, es un elemento destacado no por todos los autores, que deberá tenerse en cuenta en una propuesta de clasificación de la variación.

#### *1.1.4. Enfoque traductológico*

La traductología aporta con House una de sus contribuciones a la clasificación de la variación más tempranas. En *A Model for Translation Quality Assessment* (1977), la autora clasifica la variación lingüística siguiendo el modelo de Halliday. A House se la puede encuadrar dentro de las teorías funcionalistas de la traducción por su percepción sociocultural de la misma y su incidencia en los conceptos de

funcionalidad (tanto del TO como de la traducción). Propone el concepto de lealtad a las partes que componen el acto de la traducción y a los aspectos extratextuales, y es la antecesora de trabajos tan valorados como los de Hatim y Mason, quienes tomarán de ella algunas nociones y modelos. Su percepción de la variación lingüística la encuadra dentro de un modelo de análisis textual que tiene como fin la evaluación de la traducción en el contexto didáctico de la formación de traductores.

Para introducir su clasificación, es conveniente aclarar el concepto de *dimensiones situacionales* (propuestas originariamente por Crystal y Davy en 1969 desde un enfoque sociolingüístico) que la autora explica de la siguiente manera: «the function of a text [will be] the application or use which the text has in the particular context of situation. (...) Now, the situation itself can be divided into manageable parts or “situational dimensions”» (1977: 36-37). Estas categorías comprenden la dimensión del usuario de la lengua y la del uso de la misma. Dentro de la primera dimensión se encuentran los parámetros de (Ídem, ib., 41-2):

- origen geográfico;
- clase social;
- época.

Estas variables son útiles para analizar el perfil del usuario del texto en cuestión. La autora no ahonda más en los dialectos y tampoco incluye el idiolecto en su clasificación, lo que no parece muy acertado a pesar de sus justificaciones: de un lado, que los textos que analiza no constituyen una muestra relevante en cuanto a idiolectos, y, de otro, que los rasgos idiolectales ya entrarían en la dimensión del uso de la lengua. Aunque esta última aseveración es correcta, ya que los idiolectos recogen rasgos de cualquier variación en la lengua (y no solo del uso de la lengua), no es razón para no mencionar esta categoría. Una posible

propuesta hubiera sido la de colocar los idiolectos en una posición intermedia que mostrara su cualidad de aunar otras categorías.

En la dimensión del uso de la lengua, se sitúan conceptos relacionados con los distintos registros:

- medio, que puede ser simple o complejo;
- participación, que puede ser también simple o compleja;
- relación de papel social, o las relaciones simétricas o asimétricas que se pueden dar entre el hablante y el receptor;
- actitud social, o grados de cercanía o distancia social;
- provincia.

A pesar de lo expresado anteriormente, no se puede desdeñar el valor de su clasificación por la importancia que otorga a la variación lingüística en la comunicación. Veinte años más tarde, revisa este trabajo publicando *Translation Quality Assessment: A Model Revisited* (1997), con la aportación de la consideración de las cuestiones textuales, aunque su clasificación de la variación lingüística no difiere en lo fundamental.

Por otro lado, Nida, trata la cuestión dialectal en sus trabajos de 1947, 1969, 1975, 1996 y 2001, aunque sin exponer una clasificación en ninguna de sus obras. Este autor, uno de los traductores contemporáneos de la Biblia y seguramente el que más ha trascendido, es referente, entre otras cosas, por su postura pionera en cuestiones tan importantes como los aspectos culturales en traducción, la importancia del receptor de la misma y la distinción que realizó entre equivalencia formal (equivalencia centrada en la forma del mensaje del TO, acontextual) y equivalencia dinámica (equivalencia en el plano del texto, contextual y efímera).

En su trabajo de 1969 (*The Theory and Practice of Translation*) junto a Taber se refiere a la variación lingüística existente en mayor o menor medida en todas las lenguas como «problema» y dice que éstas



varían según el tiempo (formas antiguas vs. contemporáneas, arcaísmos vs. neologismos, etcétera), la geografía (dialectos), las castas o clases socioeconómicas, las circunstancias de uso, el uso oral o escrito, los tipos de discurso y los géneros literarios (1969: 120). Los dialectos serían, entonces, únicamente geográficos. Las categorías que propone Nida de circunstancias de uso, uso oral o escrito o tipos de discurso entrarían dentro de lo que se conoce como registro. El autor enumera y explica los elementos que a su juicio compondrían la variación lingüística. No obstante, si bien los componentes a los que se refiere son sin duda relativos a la variación, los géneros literarios no deberían estar dentro de ella. La razón es que los géneros, aun siendo sensibles a las características de la situación comunicativa, van más allá de ella porque son formas convencionalizadas dentro de una determinada comunidad cultural.

Dependiendo del estatus literario de la lengua en cuestión (puede haber lenguas con larga tradición literaria, que se van reduciendo a la forma escrita o que ya lo han hecho), los problemas relacionados con la variedad lingüística serán diferentes. Estas situaciones lingüísticas las considera desde el punto de vista del traductor que quiere que su mensaje tenga un efecto sobre el lector, en este caso el efecto evangelizador de la traducción de la Biblia.

Al explicar los problemas relacionados con el uso de la variación lingüística según las situaciones anteriores, Nida constata que a las personas con un nivel cultural bajo (y en este caso, tenemos que pensar en los lectores de la Biblia de esa condición) no les agrada recibir un texto escrito en lenguaje subestándar porque lo ven como una actitud paternalista. De hecho, afirma, las publicaciones en lenguaje subestándar las leen las personas cultas porque «les gusta divertirse leyendo en

“dialecto” o en argot». Para la gente menos culta, el lenguaje que se utilizará estará en el límite entre el estándar y el subestándar de tal forma que puedan captarlo adecuadamente (Ídem, ib., 122). Este apunte resulta interesante desde el punto de vista de la recepción de las obras escritas total o parcialmente en algún dialecto social. Así, el público receptor marcará la viabilidad del dialecto social que se elija plasmar en la traducción. Si bien Nida se refiere a la Biblia, esta afirmación no está falta de razón, puesto que el éxito de cualquier novela se deriva en última instancia de la aceptación que tenga entre el público al que se dirige.

Según Nida los problemas que se derivan de los dialectos son «extremadamente complicados». Al hablar de los tipos de discurso, el autor alude a los rasgos principales que estos deben poseer. Uno de ellos estaría relacionado con el autor del texto, con su participación en el mismo: su actitud y punto de vista reflejados en términos y construcciones, así como en la elección de niveles del discurso o de la entonación, entre otros rasgos (Ídem, ib., 132). Estos últimos parámetros podrían ser los que identificarían también el estilo del autor, aunque Nida hable del estilo a continuación, contraponiéndolo a los tipos de discurso. Por estilo se refiere a cada rasgo del lenguaje, desde la estructura total del discurso al sonido de cada palabra (Ídem, ib., 134). En su concepción del estilo, pues, parece otorgarle el atributo de innato, aunque no lo explique abiertamente. Más tarde y al referirse al mismo tema, otros autores sugerirán la distinción entre el estilo (intencionado, voluntario) y el idiolecto (natural, no intencionado).

En su obra de 1975, *Language Structure and Translation*, hace referencia de nuevo a las *variedades de lengua* y a las *variedades de estilo* (1975: 175-8) y sigue profundizando en estos conceptos en la línea de la obra anterior. En 1996, habla de dialectos socioculturales en *The*

*Sociolinguistics of Interlingual Communication* ejemplificándolos por medio del dialecto de los negros norteamericanos y del dialecto estándar del mismo país (1996: 28).

En 2001, su obra más reciente, *Contexts in Translating*, aborda el tema de los dialectos someramente. Nombra los dialectos sociolingüísticos y da como ejemplo el inglés *received* de los exclusivos institutos británicos en contraposición a los americanismos que plagan la lengua inglesa en el campo de la informática (2001: 17). Algo más adelante, se refiere a los dialectos geográficos afirmando que parece que las lenguas cambien más rápidamente cuanto más densa sea la comunicación (Ídem, ib., 27), lo que no deja de ser un buen apunte si pensamos en las posibilidades que tenemos al encontrarnos ante la tesitura de traducir hacia un dialecto u otro a partir de rasgos de un dialecto u otro en la LO.

La aportación de Nida es sin duda valiosa por la consideración que trasluce hacia el receptor de la traducción. No obstante, el autor piensa en traducir la Biblia hacia, por ejemplo, lenguas remotas y minoritarias, mientras que el objeto de este trabajo se centra en la traducción de novelas del inglés al español.

Según lo visto, podemos imaginar que, en las décadas de los 60 y 70, en los albores de los estudios sobre la traducción, la clasificación dialectal era un tema atribuido por tradición a la lingüística, pero pronto la preocupación por ésta y otras cuestiones alentará unas investigaciones más completas y detalladas de parte de nuestra disciplina.

## 1.2. Años 80 y 90

### 1.2.1. Enfoque sociolingüístico

En el campo de la sociolingüística, se hace interesante la clasificación de Gadet, quien, en *Le français ordinaire* (1989), sistematiza la variación lingüística de la lengua francesa porque «“variation” n’implique pas “aléatoire”: il y a de la régularité et du système dans la variation» (1989: 7). Aunque no le dedica demasiada atención, la divide en (1989: 8-12):

- variación regional, que se refiere a los usos regionales del francés, en Francia y fuera de ella, y que se distinguen unos de otros por el léxico y por la pronunciación;
- variación social. Especifica que las clases sociales no se ciñen a un único uso de la lengua y que un uso de la lengua no corresponde a una determinada clase social;
- variación estilística o situacional (aclara que aquí el término estilística proviene de la sociolingüística americana y no de la crítica literaria), que se refiere a la singularidad en la forma de hablar de cada persona. Esto atañe a todas las clases sociales, no solo a las cultas, pues afirma que todo el mundo modifica su lenguaje según la situación. Esta variación y la anterior comparten a menudo manifestaciones lingüísticas, que pueden ser, por ejemplo, del uso popular (variación social) y del uso familiar (variación estilística);
- variación temporal o diacrónica;
- variación en función del sexo. Gadet afirma que en Francia no es grande la diferencia de la lengua entre géneros excepto algunas diferencias de léxico o en el plano discursivo;

- variación en función de la edad, que se puede relacionar con la variación temporal porque también representa el cambio de la lengua;
- variación en función de la etnia, que se puede incluir en la variación social;
- variación inherente. No se ve afectada por ningún factor extralingüístico en particular. Se refiere a la variación que se da en cada manifestación a pesar de tratarse de la misma persona, mismo lugar, mismo segmento lingüístico, etcétera. Esta variación se da debido al tiempo que pasa, aunque sea mínimo, entre manifestación y manifestación. Lo ejemplifica reproduciendo el llamamiento que realizara un funcionario de ferrocarril: «*le chef de gare pour le centre de surveillance/je répète/le chef de gare pour le cent(re) de surveillance ([sãndasyrvejãs])*».

La conclusión a la que llega Gadet es que nada varía de la misma forma; la variación no genera sublenguas que se opongan unas a otras. En variación estilística o situacional mezcla los conceptos de idiolecto, estilo y situación, los tres importantes en una clasificación dialectal, pero quizá se hace necesaria una aproximación más clara y diferenciada a cada uno de ellos. La variación inherente se refiere, al fin y al cabo, a los cambios en la lengua debido a la singularidad en la forma de hablar de cada persona. Véase el ejemplo de arriba donde es la pronunciación del hablante la que hace que las palabras *centre* y *surveillance* se pronuncien de forma distinta la segunda vez. Esto no sería suficiente para clasificar los rasgos idiolectales, pero sin duda, y aunque el autor no lo manifieste, se hace referencia en este caso al hablar particular de cada persona. La atención que dedica Gadet a los dialectos es escasa para tratarse de una

obra escrita desde el prisma de la sociolingüística, y la consideración del registro es insuficiente al no mencionar aspectos como el canal de comunicación o el nivel de formalidad.

### *1.2.2. Enfoque traductológico*

La traductología se halla en una época prolifera. Si bien los autores se encuentran en un momento idóneo para proponer o retomar clasificaciones de la variación y para adentrarse más que nunca en un tema peliagudo, es justo decir que los estudios sobre la traducción han aportado poco al estudio de la variación lingüística en cuanto a clasificaciones, la mayoría tomadas de otras disciplinas.

#### *1.2.2.1. Dicotomía uso/usuario*

Varios autores siguen la estela de la propuesta de Halliday et al. (1964) para ofrecer su punto de vista y enriquecer el debate sobre la variación. Algunos de ellos contribuirán a este tema con consejos sobre la traducción de la variación lingüística (Baker, 1992; Kussmaul, 1995), mientras otros, como Hatim y Mason, evolucionarán en cuanto a su forma de ver la clasificación de la variación en trabajos posteriores.

En 1991, Bell publica *Translation and Translating: Theory and Practice*, una obra donde se propone una teoría de la traducción y en la que se da protagonismo a la variación lingüística como uno de los ejes de la comunicación que condicionan las elecciones del traductor. El enfoque cognitivo del autor se refleja en esta obra, en la que se analiza el proceso traductor con la ayuda de la lingüística y de la psicolingüística. La variación lingüística no supone para Bell «an inconvenient characteristic of language in use but its very nature without which it would be unable to function as a communication system» (1991: 7). Aunque dialectos y

registros son importantes para el traductor, los últimos serán más significativos para este autor.

Dicho esto, Bell se centra en la variación lingüística del uso del código. Aunque realiza un esquema donde se tienen en cuenta los dos parámetros, no explica, más que brevemente, la variación dialectal y tampoco aclara por qué le da menos importancia que a la variación de registro. Cuando alude a los dialectos en el primer capítulo el autor afirma: «Any individual can be grouped with others by virtue of sharing with them particular quantifiable demographic characteristics which are, for most people, if not actually permanent, extremely long-lasting: gender, ethnicity, occupation, level of education, age at a given time, place of origin...» (Ídem, ib., 184). Esto le sirve como preámbulo para aseverar que, atendiendo a estas variables compartidas, los usuarios mostrarán en su forma de hablar y, muchas veces en su escritura, indicadores de tiempo, origen geográfico y clase social.

Al mismo tiempo, en el esquema que realiza para ejemplificar su propuesta de la variación lingüística, los usuarios se diferencian por las categorías de tiempo y espacio, dándose dentro de ésta última la distinción entre espacio físico (dialecto geográfico) y social (dialecto social). De esta forma, Bell incluye la dimensión social dentro de la espacial, lo que podría dar a entender que la procedencia espacial o geográfica del usuario también incluye unas condiciones de estratificación social, algo que no tiene que ser así necesariamente. Su inclinación por el registro hace, a mi forma de ver, que su aproximación sea algo incompleta, sobre todo por la falta de una justificación de este hecho. No obstante, la variación lingüística ocupa un lugar amplio y preferente en su obra, lo que pone de manifiesto la importancia que le otorga el autor en el proceso de comunicación.

Baker destaca por su aportación a los aspectos textuales de la traducción. Publica en 1992 su obra más conocida y de más repercusión, *In Other Words: A Coursebook on Translation*, un manual de traducción que analiza detenidamente los elementos internos del texto y su traducción, y da consejos prácticos a los estudiantes. El primer capítulo de la obra lo dedica a la equivalencia a nivel de la palabra. Dentro de éste, habla del significado connotativo y afirma que el significado evocado surge de la variación dialectal y de los distintos registros. Se sirve de Catford (1965) para hablar de dichos conceptos lingüísticos. Un dialecto, según la autora, es una variedad de la lengua que ha ganado aceptación dentro de una comunidad o de un grupo de hablantes. Los dialectos se pueden considerar desde los puntos de vista siguientes (1992: 15-17):

1. geográficos: dialecto escocés, americano/británico;
2. temporales, como por ejemplo, palabras y estructuras utilizadas por miembros de diferentes edades dentro de una comunidad o palabras utilizadas en diferentes momentos de la historia de una lengua (*verily* y *really*);
3. sociales: palabras y estructuras utilizadas por miembros de diferentes clases sociales (*scent/perfume*, *napkin/serviette*).

El registro sería la variedad del lenguaje que un usuario considera apropiada a la situación comunicativa específica. Los distintos registros surgen de los diferentes:

1. campos del discurso, del que dice es el término abstracto para describir «lo que ocurre» y que afecta a las opciones lingüísticas del usuario. Los usuarios escogen sus opciones lingüísticas dependiendo de las situaciones comunicativas en las que se ven participando;



2. tenores del discurso, o el lenguaje que se utiliza según las relaciones entre las personas que participan en el discurso. Los usuarios eligen sus opciones lingüísticas en función de las relaciones que los vinculan: madre/hijo o superior/inferior en estatus. Apunta la dificultad de encontrar el tenor apropiado en la traducción, puesto que depende de si un determinado nivel de formalidad se considera correcto desde el punto de vista de la cultura origen o desde el punto de vista de la cultura meta. Un registro muy informal puede o no traducirse dependiendo de si el traductor considera que éste es parte de la intención global de la traducción;
3. modos del discurso, que describen el papel que desempeña el lenguaje (novela, conferencia, ensayo, etcétera) y su medio de transmisión (oral, escrito, y dentro de estos: oral espontáneo/no espontáneo con sus diferentes variantes como conversación, monólogo o recitado, y escrito para ser leído, escrito para ser leído como si fuera dicho, etcétera).

Al hablar del dialecto temporal, incluye el parámetro de la edad, algo que justifica por tratarse de una variación dependiente, al fin y al cabo, del tiempo (esta idea ya la expresaba Gadet [1989] unos años antes). Llama la atención la omisión que hace del idiolecto dentro de la variación dialectal. Baker se detiene más en el tema del registro que en el del dialecto y sus concisos comentarios sobre traducción van orientados a la problemática de traducir un determinado registro por otro.

Kussmaul, en su trabajo *Training the Translator* (1995), se propone realizar un manual de traducción para profesores y estudiantes, para lo que echa mano no sólo de la lingüística sino de la psicolingüística y de la lingüística textual. Su postura cognitiva le lleva a investigar sobre

el proceso mental de traducción a través de los *Thinking Aloud Protocols* o técnicas de verbalización del proceso. En la obra que se acaba de mencionar, explica el análisis pragmático del que los traductores deben ser conscientes y se vale de las dimensiones situacionales de House que considera adecuadas para la evaluación de la calidad de la traducción. Como él mismo indica, este modelo ya lo había utilizado en *Strategie der Übersetzung* (1981), obra publicada junto a Hönlig. El autor reproduce las dimensiones situacionales (1995: 57) de la manera siguiente:

Dimensiones del usuario de la lengua:

1. Origen geográfico.
2. Clase social.
3. Época.

Dimensiones del uso de la lengua:

1. Medio.
2. Participación.
3. Relación de papel social.
4. Actitud social.
5. Provincia.

A través del análisis situacional, que se basa en la idea de que los factores situacionales no lingüísticos se reflejan en las formas lingüísticas, el autor se dispone a explicar cómo las variables situacionales pueden afectar a la lengua y, por consiguiente, cómo esto afectaría a la traducción. Me centraré en los comentarios que hace en cuanto a las dimensiones del usuario de la lengua: el origen geográfico no sólo se refiere a los dialectos regionales sino también a las variedades nacionales del inglés como el inglés británico o el australiano. En lo referente a la dimensión de clase social, cita el caso del *Cockney* (dialecto también geográfico hablado en la zona de Londres, aunque destaca su

función social). Para explicar la dimensión de época, pone el ejemplo de un insulto de nuestra época y su equivalente en el s. XVI (*bloody fool/prating knave*).

Kussmaul no se detiene demasiado en la variación dialectal, pero su estudio sí le sirve, como ya he dicho, para analizar pragmáticamente los elementos lingüísticos que luego se traducirán. Si bien su clasificación, tomada de House, es de sobra conocida y puede que por esta razón no incida más en ella, su idea sobre cómo traducir estas dimensiones es interesante y por este motivo se reproduce en el capítulo siguiente.

Hatim y Mason forman un tándem cuya repercusión ha sido y es notable tanto en la teoría como en la didáctica de la traducción. Sus obras más destacadas *Teoría de la traducción: una aproximación al discurso* (1995 [1990, *Discourse and the Translator*]) y *The Translator as Communicator* (1997) se adentran en los aspectos intratextuales, pero especialmente en los extratextuales, que intervienen en la traducción. Puede decirse que su obra se encuadraría en los estudios lingüístico-textuales de la traducción, pero Hatim y Mason consideran, además, que la traducción es un acto de comunicación que se encuadra dentro de un contexto social. De ahí que tomen su clasificación de la variación lingüística del modelo de Halliday, McIntosh y Strevens, pues estos autores ya resaltaron la dimensión social de la lengua. Hatim y Mason clasifican los dialectos dentro de la dimensión comunicativa, una de las tres dimensiones que les sirven para analizar y describir el contexto. El contexto adquiere el estatus de elemento clave en su obra, por encargarse, no sólo de la variación lingüística, sino de la intencionalidad del discurso, de los vehículos de expresión de éste y de la intertextualidad. Así, dentro

de la dimensión comunicativa, se incluye la dimensión del usuario y la dimensión del uso. La primera abarca (1995 [1990]: 56-64):

1. dialectos geográficos: existen dos ideas equivocadas, según los autores, en cuanto a los dialectos geográficos: la primera es que los límites entre variedades regionales sólo responden a razones lingüísticas, (cuando también pueden responder a razones políticas o culturales), y la segunda es la creencia de que una variedad geográfica determinada mantiene su identidad en toda la zona donde se utiliza (se cree que sólo existe una variedad de inglés en todo el sur de Inglaterra, por ejemplo), lo que tampoco es cierto. Los autores abogan por la noción de *continuum* o continuo para plasmar, no sólo ésta, sino todas las variedades dialectales, puesto que consideran que los solapamientos de éstas son inevitables. Así que, por ejemplo, el dialecto geográfico tendrá seguramente implicaciones en cuanto a ideología y a política. Hatim y Mason recalcan que «(...) los traductores han de estar siempre alerta ante las implicaciones sociales de sus elecciones» (Ídem, ib., 57);
2. dialectos temporales. Tanto si el dialecto temporal que se encuentra en un texto original es muy actual como si es arcaico, el traductor puede encontrar problemas: en el primer caso, si las palabras extranjeras no se encuentran actualizadas en los diccionarios, y en el segundo, por tener que decidir cómo plasmar la variante temporal hacia la LM valorando ventajas e inconvenientes;
3. dialectos sociales. Este tipo de dialectos responde a ideologías asociadas a los distintos estratos sociales que conllevan

implicaciones ideológicas, políticas y sociales (Ídem, ib., 60), las cuales se añadirían a los problemas de comprensión. Los autores se plantean hasta qué punto un intérprete tiene potestad para mermar estas inclinaciones sociales;

4. dialecto estándar: se refiere a los dialectos, en oposición a los no estándares, que, impulsados por factores como la educación o los medios de comunicación de una comunidad, se expresan a través de un discurso no marcado por rasgos temporales, sociales o geográficos. Advierten que aunque lo estándar es una función de prestigio, igual que el dialecto social, no debe creerse que implica juicio de valor alguno y que «en situaciones donde coexisten dos o más códigos en una misma comunidad de habla, la alternancia de código no se produce porque sí, y el traductor o intérprete, como todos los usuarios lingüísticos, debe tener la capacidad de captar el componente de *identidad* que supone» (Ídem, ib., 60);
5. idiolecto: dialecto personal de un usuario, como es su forma individual de pronunciar o de inclinarse por determinadas palabras. Estas particularidades que configuran el estilo de cada persona, representan una parte importante de la variación lingüística: «El uso idiolectal que uno hace del lenguaje no está desligado de su elección de dialectos geográficos, sociales, temporales o marcados o no respecto al estándar; está, además, unido al propósito del acto de habla y, en última instancia, se podrá comprobar que tiene significación sociocultural» (1995 [1990]: 62). Realizan una distinción entre idiolecto y estilo, puesto que el segundo sería más bien

una elección consciente de marcado carácter social dirigida a producir un efecto determinado.

Tal como lo describen más arriba, el dialecto estándar podría identificarse con las categorías de registro. La idea que expresan en lo referente a los idiolectos y que luego desarrollan en una obra posterior es del todo acertada: el idiolecto muestra rasgos de otros dialectos y, además, va unido al propósito del acto de habla.

En cuanto a su clasificación de la dimensión del uso o registros, los autores incluyen 1) el campo del discurso o campo de actividad que refleja el lenguaje, 2) el modo del discurso o canal por el que se trasmite la comunicación, y 3) el tenor o tono del discurso. Reconocen que el solapamiento que se da entre los diferentes dialectos puede representarse a través de un continuo que contenga «rasgos procedentes de las distintas áreas de variación en constante influencia recíproca» (Ídem, *ib.*, 61). La misma aseveración hacen al clasificar los registros. Existen elementos que caracterizan a la expresión tanto de la dimensión del usuario como de la del uso, y estos son los elementos fónicos por medio de los cuales se expresan los dialectos y los elementos gramaticales y léxicos que caracterizarían a los registros. Aquí, al igual que ellos apuntan para las dimensiones del usuario y del uso, creo que también se produciría un solapamiento inevitable, ya que dialectos y registros pueden caracterizarse tanto por elementos fónicos como por gramaticales y léxicos.

#### *1.2.2.2. Perspectivas integradoras en la clasificación de la variación*

Dentro de la traductología encontramos autores que prefieren abordar la clasificación desde un punto de vista integrador, en el que la distinción uso/usuario desaparece y la variación lingüística se limita a

mostrar sus componentes. Se podría pensar, entonces, que la perspectiva de los autores es la de un continuo entre uso y usuario, pero ninguno de los autores manifiesta que ésta sea su idea a pesar de la estructura de sus clasificaciones.

En este recorrido por las clasificaciones de la variación hay que destacar la contribución de Mayoral como la más extensa sobre este tema publicada en nuestra lengua. Las áreas de investigación de este autor abarcan la traducción jurídica, la audiovisual y la documentación, entre otras. A lo largo de los trabajos dedicados a la traducción de la variación lingüística realiza una clasificación que se expone a continuación en «Comentario a la traducción de algunas variedades de lengua» (1990), partiendo de la propuesta que Catford hizo en 1969 (1990: 36):

1. variedades según el medio (*modo* en Catford): lengua oral y lengua escrita;
2. variedades según la actitud (*estilo* en Catford): formal, neutra, informal, íntima;
3. variedades según el origen geográfico o étnico (*dialecto geográfico* en Catford): dialectos;
4. variedades según el individuo: idiolectos;
5. variedades según el sexo: hombres y mujeres;
6. variedades según la edad: niños, adolescentes, adultos;
7. variedades según el tiempo (*estado de la lengua, dialecto temporal* en Catford): lenguaje actual, de tiempos pasados o, menos frecuentemente, lenguaje futuro inventado;
8. variedades según la posición socioeconómica o cultural (*dialecto social* en Catford): clase alta, estándar, subestándar, argot;
9. variedades profesionales;

10. variedades según el tema: registros;

11. variedades según el género o tipo de texto.

Esta clasificación, cuyo fin es aplicarla a ese trabajo en cuestión, une la clasificación tradicional de dialectos y registros en una sola lista. Esta idea de continuo entre unas y otras, la desarrollará más adelante en su obra monográfica sobre el tema. Acto seguido, comenta los problemas de traducción de las siete primeras variedades y las posibles soluciones que se podrían dar. Sólo las variedades geográficas reciben el nombre de dialectos, de lo que se desprende que Mayoral piense, como otros autores, en que la etiqueta de dialectos únicamente puede atribuirse a los geográficos. Los tradicionalmente conocidos como dialectos sociales y temporales podrían, entonces, ser categorías fácilmente acomodables dentro de las variedades de la lengua relacionadas con el uso (así se refleja también en su clasificación). Dentro de la variedad según la posición socioeconómica o cultural contempla el dialecto estándar, variante que otros autores han considerado de forma separada por ser la variación de la lengua no marcada. Sin embargo, Mayoral, como más tarde afirmará, piensa que el dialecto estándar está marcado igualmente: de hecho, la lengua siempre está marcada, y lo que ocurre es que hay variaciones que se perciben más que otras. Coincido con esta opinión, pues desde el momento en que una obra es creación de una persona que posee unas características sociales, geográficas o temporales, su obra quedará marcada inevitablemente por dichas características. Otro tema distinto será que el receptor capte el texto como marcado o no, ya que también dependerá de sus características personales.

Respecto a los dos últimos elementos de la lista (variedades según el tema: registros; variedades según el género o tipo de texto), hay que matizar que los registros no se corresponderían con la categoría de tema.



Además de esto, las variedades según el género o tipo de texto se suponen las variedades que generan las distintas convenciones según se trate de un género textual u otro. Siendo así, esas variedades ya coincidirían con las que lista más arriba como la variedad según el medio, la actitud, edad, posición socioeconómica y, por supuesto, variedades profesionales, porque todas ellas se podrán producir según los géneros textuales, por lo que este elemento sería más bien un parámetro que condicionaría a todas las variedades. En esta lista hay una falta de jerarquización, puesto que estos dos últimos parámetros pertenecerían más bien a una dimensión por encima de la variación lingüística, a la dimensión del contexto de cultura. Estas apreciaciones, no obstante, pueden considerarse superadas por el extenso trabajo de 1999 sobre la variación lingüística.

Rabadán, bajo la influencia de la teoría de los polisistemas, (de ésta adopta términos como norma o polisistema meta), publica *Equivalencia y traducción. Problemática de la equivalencia transléctica inglés-español* en 1991. En esta obra explora los factores que condicionan la equivalencia en la traducción entre las dos lenguas. Su clasificación de la variación lingüística se presenta en forma de caracterización de los receptores meta de la traducción desde un marco creado a través de parámetros sociales que aplica a la traducción. Utiliza el concepto de marco de negociabilidad tomado de House (1977) para referirse a lo que otros autores llaman situación comunicativa. Estos serían los parámetros de variación o de caracterización del receptor meta de Rabadán (1991: 97-104):

- Criterio o norma estándar. Se trata de la lengua estándar utilizada por la clase dominante. En ocasiones se asocia a áreas geográficas determinadas, como el inglés *received*, que corresponde a la zona del

sureste de Inglaterra. La autora afirma que «la dicotomía lengua estándar (o correcta)/lengua subestándar (o incorrecta) está íntimamente ligada a los factores culturales que derivan, de modo directo, del lugar que ocupa el individuo en su comunidad» (1991: 82). El uso estándar de la lengua que se convierte en norma para los hablantes, no es una variedad más dentro del panorama lingüístico de una comunidad, sino que funciona como *koiné* que atraviesa las fronteras o espacios de transición impuestos por la estructura social. Es, por ello, una variedad superpuesta de la lengua.

- Sociolectos. Los sociolectos no son *para-lenguas* sino que forman parte de la variedad superpuesta de la lengua o norma estándar. Sería el uso divergente respecto a lo que se considera criterio estándar y que funciona con valor distintivo de los diversos grupos sociales que conforman una comunidad lingüística. Como las fronteras entre grupos sociales, si es que las hay, no son nítidas, lo más correcto para Rabadán es considerar que existen *zonas de transición* entre los sociolectos. Éstos vienen delimitados por el parámetro socioeconómico (ocupación, estatus social o acceso a los bienes materiales).

- Dialectos geográficos: evita utilizar el término dialecto para otras variedades intralingüísticas porque estima que en castellano el uso de la misma denominación para las variantes sociales y diacrónicas podría dar lugar a confusiones (Ídem, ib., 81). Para la inmensa mayoría de los hablantes en español, la palabra dialecto hace referencia a la variedad geográfica. Ésta señala la separación espacial entre los hablantes, mientras que otras variedades como la social se manifiestan en un continuo abstracto. El problema principal de un dialecto sería que no hay un criterio claro que lo separe de la noción global de lengua y esto hace complicada la tarea de dar una definición del mismo (Ídem, ib., 94).

Señala que los dialectos están en constante cambio (por razones migratorias, por la influencia de los medios de comunicación o por razones políticas) y afirma que la aparición de rasgos dialectales de forma parcial en una obra literaria obedece a intenciones preconcebidas del autor, como el deseo de caracterizar a determinados personajes o incluso de crear un efecto cómico.

- Variantes diacrónicas. Se destaca la falta de simetría que se da entre las lenguas inglesa y española, lo que supondría un problema de traducción: si en el siglo XIV Chaucer comienza la unificación del inglés en Gran Bretaña, en España esto no ocurre hasta el siglo XVI.

- Religión. El estilo del lenguaje religioso tiene una función cultural y un impacto lingüístico que se generaliza más allá del contexto religioso en el que aparece.

- Raza. Rabadán se refiere a los estudios que han demostrado que las diferencias de uso lingüístico basadas en distinciones étnicas no existen, sino que la interacción social entre los sujetos es lo que dicta el comportamiento lingüístico que se adquiere, puesto que aprendemos la lengua de las personas y del medio que nos rodea.

- Sexo. Sí existen usos diferentes de la lengua según se trate de hombres o mujeres, pero no obedecen a cuestiones biológicas innatas, sino que están condicionados por la estructura social y los roles que ésta adjudica. Hombres y mujeres prefieren utilizar unas expresiones, entonación o fraseología según comportamientos aprendidos. Rabadán afirma que su clasificación no tiene en cuenta el sexo para su caracterización del receptor en traducción inglés/español porque un texto, bien sea científico o literario, «carece de marcas *address* referidas al sexo del lector» (Ídem, *ib.*, 88). En cualquier caso, no existirían problemas de

recepción en caso de traducirse un texto con un marcado «carácter femenino o masculino».

- Edad, que refleja los usos lingüísticos según la edad de los emisores.

- Tecnolectos, también llamados *technical languages* o dialectos ocupacionales. Estas variedades se distinguen especialmente por el vocabulario presente en los diferentes campos de estudio. La autora vincula los tecnolectos a la noción de campo: los tecnolectos albergan un determinado campo del saber cuya intención es informar con precisión y economía a un lector que dispone de un volumen de experiencia extralingüística suficiente para descodificarlo (Ídem, ib., 90).

- Modo. Parámetro especialmente ligado a la función textual y a otros parámetros como el campo, pues ciertas áreas de conocimiento prefieren un modo determinado. Distingue entre textos de recepción oral mediata (conferencias y discursos), textos de recepción visual mediata (carteles publicitarios, jeroglíficos) y textos cinematográficos.

- Idiolecto: la única referencia que hace a él es que sería ideal que la lengua estándar, con la que la autora piensa que debe trabajar el traductor porque es a ella a la que los lectores tienen más acceso, coincidiera con el idiolecto del traductor. Con esta afirmación se supone que la autora está queriendo expresar que la situación más idónea es que los traductores utilicen de forma natural un lenguaje normativo. El texto podría llegar a más lectores porque se trataría de la zona lingüística que comparte con mayor número de lectores potenciales meta (Ídem, ib., 83).

Rabadán opta por no incluir en su clasificación las categorías de tenor y registro porque piensa que ya están incluidos en los parámetros que utiliza y que no son decisivos en la acotación del marco de negociabilidad del proceso traductor. Esta afirmación puede resultar algo

categoría teniendo en cuenta que el tenor, por ejemplo, puede ser un factor clave tanto en la descripción de una situación comunicativa determinada como en su posterior traducción. En literatura, el tenor cobra gran importancia al regir las relaciones entre los personajes o entre los personajes y el autor o narrador. Analizar y trasladar el tenor del TO a la traducción sí se convierte, por lo tanto, en algo decisivo.

A la clasificación de Rabadán pueden hacerse dos consideraciones. Por un lado, es extraño que no incluya la variación de idiolecto, y, por otro, su consideración de la lengua estándar como la variación dominante (y a la que se debe traducir en todos los casos, como se verá en el capítulo siguiente) es poco real. El dialecto estándar es una variedad que no se da de forma pura en la realidad, sino que existen hablantes que se acercan más o menos a una lengua estándar según el acto comunicativo. En la práctica de la comunicación no se sostiene: todo acto de habla estará marcado por los hablantes que lo emiten. Cada acto de habla atenderá a unos condicionantes internos (los propios de las características del hablante) y externos (los propios de la situación comunicativa).

En *Lingüística para traducir* (1995), Muñoz incide en la lengua y su evolución en una obra que pretende introducir a la lingüística a los estudiantes de traducción y en general a cualquier persona que utilice la lengua profesionalmente. Con este fin, se explica el contexto de creación de los diferentes dialectos de una lengua y el origen de su estudio científico. Aunque expresa la dificultad de dar una definición de dialecto, pues la teoría choca con la práctica y se dan múltiples excepciones y contradicciones, da una definición en la que considera dialecto «toda variedad sistémica de una lengua específica que se habla en una zona concreta» (1995: 4). Según esto podrían entenderse como dialecto sólo

aquellas variedades de origen geográfico. Sin embargo, más adelante el autor establece una distinción entre:

1. lengua estándar (y no estándar: aquellos *lectos*, o variedad específica de una lengua que atraen una reacción negativa por parte de los destinatarios y que los llevan a pensar que los hablantes son socialmente inferiores) y lengua oficial, que es la variedad que se elige para uso administrativo (1995: 10-12);
2. dialectos geográficos. Habla sobre la complicación de delimitar este tipo de dialectos debido, por ejemplo, a los movimientos migratorios o a la influencia de los medios de comunicación;
3. dialectos temporales. Aquí se basa en la lengua española para ejemplificar la importancia del aspecto diacrónico de las lenguas;
4. dialectos sociales o sociolectos, que también engloba dentro de los *lectos*. Recalca que las diferentes formas de hablar se pueden difuminar debido a que los límites entre clases sociales no están del todo definidos y los hablantes pueden, en principio, pasar a una clase social diferente de la que pertenecen. Dentro de estos *lectos*, incluye los factores de la raza y el grupo étnico, y el sexo;
5. idiolecto: «(...) modo particular e irreplicable en que cada hablante hace uso de su lengua». Sobre esto también afirma que no está del todo claro cómo se distingue de la categoría de estilo porque: «El uso consciente de rasgos dialectales y sociolectales parte necesariamente del idiolecto de quien habla o escribe, por lo que el estilo se puede concebir como el uso consciente de los recursos disponibles en el idiolecto propio» (Ídem, ib., 40).

La visión de Muñoz es clara: la clasificación dialectal sistemática no le es útil, aunque sí se detiene a explicar las distintas variantes, entre las que destaca la importancia de los idiolectos. Es posible que el autor

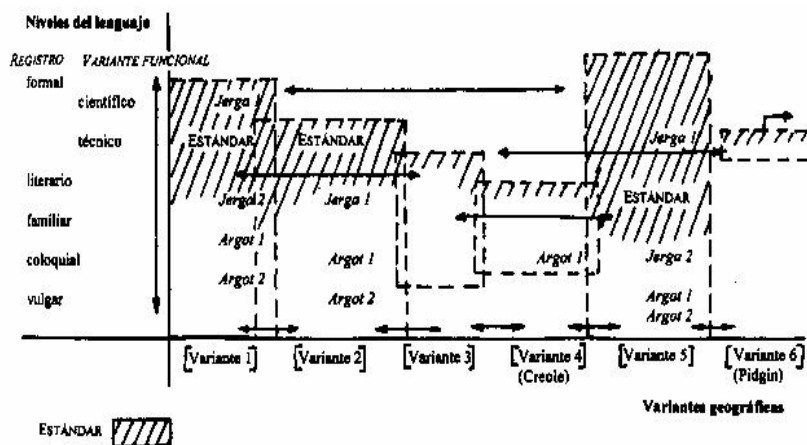
no proponga una clasificación debido a su consideración de los dialectos como categorías difuminadas que se pueden entremezclar. Dentro de los sociolectos y de forma muy atinada incluye los factores de raza o sexo. Respecto a esto último sí se adhiere a la clasificación de Halliday donde se recogen las categorías de campo, tenor y modo. Para el autor, el idiolecto adopta una posición clave, pues es la variación desde la que parten y en la que confluyen los dialectos geográfico y social, pero su afirmación en la que asevera que el estilo es el uso consciente de los recursos disponibles dentro del idiolecto no es del todo acertada. El estilo es intencionado, lo que puede hacer que un autor imprima en su texto rasgos característicos de otra persona con un fin determinado. En ese caso, el estilo no proviene del idiolecto del emisor sino de otro emisor, al cual imita.

El que se cuestiona que la palabra dialecto se ajuste a la realidad de las lenguas y, por tanto, que sea pertinente es Julià, quien en sus trabajos de 1995 y 1997 así lo afirma. Su labor como traductor literario e investigador en este tema en el ámbito catalán es destacable por su postura novedosa. Critica que nadie haya dado una definición seria del concepto de dialecto, al tiempo que deja ver su desacuerdo con las clasificaciones que hacen otros autores en las que distinguen entre tipos de dialectos. Él prefiere hablar de diferencias sociodialectales, que englobarían las variantes o registros sociales y geográficos de una lengua (1997: 563):

- dialectos, para las variedades lingüísticas con diferencias geográficas;
- variedades sociales o registros de la lengua, para variedades cuya singularidad sea social.

Con su crítica, el autor quiere poner de relieve la importancia que tiene la traducción de las distintas variedades de la lengua. No obstante, el esbozo de clasificación que se desprende de sus palabras no acaba de estar la altura de sus valientes propuestas de traducción que veremos más adelante (si bien es verdad que la somera clasificación anterior la realiza en función de los casos de traducción concretos que luego expone).

Carbonell (1999) sí propone una clasificación de la variación lingüística dentro del campo de la traductología en su obra *Traducción y cultura: de la ideología al texto*, donde, entre otras cosas, realiza un repaso crítico por algunas de las corrientes de los estudios sobre la traducción. Trata las variedades de la lengua en relación con la sociolingüística y elabora un cuadro donde representa los niveles del lenguaje aplicados al inglés o al castellano actuales y según sus usos sociales (1999: 81):



CUADRO I. Clasificación de la variación lingüística según Carbonell (1999)

Las flechas en el cuadro anterior dan la idea de las relaciones que pueden existir entre las variedades (en el plano horizontal, entre variedades geográficas) y entre los niveles del lenguaje (en el plano



vertical, entre registros y variedades funcionales). Los corchetes indican que las distintas variedades no podrían darse en todas las lenguas. El estándar está representado en la franja común, pero el autor matiza que aunque las variedades que puedan llegar a considerarse estándar suelen estar muy próximas entre sí, la homogeneidad suele ser mayor en unas lenguas que en otras (en inglés se pueden considerar diversas variedades estándar). Las líneas discontinuas muestran que las distintas hablas no son compartimentos homogéneos, sino que están en constante proceso de cambio. Dependiendo de las culturas, las distintas hablas pueden considerarse de forma distinta: es el caso de la posición que ocupa en Gran Bretaña el inglés de la BBC comparado con el castellano de Salamanca. Carbonell reconoce la dificultad de plasmar la variación lingüística de esta manera: «Este esquema (...) presenta la dificultad de expresar en dos dimensiones muchos parámetros que posiblemente se verían mejor con un modelo tridimensional que ilustrara de qué modo se superponen unas variantes a otras» (1999: 81).

### **Ausencia de clasificación**

Dentro de los enfoques integradores, donde la clasificación de la variación lingüística al uso no existe, algunos autores aportan su visión de la variación desde otras perspectivas (Mayoral, desde la perspectiva cognitivista) o simplemente, como Newmark o Hatim y Mason en esta ocasión, realizan apuntes a la cuestión de la clasificación de la variación.

Las obras de Newmark son reflexiones sobre la práctica traductora, consejos sobre qué soluciones adoptar y aproximaciones a los escollos de la traducción a través de ideas o consejos. Para ello, se vale de los procedimientos de traducción heredados de la corriente de las Estilísticas comparadas y propone diversos ejemplos. En *Approaches to*

*Translation* (1988a) y *A Textbook of Translation* (1988b), puede decirse que alude a la clasificación de Halliday, McIntosh y Strevens.

Newmark (1988a), habla del registro diciendo que el autor de un texto utiliza una lengua expresiva deliberadamente al exponer sus puntos de vista y, de forma inconsciente, a través de marcadores psicolingüísticos. En consecuencia, el registro «has become an imprecise blanket term to cover all the socially conditioned features of languages» (1988a: 121). De este modo, le atribuye un sentido amplio que recogería el concepto de dialecto social. Cita a otros autores para explicar los tecnolectos de los que hacen uso los emisores en ciertas ocasiones y para desempeñar diversos roles. Los determinantes sociales más importantes del comportamiento a la hora de hablar o de escribir son la edad, el sexo, la clase social, la profesión, la casta, la religión, el país de origen, la generación, la región, la escolarización, los presupuestos cognitivos culturales o el bilingüismo, entre otros, todos ellos influidos por el modo y la ocasión, los que a la vez están condicionados socialmente por el evento en cuestión, bien sea el canal oral o escrito. También se refiere a variedades como el idiolecto para decir que es legítimo ignorar las repetidas peculiaridades idiolectales del autor (Ídem, *ib.*, 149). La jerga, por otra parte, la define como un idiomatismo particular de un oficio o profesión, un registro ocupacional del lenguaje o un argot esotérico ininteligible para el lego, lo que choca con su definición anterior de registro, donde ya se alude al campo bajo el paraguas del concepto de registro. Jerga y registro los trata de forma separada, pero en realidad, sus palabras llevan a pensar que la jerga pueda estar dentro del registro.

Newmark no hace referencia a la dimensión temporal ni geográfica, aunque en algunas soluciones de traducción que da sí anima al traductor a marcar las diferencias temporales y sociales (1988a: 195).

Se puede decir que el trato que da a la variación lingüística es insuficiente, no sólo por la omisión de las variaciones anteriores o por la falta de una clasificación, sino por la confusión que genera con las definiciones de registro y jerga.

Hervey y Higgins son dos autores que tratan el problema de la traducción de la variación lingüística en sus obras sobre metodología de la traducción orientada a estudiantes *Thinking Translation* (1992) y *Thinking Spanish Translation* (con Haywood, 1995). Estos títulos se encuentran dentro de una colección de obras con un mismo objetivo en las que los autores tratan la traducción desde y hacia diferentes lenguas. *Thinking Spanish Translation* trata la traducción del español al inglés.

Los autores aluden a los dialectos refiriéndose únicamente a la variedad geográfica. Hablan de sociolectos y, un poco más adelante, explican dos tipos de registro: *social register* y *tonal register*. *Social register* se refiere a estereotipos sociales más restringidos, por ejemplo, personas vulgares/educadas. Estos grupos de gente se expresarían a través de información que reflejaría «the speaker's educational background and upbringing; the social experience of the speaker (for example, social roles the speaker is used to fulfilling); the speaker's occupation and professional standing; the speaker's peer-group status, and so on» (1995: 119-120). Atendiendo a esto, cuando los hablantes proporcionan información lingüística sobre sus características sociales (más específicas que las clasificaciones generales de clase), se puede decir que están utilizando registros sociales particulares que comparten con otros hablantes con una descripción estereotípica similar.

Por *tonal register* hacen alusión al concepto clásico de registro según diccionarios y obras de estilística. Dicen que se puede observar junto a dialectos, sociolectos y registro social para conseguir un efecto

estilístico global, pero éste es cualitativamente diferente a ellos. *Tonal register* sería la actitud más o menos informal que el hablante adopta deliberadamente. El resto no son intencionados, sino producto de la procedencia geográfica o social. Este concepto se parecería al tenor o tono que se ha visto en numerosas clasificaciones y que tiene que ver con el uso que se hace de la lengua y no con las características propias del usuario.

Después de esa exposición, admiten que las nociones de *social register*, *tonal register*, dialecto y sociolecto hasta cierto punto se solapan y pueden entremezclarse en un texto. Su distinción sería más bien una abstracción teórica, aunque en la práctica es muy útil considerarlas de forma separada al analizar el estilo del texto porque esto ayudará al traductor a discernir qué rasgos son importantes textualmente para poder tomar decisiones estratégicas importantes. Los autores son flexibles en cuanto a las denominaciones, pues piensan que cuando no esté claro si se trata de un ejemplo de *tonal register* o *social register*, es lícito utilizar el término registro, y cuando se solapen dialecto, sociolecto y *social register* se podrá utilizar la noción más general de variación lingüística (Ídem, ib., 120).

También se cuestionan la utilidad de las etiquetas dialectales (hablando de los sociolectos), ya que muchas veces una clasificación social no tiene sentido sin una relación a la afiliación social. Aunque hay etiquetas neutras en cuanto a pertenencia a un área geográfica, cuanto más bajo es el estrato social más necesario se hace considerar los aspectos sociales y geográficos juntos. Estos dialectos sociogeográficos son normalmente etiquetas más significativas que las puramente sociales. De esta manera se expone lo inevitable de la hibridación de las categorías de la variación lingüística.

En su trabajo de 1997 (*The Translator as Communicator*), Hatim y Mason vuelven a tratar el asunto de la variación, y, seguramente siguiendo la idea que ya expusieron en su primer trabajo, en esta ocasión dialectos y registros se funden en una sola categoría según los segundos. No exponen una nueva clasificación, pero sí afirman, aunque de forma muy concisa: «(...) we shall concentrate on one particular domain of context, namely register membership. (...) in terms of use and user-related categories of register variation...» (1997: 97), y algo más adelante: «Register is a configuration of features which reflect the ways in which a given language user puts his or her language to use in a purposeful manner» (Ídem, ib., 100). Esta hibridación la demuestran analizando el ejemplo del habla de la protagonista de la obra *Pygmalion* (G.B. Shaw, 1913), donde idiolecto y tenor (nivel de formalidad, en este caso, informal) caracterizan su forma de hablar y acarrear problemas para la traducción.

En esta obra destacan el papel especial de los idiolectos y los definen como «the individual's distinctive and motivated way of using language at a given level of formality of tenor» (Ídem, ib., 98). Afirman que el idiolecto goza de un estatus especial dentro del espectro dialectal y que combina rasgos de todas las demás variantes dialectales. Ejemplifican esto con el personaje de *Pygmalion* cuyas manifestaciones en dialecto *Cockney* reflejan el lugar donde se habla este dialecto, el grupo de usuarios que lo habla y la época en la que se hace uso de él.

Tal como conciben el idiolecto, éste variaría desde las preferencias de cada persona (tendencia a utilizar unas estructuras, léxico o pronunciación determinados) a los rasgos compartidos por un grupo que los distinguen del resto. Al contrario de lo que se pueda pensar, los idiolectos no son periféricos, sino que se presentan sistemáticamente. Su

uso se relaciona con el propósito de los enunciados y muchas veces acarrear un significado sociocultural más amplio. Hatim y Mason afirman que «It is the task of the translator to identify and preserve the purposefulness behind the use of these seemingly individualistic mannerisms» (Ídem, ib., 103). Realizan una clasificación de los idiolectos en la que distinguen entre:

- a) idiolectos transitorios/duraderos (creados para un texto concreto o que se manifiestan en más ocasiones).
- b) idiolectos funcionales/no funcionales (con un uso concreto en el texto o no).

Para estos autores, los idiolectos duraderos y funcionales son los más interesantes, ya que conllevan un mayor significado tanto pragmático como semiótico. Tienden a aparecer recurrentemente en los textos, y al hacerlo, presentan una serie de valores retóricos que deben ser valorados debidamente para preservar el efecto global. Aluden al uso estático o dinámico de la lengua (pág. VIII de su prólogo) y lo aplican a la influencia del registro en ella. El uso estático de la lengua sería el uso y el funcionamiento más o menos previsible de la lengua y de los textos, que pueden poner al traductor ante un menor desafío; el uso dinámico, al contrario, sería el uso de la lengua que desafiaría las convenciones. El potencial del registro se puede observar en términos de un uso marcado o no marcado del lenguaje. A continuación explican qué sería cada cosa: un rasgo de registro (aquí se refieren a los idiolectos) se consideraría no marcado cuando cumple las expectativas del lector y el texto no presenta características de lengua que lo hagan diferente (abogados que hablan en lenguaje jurídico). En el otro caso, un rasgo de registro se consideraría marcado cuando se rompe con estas expectativas (una ama de casa que utiliza el lenguaje jurídico con una intención específica) (Ídem, ib., 101).

En este segundo trabajo los autores dan un paso hacia adelante en lo que se refiere a los componentes de una clasificación dialectal. Comparto con ellos su postura sobre el idiolecto, así como su visión sobre el proceder ante esta variación, punto de vista que reproduciré más adelante. En general, de la propuesta de Hatim y Mason hay que destacar el carácter de continuo que le imprimen a la clasificación de dialectos y registros y la claridad y coherencia de la misma (sobre todo en su trabajo de 1995 [1990]) con el modelo de contexto que presentan.

En su monografía sobre la traducción de la variación lingüística (*La traducción de la variación lingüística*, 1999), Mayoral destaca la dificultad de la comunicación humana y empieza invalidando los análisis semánticos para entender y comunicar un enunciado. Concibe la comprensión como actividad (no existe la comprensión pasiva) y plantea una pregunta importante: ¿el proceso de comprensión es igual en todos los hablantes de una lengua? Sí, pero con diferencias idiosincrásicas. Los hablantes construimos nuestro bagaje cultural a través de nuestras vivencias personales, así que lo que comunicamos también es personal. Además, las lenguas difieren en cada persona (idiolectos) y, a su vez, son altamente abstractas y se componen de variantes dialectales y de uso, lo que nos dice que la única manifestación lingüística real es la que emite un hablante en una situación comunicativa dada.

El autor defiende el contexto como constructo mental que aporta cada individuo y como filtro dinámico, y cuestiona la aproximación errónea con la que algunos autores se acercan a él. De acuerdo con esto, adopta una postura, la experiencialista, en la que concibe el pensamiento en relación con el mundo y la comunicación como realidad mental, única para cada situación, emisor y receptor. Partiendo de aquí, el significado se derivará del análisis de la situación comunicativa y de la construcción

de un contexto específico, y constará de una serie de aspectos y valores como resultado de lo anterior. Según el autor, basándonos en nuestra propia experiencia y en la información que nos llega de diferentes instituciones presentes en nuestra vida diaria, ajustamos el significado a las diferentes situaciones y a las posibles expectativas de nuestros receptores para crear un efecto determinado.

Mayoral toma de Schmidt (1982 [1990]) el término *pistas de contextualización* (*contextualization cues*) como mecanismos que posibilitan la comunicación funcional y que los usuarios utilizan en sus manifestaciones para indicar el contexto a sus receptores, es decir, que serían estereotipos que el receptor asocia a los diferentes elementos de información. Al mismo tiempo, también introduce otros conceptos clave en su propuesta, como los *estereotipos*, o constructos mentales asociados a diferentes grupos sociales, situaciones reales, etc. que complementan la experiencia individual de los usuarios. Además, incluye los llamados *marcos*, que serían los elementos de información que el lector evoca sobre un significado dado a partir de las pistas de contextualización, y los *marcadores*, que son pistas de contextualización de la variación convencionalizadas.

Las pistas de contextualización «son los elementos del enunciado que, para un evento comunicativo concreto, permiten a cada receptor asignar, entre otros, los parámetros sociolingüísticos del contexto» (Ídem, ib., 162). Según esta definición, el lector puede, al leer el contenido de un texto, activar información anterior sobre la obra y el autor e información previa relacionada con el contenido (por ejemplo, datos que ya conocía de esa obra o del autor, o conocimiento del tema que expone o de otros textos asociados). Esta información anterior condicionará la interpretación que se haga del texto. La información y las emociones que



se activan en el cerebro provocadas por las pistas de contextualización son únicas para cada acto de lectura y para cada lector. Las pistas abarcan dos tipos de elementos del enunciado (Ídem, ib., 163):

1. Los usos lingüísticos explicativos o elaborados (pistas de contextualización no codificadas o no convencionalizadas): serían las formas de hablar relativamente explícitas; mediante su utilización se hacen pocas suposiciones sobre lo que el oyente sabe (elementos normalmente conocidos en nuestra cultura que conllevan valores connotativos como *negro, sermón, hablar como un carretero...*).

2. Los usos lingüísticos sintomáticos o restringidos (pistas de contextualización codificadas o convencionalizadas): formas de hablar relativamente implícitas, donde deben hacerse más suposiciones sobre lo que el oyente sabe, pues estas formas de hablar pueden pertenecer a más de un grupo social concreto. Son las formas de hablar que usa la gente que se conoce bien. (Elementos como *tuvistes, habían pocas personas* o *p'a y*, en inglés, *I don't have no money* o *wanna*).

El autor señala que estos dos tipos de pistas se dan de forma simultánea. Los primeros son más propios de receptores poco cultos porque les es más difícil asociar parámetros en su memoria a estas pistas; están menos familiarizados con situaciones diferentes a las que ellos viven habitualmente. Los segundos serían más propios de lectores con una cultura mayor, que puedan discriminar entre las pistas codificadas (las de segundo tipo) y así mejorar la comunicación asociando de una forma más directa las situaciones descritas con su experiencia vital. El uso de ambos tipos de pistas asegura la recepción válida para un amplio espectro de receptores, pero si no son suficientes las pistas ofrecidas por el autor y aquellas de las que dispone el receptor en su memoria, la eficacia de la comunicación se vería afectada.

Mayoral afirma que las pistas de contextualización no expresan exclusivamente la variación lingüística e incluyen información como la ubicación espacio-temporal del texto o la identidad del público al que va destinado, entre otras cosas, es decir, elementos que se activan en la mente del lector/traductor en busca del significado. Estos elementos, y otros que el traductor interpreta relacionados con su profesión, condicionan la interpretación del texto, que es única para cada lector. Si las pistas de contextualización que se le ofrecen al lector y las que éste aporta de su experiencia son insuficientes, podría no interpretar correctamente la variación lingüística, dado que las mismas características pueden aplicarse a más de una variante (Mayoral ejemplifica este argumento con la similitud que puede haber entre el dialecto de los negros y el de los andaluces a nivel escrito y que el lector podría confundir). Además, la variación lingüística puede no ser reconocible para los receptores cuando las pistas de contextualización se basan en elementos poco familiares para estos.

Las pistas de contextualización pueden ser de cualquier nivel (léxico, fonético, sintáctico, etc.), y su uso por el traductor dependerá tanto del encargo de traducción como de las exigencias de la comunicación. Por supuesto, la comunicación será exitosa cuando éste capte todas las pistas del texto original. Por su parte, las pistas ocupan un lugar central o secundario dependiendo del receptor, por lo que en la traducción «qué parámetro ocupa la posición nuclear depende de las prioridades comunicativas y no tiene por qué darse una correspondencia en la relevancia de los parámetros entre el TO y el TT» (Ídem, ib., 169).

Los marcadores serían pistas de contextualización de la variación convencionalizadas. Se oponen por definición a los elementos no marcados, luego son los elementos marcados respecto a diferentes

parámetros sociales y situacionales. Las distintas variedades lingüísticas estarían marcadas de una forma u otra, incluso la variedad estándar, pero los receptores sí perciben como no marcadas las formas de hablar que consideran adecuadas para esa situación comunicativa en la que se encuentran. El procesamiento de los marcadores en las variedades lingüísticas consistirá en la toma de decisiones y en la aplicación de técnicas de resolución de problemas.

Sobre los estereotipos, Mayoral comenta que las representaciones estereotípicas que se asocian a los dialectos tienden a ser económicas y por lo tanto no cubren la totalidad de los rasgos estereotipados de los dialectos, aunque son útiles para evocar el estereotipo correspondiente. Los estereotipos pueden ser sociales (moro, negro, mujer, etc.) y lingüísticos (formas de hablar de cada uno de los estereotipos), y son diferentes según diferentes personas, culturas, épocas, etc.

Los marcos corresponden a situaciones habituales. Se trataría de los mecanismos que activan las pistas de contextualización al buscar en la memoria del receptor dentro de su propio repertorio de pistas. Los marcos incluyen información lingüística y no lingüística, formas de hablar y las pistas que las contextualizan, estereotipos sociales que las caracterizan, etc.

Definidos estos conceptos, es obvio que Mayoral rechaza las aportaciones tradicionales de clasificación de la variación lingüística y estructura su clasificación en torno a otros parámetros (aunque se adhiere, al igual que muchos otros, a la importancia de la situación comunicativa, y menciona que las lenguas, altamente abstractas, se componen de variantes dialectales y de uso). Apuesta por el concepto de *escopo* de la traducción del funcionalismo alemán como criterio por el que se regirán los traductores en el proceso de traducción: según el

encargo específico de traducción, la finalidad o el destinatario, el traductor hará uso de unas estrategias u otras. El autor rechaza, después de recoger las clasificaciones de la variación que proporcionan los autores desde diferentes disciplinas, que la traductología haya tomado esos modelos sin revisarlos y adecuarlos a sus objetivos. En su opinión, para que estas clasificaciones fueran válidas para nuestros estudios tendrían que tener en cuenta la eficacia en la comunicación y las condiciones del encargo de traducción. De la siguiente manera el autor rechaza la clasificación tradicional de la sociolingüística donde se distingue entre dialectos y registros y sus diferentes subdivisiones:

(...) la distinción no parece útil por cuanto variaciones que tradicionalmente se atribuyen al usuario *también* pueden responder a un uso voluntario a favor de una intención comunicativa: el dialecto puede utilizarse de forma involuntaria o deliberada (para crear un determinado clima en las relaciones entre interlocutores); un hablante puede incorporar elementos idiolectales idiosincrásicos con fines imitativos; un hablante es capaz de incorporar marcas de pertenencia a grupos determinados (edad, sexo, clase social) o no hacerlo (Ídem, *ib.*, 125).

Esta aseveración apunta matices muy importantes para una clasificación de la variación lingüística y para la traducción de la misma: el solapamiento entre variación respecto al uso y al usuario o la inclusión o no del dialecto de forma deliberada. El autor también rechaza el concepto mismo por el que se conoce la variedad lingüística: «Variedad de lengua es una abstracción que pertenece al plano de la estructura lingüística ideada y no al mundo material de los textos o mensajes originales o traducidos. Este concepto puede ser útil en la descripción del sistema de la lengua (...) pero no lo es en el proceso de la traducción, que es un proceso material de comunicación entre lenguas diferentes» (Ídem,

ib., 149). Asimismo, se cuestiona el tipo de conocimiento que reside en la información que se encuentra en la traducción para marcar la variación lingüística.

En efecto, al enfrentarnos a un texto es difícil catalogar los marcadores como pertenecientes a un único tipo de dialecto, pues normalmente participará de rasgos de más de uno, aunque haya uno que destaque debido a la función que se le pretende dar a esos marcadores. En este sentido, una clasificación rígida, como critica Mayoral, no refleja la realidad de la variación lingüística. No obstante, estas clasificaciones han servido y sirven a los estudios sobre la traducción para realizar un primer acercamiento a los tipos de variación que se pueden dar y quizá habría que trabajar sobre la estructura de esa clasificación, es decir, sobre la forma de plasmar la condición de continuidad de la variación. En definitiva, lo novedoso y lo exhaustivo, al menos en nuestro país, de la propuesta de Mayoral hace que su obra tenga un mérito innegable y un lugar muy destacado en este trabajo.

Al cuestionar la utilidad de las clasificaciones dialectales cita a Halliday (1964) para decir que los tipos de hablantes que se pueden establecer son infinitos, pues así lo son las circunstancias que diferencian a los seres humanos. Para el autor es importante dilucidar si todas esas distinciones dan lugar a formas de hablar diferentes, por lo que habría que renunciar a la enumeración y a la clasificación, dada su infinitud, o si tan sólo algunas de ellas encuentran eco en formas de hablar diferenciadas. La clasificación de la variación lingüística que se ofrecerá en el último apartado del presente capítulo apoya la afirmación de Mayoral sobre la imprecisión que todos los usuarios y sus respectivas manifestaciones generarían y que, por tanto, darían lugar a una clasificación cuyas categorías serían difíciles de delimitar.

En resumen, en estos apartados se ha visto cómo algunos autores prefieren no mostrar una clasificación al uso de la variación lingüística, sino hablar de ella y de los parámetros que la formarían, mientras que otros siguen adheriéndose a clasificaciones más tradicionales. El primer caso se aprecia en autores cuyas propuestas se enmarcan en los últimos años de la década de los 90, cuando se dan cuenta de que las clasificaciones tradicionales pueden no ajustarse a la realidad de la comunicación y por lo tanto, de la traducción.

A partir del año 2000, las clasificaciones de la variación lingüística dejan de ser el eje o el punto de partida de los trabajos que tratan la cuestión, los que se centran más en valorar las soluciones que se podrían adoptar que en proponer clasificaciones que se adapten a la realidad de la variación lingüística o en retomar las anteriores para enriquecerlas.

Este primer capítulo ha mostrado cómo los dialectos no son siempre tomados en cuenta de la misma manera por los autores estudiados. Algunos autores hablan sólo de registro, donde se incluirían todas las categorías de la variación (Hervey y Higgins, 1995) y otros consideran la variable geográfica como la única variación dialectal (Nida, 1969; 1975, o Rabadán, 1991). El idiolecto es para algunos pocos autores un elemento fundamental (Muñoz, 1995; Mayoral, 1999 o Hatim y Mason, 1997) y para otros todo lo contrario (Coseriu, 1973; House, 1977; Bell, 1991).

A modo de conclusión se puede decir que la revisión de los antecedentes muestra unos resultados dispares. Se observa que los autores suelen coincidir en puntos como el dialecto geográfico o los parámetros sociales, pero a partir de ahí y dependiendo de estudios, algunos elementos se incluyen en la clasificación y otros se omiten,

justificada e injustificadamente. Esta disparidad hace pensar en que los autores son conscientes de la importancia del tema, pero la confusión sobre las categorías que lo integran y el lugar que ocupan sigue vigente. En traductología se prefiere, en muchos casos, y así se verá en el tercer capítulo, hablar de las formas de proceder ante la variación lingüística. Las clasificaciones estudiadas de los autores que se adscriben a otras disciplinas se detienen más en clasificar y estructurar la variación, pero sus propuestas, u omiten alguna categoría, o bien carecen de un equilibrio en la importancia que se otorga a éstas.

### **1.3. Propuesta de clasificación de la variación lingüística**

Esta investigación pretende contribuir humildemente a la clasificación de la variación a través de una propuesta propia que, desde el punto de vista de la traducción, refleje la variación lingüística a partir de las ideas más acertadas propuestas por la literatura sobre el tema.

Para el cometido que ahora me propongo, se puede partir de la clasificación hallidayana, no sólo por su popularidad entre los autores que se han detenido a estudiar la variación lingüística y su traducción, sino porque comparto su idea de que la variación es la prueba de un lenguaje cambiante, así como su distinción entre dos tipos de cambio o variación que mantienen entre sí una relación funcional (1964: 84-97).

Es esta una clasificación que, según lo que los autores Halliday, McIntosh y Strevens manifiestan, no deja de estar abierta. Como se ha visto al principio de este capítulo, estos autores clasifican la variación lingüística en 1964 agrupando los dialectos o variedades lingüísticas que utilizan los usuarios (por dialecto entienden los dialectos geográficos y el lenguaje estándar, aunque Halliday añadirá posteriormente el dialecto social), por una parte, y los registros o diferentes usos que se hacen de la lengua, por otra. Estos registros obedecen a las variables de campo, que hace referencia al área del saber determinada y que incluye el asunto o tópico (el lenguaje jurídico, el de los negocios), el tenor o la relación entre los participantes (el lenguaje más o menos coloquial/formal) y el modo o la manera en la que ocurre el evento con respecto al lenguaje (básicamente, si el medio de comunicación es oral o escrito). Los idiolectos se incluirían dentro de esta variación. Por lo tanto, es importante subrayar que la clasificación siguiente se insertaría en la tradición hallidayana, a pesar de que a lo largo de la investigación se



utilicen términos como marcador, procedentes de otras tendencias y autores.

DIALECTOS	REGISTROS
dialecto geográfico lengua estándar dialecto social (posteriormente)	campo tenor modo idiolecto

CUADRO II. Clasificación de la variación lingüística, Halliday, McIntosh y Strevens (1964)

A la hora de realizar una clasificación de la variación lingüística, surgirían diferentes condicionantes que enumero a continuación:

- Catford afirma: «All languages may be presumed to be describable in terms of a number of varieties, though the number and nature of these varies from one language to another» (1965: 85). Cada lengua, entonces, podrá ser diferente en cuanto a variedades lingüísticas se refiere (número, naturaleza), las cuales se configuran atendiendo a las características de esa lengua y de la cultura a la que pertenece. Por lo tanto, la singularidad de las lenguas deberá tenerse en cuenta en cualquier clasificación.
- Las variedades del usuario de la lengua se entremezclan con las variedades de uso. Halliday, McIntosh y Strevens ya afirmaban que dialectos y registros mantienen una relación funcional, lo que quiere decir que un registro determinado suele estar asociado a un dialecto particular de tal forma que en una sociedad el dialecto será el medio por el cual un usuario tiene o no acceso a ciertos registros. Por ejemplo, un registro médico no casaría con un dialecto social de bajo estrato. El solapamiento entre variedades lingüísticas también lo señalan Hatim y Mason (1995 [1990]; 1997) y Gregory (1974 [1964]; 1986 [1978]), entre otros.

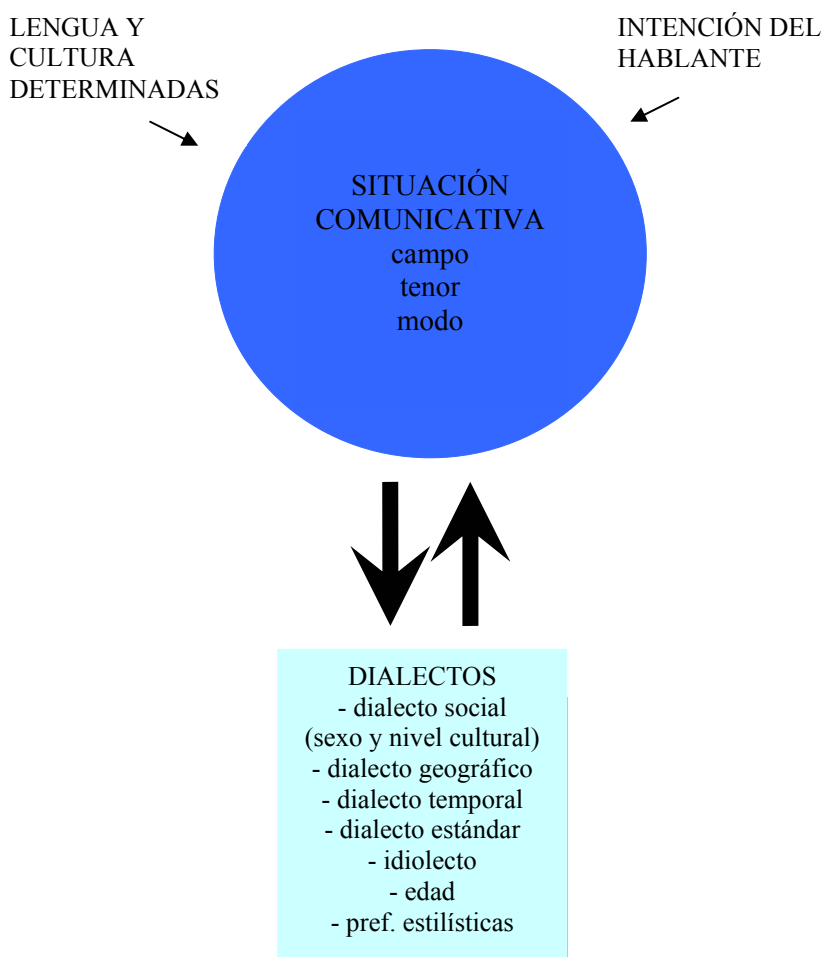
- La comunicación genera infinidad de actos de habla con características lingüísticas diferentes.
- Cada persona es distinta y se expresa de forma distinta, intencionadamente o no.

A la luz de estos factores, en la propuesta de clasificación siguiente se pretende clasificar la variación lingüística con vistas a una posible traducción de la misma. Las variables relacionadas con el uso y con el usuario se encontrarían dentro de todas las posibilidades variacionales de la lengua por tratarse de variables que en mayor o menor medida se pueden dar en una manifestación determinada. El usuario y sus manifestaciones naturales (los dialectos) pueden no ser naturales sino intencionados, por lo que el usuario en cuestión estará dando un uso determinado a la lengua, y, partiendo de ahí, hay que considerar la estrecha imbricación en la descripción de la variación lingüística entre variedades con respecto al usuario y al uso. Un ejemplo de esta imbricación se daría cuando en una novela un personaje puede burlarse de otro o hacerse pasar por otro y adoptar su forma de hablar, u otro personaje puede adoptar un lenguaje especializado para convencer a alguien de que le dé un trabajo.

La noción central de esta clasificación sería la situación comunicativa o registro (con las categorías de campo, tenor y modo que la componen), ya que ésta condicionaría, en mayor o menor medida, las distintas formas de expresarse de los usuarios. Así, cada situación comunicativa y, por tanto, el nivel de formalidad entre los participantes de la comunicación (tenor o tono), el evento comunicativo y su especialización (campo) y el canal por el que se da la comunicación, oral o escrito (modo), influiría sobre los distintos tipos de variación lingüística según el usuario (dialectos). Tanto la situación comunicativa

como los dialectos son categorías no estancas entre las que se da, como antes he apuntado, una imbricación, por lo que los dialectos también influyen y condicionan en mayor o menor medida a la situación comunicativa determinada. A su vez, tanto la situación comunicativa como los dialectos se ven condicionados por otras variables, que luego se explican, como son la lengua y cultura determinadas y la intención del hablante.

A continuación se muestra un cuadro en el que se esquematizan las ideas anteriores:



CUADRO III. Clasificación de la variación lingüística

La situación comunicativa, puesto que cada acto de habla es diferente, se convierte en una condición *sine qua non* sin la que ninguna clasificación de la variación lingüística podría describirse. La situación comunicativa condicionará cada manifestación dialectal y hará, por ejemplo, que un personaje emplee un acento diferente al suyo con alguna intención al hablar con los habitantes de una zona geográfica determinada en un momento en el que éste necesite su ayuda, o que otro personaje adopte un tono compasivo hacia una persona que está convaleciente en el hospital. Este factor también incluirá el tipo y género textual que genere la situación comunicativa determinada, cuyas características concretas se inclinarán hacia unos elementos de la variación lingüística u otros. La situación comunicativa puede tener distintos campos, tenores y modos:

- el campo refleja el evento social en curso. Esta categoría influenciará al usuario de la lengua en la medida en que mostrará un lenguaje concreto en las distintas situaciones, o uno o más temas sobre el que el emisor decide expresarse. El lenguaje recibirá un tratamiento u otro dependiendo del campo, más o menos especializado, que se exprese en el texto. El campo tendrá grado de especificidad y condicionará el resto de variables siempre que el emisor así lo desee. Por ejemplo, un lenguaje científico, conllevará normalmente una variable social alta, un tenor formal y austero, etc. Si el emisor decide romper con esta lógica, se podría dar un tema especializado por boca de un juez que tutea a sus interlocutores y les habla en un tono familiar, algo que el

autor utilizaría para caracterizar al personaje en cuestión o crear un efecto determinado;

- tenor o tono, que incidirá sobre la relación entre el emisor y el receptor, lo que dará lugar a un nivel de formalidad diferente según la situación: lenguaje formal, informal, vulgar, familiar, chulesco, serio, jovial, cariñoso, etcétera. Esta categoría hará que la variedad del emisor muestre a través de la lengua una actitud determinada en función de la relación que le una a sus interlocutores y de lo que pretenda conseguir de ellos;
- modo; la categoría de modo marcará el resto de variables dependiendo del canal por el que se transmita la comunicación. El modo se divide en modo oral y escrito, que serían los dos medios básicos por los que se puede transmitir un texto de cualquier tipo, pero dentro de estos dos polos se encuentran las variedades de textos escritos para ser representados, para ser leídos en voz baja, para ser cantados – un poema reflejará un modo escrito para ser recitado–, etcétera, o textos orales que pueden ser espontáneos o no. Las novelas que se estudian en este trabajo y, en concreto, las manifestaciones dialectales en ellas, constituirán textos escritos para ser leídos como si fueran dichos.

Por su parte, la variación dialectal correspondería a las distintas variantes que los autores han propuesto y que aluden a la forma de expresarse de los usuarios dependiendo de diferentes factores como su procedencia, su edad o la clase social a la que pertenece:

1. dialecto geográfico, que marca la procedencia espacial del hablante (dialecto anglo-irlandés, el inglés de Gibraltar, o

dialectos regionales como el inglés de Yorkshire o el inglés teitano);

2. dialecto social, o forma de hablar según la clase social a la que se pertenece: estrato social bajo, medio-bajo, medio, medio-alto, alto y muy alto (aristocracia, realeza). La variable social también incluiría el nivel cultural de cada individuo, puesto que normalmente ésta corresponde a una clase social determinada y se refleja en el tipo de lenguaje que uno utiliza, si bien es cierto que el nivel educativo, al menos en la sociedad occidental, no tiene por qué corresponder a una clase social determinada, ya que la gente no instruida puede conseguir estar en una clase social más alta por medios diferentes a su educación, lo que también se reflejará en su forma de hablar. Sin embargo, como afirma Muñoz: «El nivel de educación y la clase social suelen ir parejos, así que es difícil distinguir diferencias adjudicables a uno u otro rasgo, aunque en algunos casos sí es posible distinguirlos» (1995: 34). Muñoz pone el caso de la India como ejemplo de sociedad donde las castas conforman una jerarquía social rígida que marca a cada persona desde su nacimiento. Se comprueba cómo existen formas diferentes de expresarse entre castas (sociales) que son ajenas al nivel educativo de sus hablantes. Aun así, aquí se considera el nivel educativo una subvariable dentro de la variable social por tratarse de un rasgo que normalmente singulariza a las personas dentro de la sociedad. Por último, se incluye el parámetro del sexo, ya que el género puede marcar la forma de hablar de las personas y por lo tanto es otro rasgo que recoge el idiolecto. Existen autores que afirman la existencia de características propias de cada género como López y Morant

(1991) o Muñoz (1995), tendencia cada vez menor debido a la posición social de la mujer en la actualidad; pero aunque esto fuera así, las diferencias de género a la hora de hablar vendrán avaladas por preferencia en el léxico, gramática y tono. En el caso de la literatura, las diferencias de sexo se podrán apreciar en el narrar natural del autor pero también en el lenguaje que cree para sus personajes, donde se quiera acentuar el género de estos;

3. dialecto estándar: es el lenguaje supuestamente normativo, no marcado por ningún rasgo dialectal e influenciado por instituciones y medios de comunicación (Hatim y Mason, 1995 [1990]). No obstante, cualquier emisor, sea el autor de una novela o no, siempre mostrará rasgos idiolectales que se alejarán, aunque sea mínimamente, de la lengua normativa. Además de esto, un lenguaje influenciado por instituciones y medios de comunicación estará también marcado por la idiosincrasia de esos entes. También hay que tener en cuenta que un texto narrado en un perfecto español estándar no será tal para los lectores de América Latina;
4. dialecto temporal, puesto que el autor puede dar a su discurso un efecto temporal, pudiendo elegir entre expresarse mediante unos rasgos temporales concretos pasados e incluso futuros. El dialecto temporal, tal como se conoce y se ha visto en varias clasificaciones anteriores, también se refiere a la época en la que se emite el discurso. A lo largo de la vida, una persona modifica su forma de hablar debido a sus vivencias y a las modas que hacen que se utilicen más unas expresiones u otras, unas construcciones gramaticales u otras, etcétera. Así pues, se considerará que la variable temporal hace alusión a la forma de

manifestarse voluntaria e involuntaria mediante rasgos de temporalidad diversos. Un ejemplo de estos rasgos temporales sería el caso de las novelas ambientadas en una época pasada donde se recrea el lenguaje del momento, o los personajes que muestran una forma de hablar anticuada para marcar su edad (y por lo tanto el contraste con otros) por voluntad del autor;

5. idiolecto, o variación que recoge las tendencias particulares del habla de cada persona, es decir, formas de pronunciar características, preferencias por determinadas expresiones y estructuras sintácticas, pero también por temas concretos (campo), por dejes particulares que evidencian su procedencia (dialecto geográfico) o su clase social (dialecto social), el momento histórico en el que se expresa (dialecto temporal), el tono más o menos informal con el que se dirige a sus interlocutores (tenor), su edad y sexo, etc. Todo emisor y, en el caso que se estudia, todo autor, es un ser individual, cuyas características individuales marcan la forma de expresarse tanto natural como intencionadamente. La impronta individual de cada autor contiene elementos idiosincrásicos que muestran las características personales que ha ido adquiriendo a lo largo de su vida, pero cuando su narración pretende reflejar alguna intención (diálogos entre personajes distintos caracterizados de formas dispares) el autor marca el discurso con un *alteridiolecto* en el que se vierten también rasgos dialectales y de registro, en este caso, intencionados. Dentro de la variación relacionada con el usuario, el idiolecto tiene un papel relevante puesto que es útil al aplicarlo a personajes de ficción. Algunos autores como Mayoral afirman: «(...) de todos los lectos, la categoría de idiolecto podría



ser la única útil como herramienta de caracterización de la variación lingüística» (1999: 109), o, en palabras de Muñoz: «(...) la lengua, los dialectos y los sociolectos no son más que abstracciones de los rasgos comunes a un determinado número de idiolectos, es decir, a un determinado número de hablantes» (1995: 40). Estas reflexiones se basan en la idea del idiolecto como variante aglutinadora de rasgos del resto de dialectos;

6. edad; las personas se expresan según su edad y esto da lugar a elementos lingüísticos característicos generacionalmente: el lenguaje de los niños, de los adolescentes o el de la tercera edad;
7. preferencias estilísticas; según Hurtado, el estilo serían las «(...) selecciones que efectúa el hablante entre otras maneras alternativas que proporciona la lengua para expresar lo mismo, y se define, además, en relación con un ámbito de uso de la lengua, afectando a géneros concretos» (2001: 594). Esta definición deja ver que las preferencias estilísticas de los hablantes se realizan de forma motivada, puesto que pretenden darse en un ámbito de uso de la lengua determinado, lo que relaciona, de nuevo, variables de usuario y de uso. Las preferencias estilísticas o estilo son términos cercanos al idiolecto. La diferencia que los autores suelen hacer entre uno y otro viene dada por la motivación con la que se hacen las primeras, mientras que el segundo sería involuntario. El autor puede decidir utilizar unas marcas estilísticas, de su propia mano o de mano de sus personajes, determinadas (fonológicas, léxicas, sintácticas, de organización del enunciado, de segmentación discursiva, etc.) para conseguir un efecto concreto, razón por la que las preferencias en cuanto al estilo formarían parte de los parámetros en la clasificación.

Estos últimos parámetros no sólo pueden influir y se imbrican con la situación comunicativa, sino que también se influyen y condicionan entre sí, es decir, que están relacionados de forma funcional de tal manera que un parámetro también puede incidir en otro.

Tanto la dimensión de usuario como la de uso que reflejo en el diagrama más arriba se supeditan a unas variables fundamentales que se ubican en la parte exterior. Estas variables son factores que condicionan toda variación lingüística. Su importancia es crucial porque sin tenerlas en cuenta no se podrá hacer un análisis completo de la misma.

a) las lenguas y culturas determinadas. Este factor que condicionará la forma de hablar de los usuarios se basa en que las diferentes comunidades lingüísticas poseen características propias que atienden a su forma particular de entender la realidad, lo que hace que sus manifestaciones difieran las unas de las otras, aunque se trate de lenguas o culturas geográficamente próximas. Mayoral afirma que no se puede comparar a las clases altas españolas con las británicas porque la historia y la sociedad han hecho que no compartan los mismos marcadores (1999: 126). La importancia de esta variable radica en que la idiosincrasia de una lengua y su cultura podrán influenciar en mayor o menor medida el habla del emisor;

b) la intención del hablante, que en literatura marcará el objetivo o función que a éste se le atribuya a la hora de manifestarse. Por ejemplo, el narrador de una obra puede querer distanciarse de sus personajes utilizando una sintaxis determinada que se manifestará en un tenor formal, o su intención puede ser crear humor haciendo que un niño emplee un registro propio de un adulto, o también sorprender al lector con unos rasgos temporales de un

hipotético futuro. Además, un narrador puede utilizar formas neutras y evitar los juicios de valor con el propósito de pasar desapercibido y resaltar a los personajes, y un autor puede querer acentuar sus marcas dialectales geográficas como muestra de solidaridad hacia esa comunidad. En lo que respecta a la traducción, hay que decir que la motivación detrás de las palabras en la novela representa un elemento crucial que el traductor tendrá que valorar.

Estos dos factores condicionarán las categorías de uso (registro) y de usuario (dialectos) en mayor o menor grado en cada acto de habla. Cabe señalar que la presente clasificación de la variación lingüística se concibe pensando en los países occidentales y no en otros países, donde las jerarquías y las costumbres sociales pueden ser diferentes. Asimismo, aunque su configuración podría ser mejorada, enriquecida o simplificada, en ella se intentan plasmar los elementos básicos que entrarían dentro de una clasificación de la variación lingüística a tener en cuenta con vistas a una futura traducción, como el solapamiento de las categorías y la importancia de la situación comunicativa, los cuales marcarán la funcionalidad dependiendo de los casos.

En resumen, todas las categorías que expongo se podrán influenciar unas a otras en mayor o menor medida, es decir, que son categorías de naturaleza funcional y flexible en grado que pueden influir y verse influidas por las categorías adyacentes (en cada momento de la comunicación un elemento o elementos puede cobrar más relevancia que otro u otros). Tanto el acto de habla concreto como los dialectos se verán condicionados en mayor o menor medida por la intención del hablante con ese acto de habla y la idiosincrasia de la lengua y cultura determinadas en las que se dé la comunicación.

La representación de la clasificación anterior cierra un capítulo donde se han visto las aportaciones de diversos autores en torno a la variación lingüística. Se ha intentado citar a aquellos autores que hablan del asunto relacionándolo con la traducción, pero también se ha querido aportar la visión de otros, cuyas propuestas, desde áreas limítrofes, son interesantes en este cometido.

## 2. LOS MODELOS DE ANÁLISIS DE LA VARIACIÓN LINGÜÍSTICA

Esta investigación se estructura en torno al análisis empírico de un corpus de textos originales y de sus traducciones que tiene como fin extraer unos resultados en cuanto a las técnicas de traducción utilizadas en la traducción de la variación dialectal. Con este objetivo en mente, el modelo de análisis ideal para analizar y evaluar las particularidades dialectales de traducciones y textos originales debe ser uno donde las relaciones entre TO y TM sean un elemento destacable, ya que no sólo pretendo centrarme en el análisis dialectal y contextual de los textos originales y en cómo se ha traducido el dialecto y su función, sino que mi intención es también la de estudiar el texto traducido dentro de su contexto. Para llevar a cabo este cometido, es necesario un modelo de análisis que permita describir, tanto el dialecto en sí, como los factores literarios y socioculturales que rodean las obras. Dicho modelo tendría que describir lo lingüístico, pero siempre desde una perspectiva textual, puesto que el texto se considera como la unidad de traducción y es clave su organización y función.

La cultura meta, incluido el entorno literario en el que se publica la traducción, influye en ésta, y dicha influencia entra también dentro de mis objetivos de estudio. Pero, antes de llegar ahí, los pasos previos serán el análisis del TO que genera esa traducción, el del texto traducido correspondiente y el de las relaciones que se producen entre los dos textos para intentar descubrir qué técnicas de traducción han seguido los traductores. Dicho de otro modo, lo que aquí se pretende es ver globalmente cómo se traduce un rasgo estilístico del TO (especialmente,

si se plasma su función) y qué repercusiones tiene en la cultura de llegada.

La descripción de traducciones es una inquietud que diversos autores manifiestan en sus áreas de investigación a través de modelos de análisis que permiten, desde diferentes corrientes y destacando unos aspectos u otros según la adscripción teórica y los intereses de cada uno, comparar originales y traducciones y averiguar sus coincidencias o la falta de ellas. Los enfoques que voy a mostrar son algunos de los que, en mi opinión, han dado con la fórmula de combinar el análisis lingüístico, estilístico y literario, por una parte, y el pragmático, por otra, para crear modelos de análisis capaces de estudiar obras literarias y sus traducciones. Solamente uno de ellos está pensado expresamente para evaluar textos literarios, pero todos son guías que se acomodan al objetivo de este trabajo. Se trata de autores de los que ya se ha hablado, pero en los que ahora me centro para considerar sus propuestas de forma global y no, únicamente, en lo que se refiere a sus clasificaciones de la variación lingüística.

Hatim y Mason (1995 [1990]) integran en su modelo las disciplinas del análisis del discurso y de la pragmática, así como los conceptos de actos de habla, sistemas semióticos, intención social y psicológica del autor del texto, entre otros. Se trata de un trabajo que ha influido enormemente en los estudios de traducción, en el estudio y comparación de traducciones, en modelos de análisis posteriores y en la enseñanza de la traducción. Los autores se proponen relacionar el proceso discursivo con el trabajo del traductor y para ello se analizan los aspectos comunicativos, semióticos y pragmáticos de la traducción. Se basan, sobre todo, en los conceptos de Halliday y Hasan (1985), pero también en la teoría de los actos de habla de Austin (1982) y en las

máximas de cooperación de Grice (1975) para aplicar estas influencias al servicio de la traducción y elaborar su análisis. En éste, se privilegia el análisis del contexto porque es el encargado de justificar las dificultades del proceso comunicativo e incide significativamente en la estructura de los textos. Sin él, el lector o el traductor no podrían discernir la intención de un texto. La definición de Hatim y Mason del contexto alude a «todos aquellos factores situacionales y circunstancias sociohistóricas manifestadas en el medio no verbal que está dentro y fuera del área de percepción del sentido que comparten los comunicantes» (1995 [1990]: 54). La interacción entre texto y contexto queda clara a lo largo de toda la obra, donde se analizan extensamente tanto uno como otro, así como los elementos que los integran.

El proceso de traducción que se expone en su obra gira en torno a la categorización de este contexto que, según los autores, se puede dividir en tres dimensiones:

1. La dimensión comunicativa, que atiende a dos factores:
  - registro
  - dialectos
2. La dimensión pragmática, que incluye el análisis de conceptos como:
  - la intencionalidad
  - las presuposiciones
  - las implicaturas
  - el propósito retórico (o intención global del texto)
  - el foco tipotextual (función principal del texto)
  - el principio de cooperación entre los interlocutores.
3. La dimensión semiótica, donde plantean las categorías de:
  - género textual

- discurso (o ideología determinada)
- texto.

Estas tres dimensiones explicarían el funcionamiento de la traducción. Dedicar un capítulo a la intertextualidad, o lo que es lo mismo, la relación de un texto con otro u otros textos, como mecanismo que pone en marcha sistemas de conocimiento más allá del texto, así como a cuestiones éticas y a algunos aspectos profesionales del traductor. A través de esta cita se puede captar la intención de los autores con este modelo: «El papel del traductor en su calidad de lector consiste, por tanto, en construir un modelo del significado pretendido del original y en elaborar hipótesis acerca del probable impacto en sus receptores pretendidos; mientras que en su calidad de productor textual, el traductor, que opera en un entorno socio-cultural distinto, trata de reproducir su interpretación del “significado del hablante” para alcanzar los efectos pretendidos en los lectores del texto de llegada» (1995 [1990]: 121).

En definitiva, la obra incide en los aspectos lingüísticos de la traducción y hace hincapié en lo que el análisis del discurso puede aportar a ésta. El trabajo puede aplicarse al análisis de cualquier tipo de texto y no solamente a los textos literarios. A mi juicio, la propuesta de estos autores proporciona los conceptos y las claves para entender tanto el mensaje del TO como el del TM y la compleja labor a la que se enfrenta el traductor.

Otro de los autores que confecciona un modelo de análisis de textos orientado hacia la traducción es Nord (1991). En este caso, el modelo se inclina hacia una aplicación didáctica y no está creado especialmente para textos literarios, pero sí se desarrolla dentro de un concepto global de traducción. La propuesta de esta autora es de base funcional. Así, la traducción es considerada como la producción de un



TM funcional que mantiene una relación con el TO. Dicha relación se especifica según la función del TM o *escopo* de la traducción. No obstante, la visión de esta autora es amplia: el modelo debe valer tanto para aprendices como para profesionales, debe servir a cualquier par de lenguas y tanto si se trata de traducción directa como de traducción inversa. La propuesta de Nord parte del TO y de su análisis para realizar correctamente una posterior traducción. Las figuras protagonistas en el proceso, pues de ellas depende la producción de la traducción, son el iniciador o cliente y el traductor. Hace hincapié en que las circunstancias de todo el proceso desde el autor hasta el TM pueden ser varias y que, al tratarse de sistemas lingüísticos unidos a una cultura, tanto el TO como el TM estarán determinados por la situación comunicativa en la que se encuentran (1991: 7).

Aunque su propuesta se concentre en su mayor parte en el análisis de las características del TO, Nord afirma desde un principio que «the function of the target text is not arrived at automatically from an analysis of the source text, but is pragmatically defined by the purpose of the intercultural communication» (Ídem, *ib.*, 9). También señala que la situación comunicativa se completa cuando el receptor recibe el texto en la cultura meta, no cuando el texto es traducido. La recepción del texto define su función. Su modelo de análisis tiene en cuenta tanto factores intratextuales como extratextuales. Estos últimos se refieren a la situación comunicativa en la que se ubica el texto y engloban las categorías de análisis de:

1. emisor del texto;
2. productor (éste y el anterior no tienen por qué ser el mismo);
3. intención del emisor;
4. receptor (y distingue entre receptor del TO y receptor de TM);

5. medio o canal (forma de transmisión del texto: oral, escrita);
6. lugar de la comunicación (espacio de producción del TO y de su recepción, y época de producción);
7. motivo de la comunicación;
8. función textual.

Todos estos factores se relacionan de tal forma que se puede obtener información de un factor a partir de la información derivada de otros. Del mismo modo, también están interrelacionados los factores intratextuales. Estos serían:

1. tema;
2. contenido (incluye el análisis de la cohesión y las connotaciones);
3. presuposiciones;
4. organización textual;
5. elementos no verbales;
6. campo semántico;
7. estructura oracional;
8. elementos suprasegmentales.

Tanto los factores intratextuales como los extratextuales pueden tener un papel en la construcción del efecto del texto. El resto de su propuesta es la aplicación didáctica de este modelo, donde trata cuestiones como los problemas de traducción.

Finalmente, la autora cree que su modelo puede ser utilizado para el análisis de traducciones y para realizar un análisis comparativo entre TO y TM, y, de esta forma, ver las similitudes y diferencias entre las estructuras de ambos textos, los procesos individuales de traducción y las estrategias y métodos utilizados: «it should also show whether the target text is appropriate for the required translation skopos» (Ídem, ib., 163). Esta crítica de traducciones, sin embargo, la entiende como el análisis

global del texto y no como el análisis de pequeñas secciones del mismo. Primero se estudiaría el TM para pasar después al TO. Si se conoce el escopo de la traducción, el análisis del TO puede reducirse a los factores relevantes según esta finalidad. La combinación de este análisis con la información sobre la transferencia de los principios da como resultado un perfil de TM que puede servir como marco de referencia para el análisis del resultado real de la traducción. Estamos ante un modelo detallado y útil, aunque su perspectiva de análisis, que parte del TM, se ajusta menos a la intención de este trabajo de investigar en primer lugar y de forma importante el TO y su contexto.

Marco (2002), parte, al igual que Hatim y Mason, de la corriente de la lingüística funcional sistémica para proponer un modelo de análisis centrado en la comprensión e interpretación del TO. En su trabajo también se repasan las técnicas traductoras que se podrían aplicar para la resolución de distintos problemas de traducción. Su punto de vista es interdisciplinar, pues piensa que, además de la lingüística, se necesitará la ayuda de otras disciplinas como los estudios sobre la traducción y los estudios literarios para llevar a cabo el análisis de textos orientado hacia la traducción literaria. A la estilística le otorga un papel importante y reivindica sus procesos analíticos como útiles para «reconciliar els enfocaments lingüístics i literaris que, al si dels estudis sobre la traducció, també s’han donat l’esquena tradicionalment» (2002: 17). Como ya he dicho, su modelo de análisis se acoge a la corriente de la lingüística funcional sistémica, puesto que ésta se acomoda a la estilística que quiere poner en práctica. Halliday, el más destacado representante de estos estudios, propugna un modelo funcional y cree en el lenguaje como semiótica social y en su naturaleza ideológica.

Después de repasar los estudios en torno a la traducción literaria y de indagar en las ventajas del análisis estilístico y en la relación entre lingüística funcional sistémica y traductología, Marco se centra en presentar un modelo de análisis que se divide en tres niveles:

1. el contexto de situación de los textos literarios y su traducción.

En este nivel se centra en el contexto de situación por ser el nexo de unión entre los otros dos niveles (el lingüístico y el contexto de cultura). Se refiere al doble contexto que se da en los textos literarios, los cuales tienen un marco externo (el que se establece entre autor y lector), y otro interno, entre los personajes ficticios, cuyo papel es vital en la interpretación del texto. Utiliza la teoría del registro para caracterizar este contexto de situación ficticio en las obras literarias. El registro trata la variación lingüística en relación al uso de la lengua y en relación con los usuarios de ésta. Respecto a los dialectos, Marco ofrece técnicas de traducción y recalca que «als estudis sobre traducció de les darreres dècades només trobem referències escadusseres a un fenomen que pot arribar a tenir una importància cabdal en la significació global d'un text de creació literària» (Ídem, ib., 78). En cuanto al marco externo, aconseja que en el uso real del modelo se considere después del análisis lingüístico (segundo nivel), pues éste es su orden lógico.

2. El análisis lingüístico, que sirve para comprobar que lo que se ha extraído del análisis del marco interno gracias al registro es cierto, además de para sacar a la luz los problemas de traducción derivados de las diferencias lingüísticas. En este nivel se ocupa de:

- la cohesión (y de, entre otros, el problema de la traducción de los juegos de palabras). Dentro de ésta se desglosan y analizan los mecanismos cohesivos:

- la negociación

- la referencia y la correferencia
- la conjunción
- la cohesión léxica.

En estas categorías se detiene en el estudio de diversos problemas de traducción. En este nivel, se basa en las tres metafunciones del lenguaje propuestas por Halliday, la ideacional, la interpersonal y la textual, para estudiar la traducción de las siguientes cuestiones:

- la transitividad
- la voz pasiva
- la nominalización
- la metáfora (todas éstas dentro de la función ideacional).
- las incongruencias entre la función del habla y el modo gramatical
- los pronombres de poder y solidaridad
- la modalidad (los tres anteriores dentro de la función interpersonal)
- la progresión temática
- las relaciones semánticas entre los temas
- los temas marcados
- los principios de foco final y peso final para la organización lógica del texto (estos últimos dentro de la función textual).

3. El último nivel se encarga del contexto de cultura, y, dentro de él, de los problemas que genera la traducción de:

- los referentes culturales
- los géneros, los discursos y las tipologías textuales
- la intertextualidad.

El contexto cultural, de esta forma, es una pieza clave entre todas estas categorías, ya que gracias a él se crea y se interpreta el significado. El modelo de análisis se elabora desde una perspectiva discursiva y textual, donde los contextos textual y cultural tienen un papel

determinante en la interpretación de los textos. En otro trabajo, el autor manifiesta esta necesidad en el análisis de textos: «ante la pretensión de describir y comparar traducciones y originales de manera rigurosa y sistemática, será conveniente disponer de un modelo de análisis capaz de dar cuenta de los diferentes elementos y parámetros relevantes, no sólo de los de índole puramente lingüística, sino también de los situacionales y culturales» (2001: 148).

Marco también presta atención a la escuela de la manipulación y relaciona sus postulados con su propuesta de modelo de análisis. El trabajo repasa las aportaciones de los diversos autores en cada tema que trata, lo que le sirve como punto de partida para exponer sus técnicas o analizar determinados elementos. Señala que el modelo está pensado para la traducción del inglés al catalán y que para que fuera aplicable a otros pares de lenguas habría que comprobar empíricamente su aplicabilidad. En conclusión, esta propuesta contempla muy coherentemente todos los elementos susceptibles de caracterizar el texto, diferir entre lenguas y suponer obstáculos al trabajo del traductor o investigador de textos literarios. Resulta de gran utilidad como punto de partida para este estudio por abarcar todos los aspectos lingüísticos, textuales y contextuales y por su enfoque integrador.

Ninguno de los autores anteriores elabora un modelo de análisis específico para el estudio de la variación lingüística y su traducción, pero todos tienen muy presente que esta característica se puede dar en los textos y, en mayor o menor medida, la consideran en su estudio. En mi intento por analizar el dialecto tanto en el TO como en las traducciones de un corpus de obras literarias y comprobar cuáles son las técnicas traductorales elegidas, me basaré en la contribución de pautas que aportan los autores anteriores tratando de cubrir todos los aspectos necesarios

para realizar un estudio de este tipo. Los factores extratextuales de Nord coinciden en parte con los del resto de autores y se integran en los rasgos que este estudio se propone cubrir. Las dimensiones del contexto de Hatim y Mason sirven como marco en el que apoyar mi disección de las parejas de textos; por otra parte, Marco aportará su nivel llamado contexto de situación en una guía de análisis que a continuación se propone:

1) Dimensión comunicativa:

- ◆ el contexto de situación de ambos textos:
  - a. contexto de situación interno:
    - dialecto: análisis de algunos fragmentos dialectales en las dos lenguas
    - registro: campo, tenor, modo
  - b. contexto de situación externo (contexto de creación y de interpretación):
    - emisor del texto
    - productor
    - receptor
    - lugar de la comunicación (lugar y época de producción del dialecto en TO y TM).

2) Dimensión pragmática:

- ◆ propósito retórico del texto (análisis de la intención global de ambos textos)
- ◆ foco tipotextual (análisis de la función principal de ambos textos)

- ♦ principio de cooperación (estudio de la relación que se entabla entre autor y lectores del TO, y entre autor, traductor y lectores del TM con respecto al dialecto y a su traducción).

### 3) Dimensión semiótica:

- ♦ género (análisis de las características propias del género narrativo que puedan influir en la traducción del dialecto)
- ♦ discurso (análisis de las orientaciones ideológicas de textos originales y traducciones y su implicación con el dialecto elegido por el autor)
- ♦ tipología textual (análisis del tipo textual y sus funciones y su implicación con el dialecto elegido por el autor).

El análisis lingüístico propuesto por los autores se reduce en mi trabajo a la breve descripción de los diferentes dialectos que aparecen en las obras y a la comparación de los fragmentos donde estos aparecen en TO y traducciones. Si esto es así, es porque mi punto de vista es el del análisis del dialecto dentro del conjunto de la obra y en relación con el texto traducido. Mi visión se extiende desde la comparación de algunos fragmentos, donde el rasgo estilístico hace aparición, hasta la comparación de contextos literarios y culturales de las dos realidades textuales, pues en mi intención prevalece la idea de un estudio a nivel macrolingüístico. No hay que olvidar que la evaluación de las intervenciones dialectales debe considerarse dentro de una visión global que es el propio texto traducido, es decir, que un único aspecto de la evaluación no es suficiente para valorar la calidad de la traducción.

La aplicación de este modelo se verá a partir del capítulo sexto, donde se analizan las obras literarias originales y su contexto. En el



capítulo séptimo, se estudian las traducciones y se cotejan con sus respectivos textos de origen. En los dos últimos capítulos se investigará la traducción a otras lenguas (francés y catalán) del dialecto presente en dos de las obras y la evolución de un par de traducciones del corpus con respecto a su avance en el tiempo. Así pues, en este capítulo se ha propuesto un modelo de análisis partiendo de otros anteriores y amoldándolo a las necesidades de la investigación.

### **3. CÓMO TRADUCIR LA VARIACIÓN LINGÜÍSTICA: VISIÓN PANORÁMICA**

La traducción de la variación lingüística es un asunto que a ningún traductor debe habersele pasado por alto al acometer su labor en un texto con presencia dialectal. En el plano teórico, ha generado no poca literatura y, hoy en día, quedan claras dos cosas: la posibilidad de llevar a cabo la traducción de la variación lingüística eligiendo entre un abanico de opciones, por un lado, y que la función de ésta en el TO será el criterio rector en esta tarea, por otro.

Cuando se alude al tema de la traducción de la variación lingüística la ideal equivalencia desaparece y priman más los condicionantes externos a la lengua, que harán obligatorio un enfoque macrolingüístico en el análisis de una obra con marcas dialectales. Lo que me ocupa en este capítulo son las diferentes soluciones posibles a la traducción de los dialectos según diversos autores. Se trata de ver las diferentes formas de enfrentarse a la traducción de un texto con marcas dialectales, aproximaciones o pasos que dar para la consecución satisfactoria de la traducción de la variación lingüística y, en concreto, de los dialectos.

Las técnicas de traducción, o procedimientos visibles en el resultado de la traducción (Hurtado, 2001: 268), suelen repetirse entre los diferentes autores y cambian no sólo según sea el encargo de traducción o el público concreto al que vaya destinado el texto, sino según el par de lenguas involucrado en la traducción. Las principales técnicas se encuentran recogidas en el trabajo de Marco, donde se exponen como opciones que la lógica del traductor debería considerar (2002: 80-86):

- a) Con marcas/sin marcas. La primera solución consistiría en intentar, de forma parcial o total, reproducir los rasgos dialectales

del original. Esto se puede conseguir transgrediendo la norma lingüística de la LM en alguno de sus niveles (ortográfico, gramatical, léxico) o sin llegar a hacerlo. La segunda, se refiere a la traducción neutralizada de la variación dialectal o a la anulación de la misma. Se sustituiría por la variedad estándar de la LM.

b) Con transgresión/sin transgresión. La primera solución de este par podría incluir técnicas como la elisión de vocales o consonantes, la transcripción, al traducir al catalán, como /u/ de todas las /o/ átonas, el uso de estructuras incorrectas o vocablos no aceptados por la lengua estándar, etc. En el segundo caso, se evitarían las soluciones que violen la norma lingüística y sí incluirían la informalidad o el estilo oral para sustituir un determinado dialecto.

c) Naturalidad/convencionalidad. Aquí se optaría por elegir un dialecto particular de la lengua meta para la traducción o, por el contrario, crear una configuración artificial de rasgos de diversa índole que no recuerde a ningún otro dialecto vigente en la cultura meta.

Marco indica que todas estas opciones tienen ventajas y desventajas: la comodidad, pero también pérdida segura de impacto dialectal, frente al riesgo, pero recuperación del efecto original que el autor pretendió transmitir. Por ejemplo, transgredir la norma a través de incorrecciones podría perjudicar a lenguas y lectores de una lengua como el catalán, aún no normalizada totalmente, si los lectores fueran jóvenes en periodo de formación; e inventar unos rasgos dialectales que no se parezcan a ninguna otra variante puede «crear una sensación de artificio, de falta de anclaje en la realidad cultural del lector meta» (Ídem, ib., 87).

Por otra parte, utilizar un dialecto conocido podría molestar a la comunidad hablante que lo emplea. Cuando la función de los elementos dialectales en el texto sea relevante, la no traducción seguramente «alterará el equilibrio global de la obra» (Ídem, ib., 82). El autor insiste en que no hay recetas simples, pero que a pesar de las pérdidas evidentes a las que el traductor se expone, una pérdida parcial será siempre preferible a una total.

### **3.1. Neutralización o traducción hacia la lengua estándar**

La opción *sin marcas* que expone Marco supone una tabla de salvación para los autores que se escudan en la imposibilidad de traducir el dialecto o en la voluntad de facilitar la comprensión al lector. Pretenden evitar que el resultado de la traducción le suene artificial o extraño y, en cualquier caso, intentan no dificultarle la comprensión y, por lo tanto, la aceptabilidad (Toury, 1980; 2004) del texto. La asociación típica entre variedad estándar y discurso escrito conduce en gran medida a traducir de esta forma.

La elección de la lengua estándar por el traductor llevaría a los lectores a la ignorancia de una forma de hablar que, conocida o no, es una aportación cultural siempre valiosa. Se podría alegar que los lectores no son conscientes de esta pérdida, pues desconocen lo que acontece en la obra original, pero la riqueza de la que se beneficiarían y las diversas connotaciones y matices que el intento de traducción del dialecto podría aportarles sí condiciona la opinión que extraigan de la obra en cuestión. Una obra en la que la aparición dialectal sea importante y conlleve una carga social, política o satírica quedará minada lingüística, pragmática y culturalmente ante la falta de correspondencia de esas connotaciones en la LM, lo que podría repercutir en la calidad de dicho texto.

Hablando sobre la forma de proceder en estos casos, Catford (1965: 86-92) afirma que no siempre será necesario traducir el idiolecto, puesto que la forma de hablar del emisor del texto puede no ser un rasgo importante en la situación. Cuando este emisor sí sea relevante y el idiolecto identifique su carácter, sí podrá traducirse por medio de rasgos idiolectales, según él, equivalentes.

Con el mismo argumento, Hervey, Higgins y Haywood (1995) aconsejan que cuando la importancia de los rasgos dialectales sea secundaria y su uso accidental, al menos para la finalidad del TM, se traduzca una versión estándar sin trazos dialectales remarcables, aunque consideran esta opción insípida. Aún sería más seguro, dicen, añadir a los diálogos traducidos a un lenguaje estándar la coletilla *dijo con acento andaluz* (1995: 112-113). Admiten que la neutralización en la LM es una salida cómoda para los textos de consumo general, pero reconocen que este asunto crea problemas prácticos, como cuando el traductor se encuentra con un texto original lleno de rasgos dialectales casi incomprensible para un nativo que haya nacido o resida en otro lugar. Aquí, el traductor tendría que decidir si crear un texto con pocos rasgos dialectales y, consecuentemente, comprensible para cualquier lector de la LM.

Más rotundo es Muñoz (1995: 5-42), quien piensa que si los rasgos dialectales se consideran como no intencionales (reflejan el idiolecto de los emisores), no se plasmarán en la traducción porque las variedades geográficas y sociales sólo tienen sentido en la lengua en la que se dan y en la traducción reflejarían los idiolectos de los mediadores.

Muchos autores justifican la traducción a la lengua estándar cuando toda la obra está escrita en un dialecto, ya que en este caso el dialecto funciona como lengua y podrá ser traducido a cualquier otra

lengua o dialecto. Berezowski (1997) y Carbonell (1999) se unen en esta recomendación, porque, según éste último, al no haber diferencias con otras variantes en la obra, ese dialecto tendrá una función neutra que el estándar compartirá en la traducción. Mayoral (1990), entre otras opciones, apela a la comodidad que da no generar efectos no deseados entre los lectores, a pesar de la gran pérdida de significado y tono.

El escepticismo hace que algunos estudiosos sólo consideren la traducción a la variedad estándar. Defienden la imposibilidad y se amparan en la necesidad de que haya aceptabilidad por parte del lector. Newmark (1988a: 121) califica de artificiales las soluciones que imitan un dialecto regional, social o temporal. La postura de Rabadán (1991) hacia este tema es desconfiada y se basa en la falta de aceptación que originará en los lectores meta. De sus ideas se desprende que toda traducción debería estar escrita en lengua estándar con escasas pistas de su procedencia geográfica, social o temporal, lo que anularía una parte importante del valor textual y de la creación literaria del texto original. Se muestra en desacuerdo con la argumentación de mantener el sabor arcaico del TO y sugiere la traducción de las variedades diacrónicas al estadio actual de la lengua, ya que los elementos indicadores de una época pasada en el texto seguirán estando presentes en la traducción.

Siguiendo con Rabadán, la lengua estándar (que contendría las demás variaciones) es la variedad que interesa al traductor porque todos los lectores potenciales tienen acceso a ella. Es evidente que las diferentes estructuras sociales de ambos polisistemas no permiten un espacio de maniobra equiparable, luego la utilización de códigos sociales en la traducción es muy peligrosa. Añade que los textos literarios siempre suelen presentar variedades sociales asociadas a algún área geográfica «y este tipo de transposición no es ni satisfactoria ni aceptable» (1991: 84).

Pone el ejemplo de la versión cinematográfica traducida al castellano de *Pygmalion*, de G. B. Shaw, donde la protagonista se expresa en el dialecto porteño para compensar el dialecto *Cockney* de la versión original. Al no tener la misma función en ambos países y sociedades, esta solución es tachada de inaceptable porque los dialectos no son equiparables ni traducibles. Igualmente, el lector español puede tener problemas de comprensión porque esa variedad no tiene por qué resultarle natural.

Sobre la traducción de la variedad geográfica, la autora advierte que: «El dialecto puede aparecer de forma total o parcial en los textos debido a la voluntad del autor, pero, sea cual sea el objetivo del autor, el traductor se enfrentará a serias limitaciones para poder reproducir los elementos dialectales» (Ídem, *ib.*, 96). Rabadán cita a Santoyo y a House para expresar la incredulidad que puede crear y, por lo tanto, el menor grado de aceptabilidad, que a un lector español se le presente un personaje hablando bable como supuesto equivalente del dialecto de Yorkshire. Los resultados serán insatisfactorios. Esta afirmación es rebatida por Julià (1997b: 566) quien aclara que la autora confunde lenguas con dialectos, pues el bable no es un dialecto de la lengua española, sino una lengua. La autora concluye que las limitaciones a la expresión de la equivalencia son difíciles de superar (si no imposibles), y la inclusión de equivalentes funcionales en base a diferentes criterios resulta, en última instancia, inaceptable (1991: 97). Su conclusión es una mayor permisividad en este aspecto únicamente cuando se trata de la adaptación de obras para un público juvenil.

Lo que podría interpretarse como un recurso ante la barrera del tiempo, hablando ahora del dialecto temporal, es la utilización del lenguaje estándar en la traducción cuando de lo que se trata es de llevar a

otra lengua una variedad temporal. El recurso de la neutralización goza de gran popularidad en beneficio de la comunicación y para evitarse problemas de equivalencia (Mayoral, 1990). A pesar de esto, son muchas las investigaciones que defienden la posibilidad de que la distancia de un texto en el tiempo se refleje con unas pinceladas lingüísticas que, sin intentar equiparar filológicamente la lengua de la época que exprese el TO, enriquezcan la traducción con lo que llaman sabor arcaico. Así es cómo lo expresaba Catford (1965) al hablar sobre los *états de langue*, de los que decía que la equivalencia total en el tiempo en la traducción a la LM no era posible ni tampoco deseable. Sí aceptaba estos brochazos arcaicos a través, por ejemplo, de marcadores léxicos o fonológicos. En la misma línea se pronunciaba House (1977), Mallafré (1991) o Rubio (1999), éste último defensor de dicha técnica para traducir los textos medievales. No obstante, recalca que este sabor antiguo tendrá que estar bien documentado e intentará recuperar y transmitir al lector nombres de objetos, tejidos, instituciones, etcétera.

El peligro de este proceder es, según Carbonell (1999), el cambio semántico de la lengua, cuya evolución es imparable. Al igual que con el resto de variedades, determinar la importancia de este tipo de dialecto en la obra será vital. De acuerdo con Mayoral (1990), cuando en la obra aparece un personaje que hace uso de una variedad temporal que le diferencia del resto, esta recreación en castellano será necesaria; sin embargo, el constante cambio al que está sometida la lengua, hace que las expresiones idiomáticas queden obsoletas con el tiempo. Por esta razón, este autor apuesta por la traducción a una lengua neutra, pero no demasiado actual, y por la actualización periódica de la traducción.

Cuando el dialecto temporal no hace referencia a un modo de hablar pasado sino muy actual, ocasiona problemas de comprensión



incluso para los lectores de los textos originales. El trabajo de los traductores se hace más arduo al tener que estar al día de todos los cambios que acontecen en la lengua, ya que las acuñaciones recientes pueden no aparecer en los diccionarios (Hatim y Mason, 1995 [1990]).

### **3.2. La traducción coloquial**

El reconocimiento a la variedad de la lengua llega cuando los traductores se aventuran a una solución marcada que no ignore las particularidades dialectales de las obras originales. Marco (2002) la contempla al proponer la introducción en la traducción de elementos que evidencien una lengua distinta a la estándar. La opción *sin transgresión* consiste en modificar el registro del TM e introducir unos elementos coloquiales. Esta informalidad, más arriesgada que la traducción al estándar, necesitará de un traductor dispuesto a investigar la estructura social de ambas comunidades lingüísticas, puesto que la solución aquí es de carácter social. Elegirá aquellos rasgos que mejor plasmen el efecto pretendido por el texto original y tendrá la cautela de no escoger un lenguaje que actualice demasiado un texto que pueda haber sido escrito en una época pasada. La técnica *sin transgresión* no tendrá aplicación en la traducción del dialecto temporal, ya que éste recurso no tendría razón de ser en el intento de transmitir una variante arcaica o incluso futurista.

Slobodník, en 1970, justifica esta técnica cuando el dialecto aparece en el discurso directo de algunos personajes. Esos rasgos dialectales caracterizan al personaje en el plano espacial y social y el autor propone que se acentúe el estilo de la lengua hablada con elementos interdialectales, así como recurrir a la sustitución. La *homología de la funcionalidad* de la que él habla se verá poco alterada de esta manera. Asimismo, aconseja que el traductor reproduzca la sintaxis de la lengua hablada por encima del léxico porque la primera ofrece más posibilidades

de explicar toda la información estética y semántica que comporta el TO.

De forma más vaga, Newmark concede que en los textos literarios se esboce el dialecto del original a través de un uso argótico, y Muñoz, ante unos rasgos dialectales intencionados, dice que «es necesario asignarles un significado, para lo que se recurre a la gama de estereotipos de la comunidad lingüística en cuyo seno se crean. Qué hacer con esa información es algo que pertenece a la estrategia particular de cada profesional» (1995: 5-42).

El lenguaje coloquial que propone esta técnica tendría diferentes formas de vehicularse que van desde la ortografía hasta la sintaxis pasando por la gramática. Teniendo en cuenta esto, Mateo (1990) estudia la traducción del *Black English Vernacular*, donde prefiere soluciones que echen mano de la fonética, como sería adoptar una pronunciación más relajada del español. «Insertando constantes expresiones coloquiales y vulgares, buscando para cualquier concepto el término más sencillo, o el más chocante, y evitando estructuras sintácticas complejas, conseguiremos, si bien de manera muy débil, diferenciar el lenguaje de los negros del de los blancos, intentando así dar una idea del vacío existente entre ambas comunidades raciales» (1990: 102). Matiza que esto se puede hacer si, por un lado, los personajes negros de la novela pertenecen a un estrato social bajo, y, por otro, si es un hecho que los hablantes del más puro inglés afroamericano son aquellos miembros menos favorecidos de la comunidad negra.

En el plano del léxico, Berezowski (1997) expone la lexicalización, técnica que se basa en mantener rasgos del dialecto original sólo a nivel léxico. Dentro de ésta, matiza diferentes tipos: rural (se mantienen en la traducción los rasgos del dialecto geográfico), coloquial (se mantienen los rasgos del dialecto social con un vocabulario

que muestra un alto nivel de informalidad), diminutiva (se mantiene el factor de la edad) y artificial (recreación de un léxico inventado, utilizada en las novelas futuristas). Este autor también contempla la traducción total, no sólo de los elementos léxicos, hacia un lenguaje coloquial en otras de sus técnicas. Éstas son la coloquialización y la opción pidgin, y ambas permiten utilizar variedades no estándar en las lenguas a las que se traduce.

Cuando lo que tenemos en el TO es un dialecto social perteneciente a un estrato social bajo, como ocurre en la novela *Oliver Twist* de Dickens, el recurso del que estamos hablando parece el más propicio, y así, hay autores, como Soto (1993), que no ven lógico que los traductores no se molesten en buscar, no ya una jerga marginal en la LM, sino un lenguaje argótico y coloquial que reproduzca la función del TO. Esto es también lo que se plantean Hatim y Mason (1990; 1997) al referirse a la traducción del dialecto no estándar. Ejemplifican el caso con el *Cockney*, dialecto geográfico y social del *Pygmalion* de G. B. Shaw. Hacen ver que los traductores de *Pygmalion* a otras lenguas, preocupados normalmente por las manifestaciones superficiales, no llegan a captar los aspectos sutiles del significado discursivo y se aproximan a la traducción con soluciones estáticas. El objetivo aquí sería marcar de alguna manera al personaje protagonista que hace uso de este dialecto, es decir, «la “estigmatización” sociolingüística del usuario, no necesariamente por el expediente de seleccionar una variedad regional en concreto, sino recurriendo a modificaciones en el estándar» (1995 [1990]: 61).

Ramos (2009), tomando como punto de partida la misma obra que los autores anteriores, analiza las técnicas de traducción del dialecto a las versiones portuguesas tanto para ser publicadas en papel como para el

teatro y la televisión. En su trabajo contempla un abanico de opciones de traducción y las organiza en torno a dos decisiones básicas: la de preservar la variedad lingüística o la de no hacerlo. De todas las técnicas que lista, la autora afirma que: «probably because translators often have no specialized linguistic knowledge of their own language and work with stereotypical features easily recognized by the target context community, a combination of different strategies is often found in the same translated text» (2009: 294). Y concluye que el medio (traducción impresa, para el teatro, para el cine), aunque es importante, no es el factor determinante para elegir una estrategia específica y rechazar otra. Más bien el medio puede determinar la frecuencia y el tipo de marcadores utilizados (Ídem, ib., 302). Esta autora se inclina hacia la introducción de rasgos no estándar en la traducción como forma más adecuada para conseguir un texto aceptable.

Si el dialecto del TO es de carácter geográfico, Mayoral (1990) no aconseja la traducción a variedades subestándares de la LM (con la que se mantendría el tono y tendría mejor acogida entre los lectores debido a la similitud que se tiende a hacer entre dialecto y variedad subestándar) porque puede producirse una pérdida de contenido y este uso puede ser extraño en personajes cultos o situaciones formales. En este terreno resbaladizo, Vegliante (1996) advierte del peligro de pasar de un tono familiar en la LM a lo que sería claramente un argot, algo que considera casi inevitable en francés.

Otro de los contratiempos lo expone Carbonell al referirse a los posibles problemas ideológicos que un lenguaje coloquial puede suponer, pues unos rasgos que pasaran por la relajación de la pronunciación en español, el uso de estructuras más sencillas o la reducción de la riqueza léxica provocarían un proceso de estereotipización de la figura y del

habla de una comunidad lingüística (1999: 91). Lo que importará será buscar una solución verosímil para los lectores meta, pues el habla real y sus variantes suelen desvirtuarse en alguna medida por escritores y luego por traductores, con lo cual adoptar rasgos estereotipados en la traducción puede llevar a una mezcla poco creíble. La postura de Brook (1978: 209) es pesimista: «the representation of the pronunciation of spoken dialect in literature is at best a set of rather sorry compromises. To those who are already familiar with the dialect in question, a few slight modifications of spelling are enough to serve as reminders, but to those who have no such familiarity dialect spellings in literary works are often regarded as a tedious nuisance».

La búsqueda de la credibilidad lleva a Buzelin (2000) a apostar por una solución verosímil al estudiar la posible traducción al francés del inglés caribeño de la isla de Trinidad. La obra que analiza se desarrolla en Londres y el narrador de la misma se expresa prácticamente en la lengua vernácula de la isla de Trinidad, aunque esta lengua es comprensible para los hablantes de lengua inglesa. La propuesta de traducción de esta autora se basa en una lengua que conozcan los antillanos franceses pero que pueda ser entendible para el público general francés, igual que ocurre con la obra original. Ella misma explica así su estrategia (2000: 232):

Le but de cette démarche n'est évidemment pas d'établir une liste exhaustive, ni de remplacer systématiquement et bêtement un même phénomène linguistique par son équivalent formel, mais plutôt de puiser dans les représentations littéraires et dans les particularités extra-littéraires, afin de recréer, selon une logique de compensation et non de calque, une parole créolisée qui tienne compte à la fois des fonctions narratives et poétiques de l'original, du principe de lisibilité symétrique, et enfin et surtout, des normes d'acceptabilité et des enjeux

qui sous-tendent la représentation du créole et des esthétiques créolisées dans le contexte francophone.

Se apoya en un estudio profundo del receptor de la traducción, argumento de peso en el que hay que pensar cuando se acomete una traducción aderezada con diversos obstáculos dialectales. La funcionalidad, sin embargo, es lo que hace que Jin (2003) se decante hacia la estrategia del lenguaje coloquial en la traducción del *Ulysses* de Joyce al chino. Jin explica cómo donde Joyce utiliza, entre otros, el inglés negro, el *Cockney* o el inglés de Irlanda, optó por introducir argot de la lengua china en busca del efecto pretendido por el TO. De nuevo, las teorías funcionalistas permiten a Lavault-Olléon (2006) encontrar la solución para la traducción de las variedades dialectales: la traducción hacia un registro de la lengua popular rural de Francia para intentar plasmar el dialecto escocés y el sentir de este pueblo representado en una novela inglesa.

Por último, Hernández (2004) se inclina a favor de los elementos estereotipados, antes que ofrecer al lector connotaciones extrañas al TO que le lleven a referencias falsas. Es clara a la hora de afirmar que:

Las técnicas consentidas hoy para reproducir los dialectalismos en la lengua de llegada rechazan la sustitución de un dialecto por otro, aunque éste pueda representar una variedad lingüística paralela en la segunda lengua. Tampoco es satisfactorio acortar las palabras al final, con el objetivo de subrayar que se trata de un habla de campesino ignorante, por ejemplo. Es más adecuado producir un lenguaje jergal natural, para hacer entender que se trata de un dialectalismo, y re-procesar solamente una parte de las palabras del original, justamente las necesarias para hacer entender la función asignada al dialecto.

### 3.3. Violación de la norma lingüística

Aquí se indaga en otra forma, complicada y apasionante a partes iguales, de hacer justicia a un dialecto que aparece en la obra original. Esta es la estrategia denominada por Marco (2002) *con transgresión* porque, partiendo de la norma lingüística de la lengua de llegada, se permite transgredirla y modificarla incurriendo en incorrecciones a todos los niveles. Por medio de este recurso, que también goza de partidarios y detractores, el lector meta capta una forma de expresarse incorrecta, marcada, y que supone la diferenciación de ese personaje con respecto al resto.

Sobre esta estrategia hay que considerar algunos matices como las implicaciones ideológicas que puede conllevar. Hernández (2004) apunta a ello en la cita reproducida más arriba, y ese mismo punto de vista lo suscribe Mateo (1990) cuando rechaza las opciones que conllevan modificaciones gramaticales de acentos del castellano en la traducción. Con esto alude al uso de las variantes que diferencian el empleo que se hace de nuestra lengua en las distintas regiones: laísmo y leísmo, empleo constante del indefinido a expensas del pretérito perfecto, empleo del condicional en lugar del subjuntivo (si yo tendría), etcétera. Estos marcadores estarían demasiado vinculados a las regiones respectivas y su empleo en la traducción resultaría en unas connotaciones incongruentes y en una amalgama inexistente en castellano. Tampoco está de acuerdo con esto Mayoral (1990), ya que afirma que la traducción a través del uso de recursos fonéticos que el lector identifique con el origen que marca el TO (como la /l/ por la /r/ para el hablar chino) son descarados clichés que pueden provocar asociaciones peyorativas que no estaban en el TO. Este recurso, junto al manido hablar de los indios, con la utilización de verbos

en infinitivo, no merece ser considerado un procedimiento válido de traducción, de acuerdo con este autor.

Se suma a esta opinión la interesante aportación de Berthele (2000), quien no duda en denostar la mayor parte de las traducciones hacia el alemán de la obra de Twain, *The Adventures of Huckleberry Finn*. En un intento de plasmar los rasgos sociolingüísticos de Jim, el esclavo negro amigo del protagonista, estas traducciones devalúan al personaje haciéndole parecer casi un deficiente incapaz de hablar una lengua y contribuyendo así al racismo hacia los afroamericanos. Berthele se muestra más bien a favor de las estrategias que utilizan desviaciones del estándar alemán, aunque reconoce que a costa de perder el fuerte componente regional que el autor expresa en la novela. Lavoie (1994: 141), contraria a las marcas transgresoras, opina, al estudiar la traducción de la misma obra al francés, que «transformer, altérer l'original en ne tenant pas compte des systématismes, des rythmes de l'oeuvre» sería crear un nuevo lenguaje para el personaje del negro Jim que enmascararía de alguna manera su discurso «privant l'oeuvre de son projet idéologique profond: donner une voix, une identité donc, à des êtres qui, jusque-là, en avaient été privés».

En esta disyuntiva, no faltan estudios que se muestran a favor de la violación de la norma lingüística de la lengua de llegada como vehículo para dar credibilidad a un dialecto que en el original reflejaba el hablar de un lugar, de un grupo social o de un personaje determinado. Indudablemente, el mayor reto es el de lograr unos rasgos subestándar acertados, con la dificultad de intentar que estos no se confundan con las particularidades que caracterizan los dialectos, jergas y formas de hablar ya existentes. De lo contrario, no sólo el lector puede juzgar una traducción poco creíble al leer a un personaje norteamericano que habla



con un deje canario, sino que los propios canarios pueden sentirse ofendidos por esta identificación. En la novela *Wuthering Heights* de Emily Brontë, el viejo criado se expresa a través del dialecto *Northern* de la zona noroeste de Inglaterra. El carácter maleducado del personaje y su condición de analfabeto permitirían una traducción que presentara una lengua subestándar, la de una persona sin ninguna cultura. La prudencia y la cautela tendrán que hacer que estas desviaciones intencionadas no conviertan al criado inglés en oriundo de alguna zona rural española, sino que intenten reflejar su clase social y nivel cultural.

Un paso más allá en la transgresión de la norma animaría al traductor a llevar estas desviaciones lingüísticas a un estadio superior, aunque parejo en dificultad, que sería el de crear un dialecto para el personaje en cuestión. Aquí los rasgos subestándar servirán para inventar un habla que caracterice al personaje o personajes y que constituya su dialecto. Se podrá partir del lenguaje subestándar de la LM y el riesgo aquí será similar al de la técnica anterior. Cómo evitar caer en estereotipos y en clichés de la lengua propios de dialectos y jergas existentes será una demostración de pericia que Hurtado describe así: «la reproducción de efectos idiolectales, sin caer en literales artificialismos, es una de las mejores pruebas de la maestría de un traductor» (2001: 594). Esta maestría tendrá que asumir la dificultad del lector para identificarse con esa nueva lengua, razón por la que quizá esta técnica sea una opción en textos donde el dialecto aparece de forma más puntual, para caracterizar a un personaje. La falta de autenticidad podría incluso hacer fracasar la traducción.

De forma muy concisa y sin dar ejemplos de traducciones o propuestas propias, autores como Berezowski (1997) o Ramos (2009) contemplan esta labor de encaje de bolillos. La técnica *variedad*

*artificial* apoya la creación de una variante meta inventada. La falta de popularidad actual de esta solución es lógica, puesto que la laboriosidad de la tarea traductora puede no compensar unos resultados inciertos. No obstante, si el buen hacer del traductor da con unos marcadores adecuados, la traducción podría ganar en calidad, en aceptación y en revalorización del texto. Si con la invención de un dialecto se corre el riesgo de que los lectores asocien esos rasgos a una forma de hablar ya existente (con las correspondientes connotaciones), la traducción hacia un dialecto de la lengua meta no sólo no evita esa asociación, sino que lo que pretende precisamente es que haya una clara identificación del dialecto elegido en la traducción con uno de los dialectos autóctonos. El debate alrededor de esta técnica se expone a continuación.

### **3.4. La traducción dialectal**

Quizá la decisión más polémica sea la de buscar un dialecto en la LM que pueda servir de dialecto análogo al que aparece en la obra original. A pesar de la mala fama con la que esta estrategia ha contado tradicionalmente, el número de autores que la defiende y justifica actualmente no es desdeñable, lo que demuestra que esta opción es hoy en día totalmente válida según los casos. Ahora bien, como dice Julià (1997b), hay lenguas que se prestan más a esta práctica que otras, y, por supuesto, el análisis del caso concreto de traducción determinará la viabilidad de la traducción dialectal.

Cuando se habla de opción dialectal se suele aludir a la traducción del dialecto geográfico por ser ésta variante la que más dificultad parece presentar en traducción, a la vista, asimismo, de la cantidad de estudios que genera. Pero la incertidumbre también aparece ante el planteamiento de esta estrategia para la traducción de otros dialectos. El riesgo que se

corre, como en otras estrategias, es el consabido malestar e incomprensión que puede causar entre los hablantes de un dialecto de la LM el verse reflejados en la traducción.

El dialecto temporal es objeto de opiniones que abogan por una traducción de una variante arcaica equivalente o de otras que rechazan este intento con argumentos lingüísticos y culturales. A este respecto, Rabadán (1991) argumenta que la evolución distinta de las lenguas inglesa y castellana hace que la traducción no pueda encontrar un equivalente que corresponda a la variante temporal de la que hace uso el original. Cita el ejemplo de la traducción del poema inglés del siglo VIII *Beowulf*. La traducción al castellano tendría que hacerse a la lengua que se utilizaba en nuestro país en el siglo XII, puesto que en la época en que se escribió el poema en lengua inglesa en España se hablaba latín con influencias visigodas y árabes, es decir, el castellano no existía de forma reconocible. La autora arguye que esta limitación de equiparar estadios lingüísticos y periodos históricos en ambos polisistemas es muy difícil de superar en traducción (1991: 98). Recurriendo a razones más prácticas, piensa que traducir a una variante diacrónica antigua es algo inútil porque la aceptabilidad será dudosa, ya que el lector meta actual no es nativo de esa variedad diacrónica.

Comparte su opinión Rubio (1999), quien no cree en la traducción de los textos medievales hacia un español equivalente, como podría ser el del siglo XIII, pues piensa que se debe escribir con la lengua de nuestro siglo, «la única que de verdad hablamos y conocemos» (1999: 62). Esta práctica la atribuye a eruditos aburridos y afirma que no hace más que separarnos aún más del autor del original. En esto también abunda Hernández Guerrero: «No sería lógico que los nuevos lectores de los clásicos del pasado se enfrentasen a traducciones que reprodujesen la

lengua de siglos atrás, una lengua que, en algunas ocasiones, resulta incomprensible y que puede ser, ella misma, objeto de una traducción intralingüística» (1999: 47).

En la postura opuesta se encuentra Schwob (en Hernández Guerrero, 1999) quien, a través de lo que llama *l'analogie des langues et des littératures aux mêmes degrés de formation*, pretendía salvar la distancia que se producía cuando traducción y obra original estaban separadas por el tiempo. Su estrategia consistía en traducir la lengua extranjera de una época pasada a un estadio del francés equivalente por hallar semejanzas entre las dos lenguas. Efectivamente, la asimetría en la evolución de las lenguas es el primer problema con el que se topa el traductor, pero si a ello añadimos la falta de aceptabilidad que puede provocar que los lectores tengan que entender un castellano medieval o de otra época, las razones para sustentar la operabilidad de esta estrategia tienden a desvanecerse.

La traducción dialectal no es tarea fácil, si bien existen afirmaciones que la simplifican: «(...) ne s'impose que comme un problème très marginal, s'ils sont perceptibles pour le lecteur du texte original: 'alors surgit la question relativement simple de savoir s'il faut ou non traduire un argot par un argot, un patois par un patois, etc...' » (Mounin, 1963: 165). Pero esta postura despreciativa y desconocedora de la problemática que plantea, seguramente debida al temprano estadio en el que se encontraba la traductología cuando esta cita se publica, no es la tónica general. Los autores que le han prestado atención, bien en artículos o en obras metodológicas más extensas sobre traducción, no dejan de subrayar, incluso si abogan por su práctica, lo peliagudo y delicado de la técnica.

La prematura fase de nuestros estudios no impide que Catford, en 1965, apueste por traducir un dialecto por otro y privilegiar en este proceso la geografía humana antes que la topográfica. La consecuencia será la traducción del dialecto *Cockney*, del sureste de Inglaterra, por el *parigot*, del norte de Francia, ambos dialectos urbanos. Catford avisa de las probables inequivalencias entre dialectos cuyos marcadores sean básicamente fonológicos (como es el caso del *Cockney*) o léxicos (lo que sucede en el *parigot*). La propuesta de Catford puede que sea la pionera en apostar por una traducción dialectal antes de que una oleada de autores rechazara esta práctica. Por este motivo, sus palabras son de obligada mención en cualquier estudio sobre la traducción de la variación lingüística. Slobodník (1970) es otro autor de referencia que admite esta estrategia en el discurso directo de algunos personajes donde el autor busca caracterizarlos desde el punto de vista social y, en la mayoría de los casos, pretende crear un efecto cómico.

Las reacciones a esta práctica son ambiguas y se observan estudios en los que, tras proponerla, formulan consideraciones que la desaprueban. Hervey, Higgins y Haywood, ante la evidencia de un texto donde la carga dialectal sea importante y sirva a unos fines textuales mayores que no se cumplirían si la traducción no tuviera la misma carga, conceden: «probably *only* in such case it may be necessary for the translator to go all the way in the use of a TL dialect» (1995: 112). Pero acto seguido pasan a destacar la dificultad de dirimir si el dialecto del TO y el que se elige para el TM tienen el mismo estatus en las dos culturas y provocan las mismas asociaciones culturales entre los hablantes.

Estos autores sugieren hacer una equivalencia geográfica cuando se pueda (dialecto de Bilbao en una novela contextualizada en un ambiente industrial por dialecto de Manchester, ciudad del norte de

Inglaterra con características de industrialización similares) y, en caso de no ser posible, escoger un dialecto cuyas connotaciones populares sean parecidas a las del dialecto del TO (Ídem, ib., 113). Una condición a este proceder es que el traductor conozca bien el dialecto al que se propone traducir para evitar caer en la ignorancia de atribuir rasgos de un grupo a otro o caer en clichés que no hagan justicia a la comunidad hablante en cuestión. Es el caso de hacer que todos los escoceses repitan frases estereotipadas como *hoots mon* u *och aye the noo*. El transplante cultural es un factor clave que suele conllevar la opción dialectal, por lo que habrá que ser cauto para no incurrir en la incongruencia de traducir hacia un dialecto de la cultura meta mientras que ambientación, argumento y resto de personajes –suponiendo que sólo se utilizara un dialecto– siguen anclados a una cultura diferente. En ese caso habría que transplantar culturalmente toda la obra, algo que califican de solución extrema.

Los hablantes de cada comunidad otorgamos una serie de valores a los dialectos y a las personas que los hablan que tienen sentido precisamente dentro de esa comunidad o contexto social. Por eso la traducción del dialecto, para aquellos que pretenden buscar una jerga equivalente en la lengua meta, es un juego de malabares con resultados inciertos. Como apunta Ramos (2009: 291): «The difficulty in translating literary dialects therefore lies not only in linguistic problems, but also in pragmatic and semiotic difficulties, since their presence in the text adds meaning far beyond the linguistic level». Otros, como Bolaños (2004: 344), resumen así su postura: «lo que hay que “reproducir” no es el dialecto como tal, que por su naturaleza misma (parte de un sistema lingüístico autónomo) no es reproducible, sino sus *evocaciones*, pues es esto lo realmente comparable».

A pesar del escollo que supone, la postura militante de algunos estudios muestra que esta estrategia no sólo es posible en el plano teórico. El desafío de retraducir *The Hamlet* de Faulkner a partir de una de las traducciones al francés anima a Chapdelaine (1994) a apostar por sustituir el dialecto social de la obra, encargado asimismo de vehicular el humor de la misma, por el francés vernáculo de Québec. Los fundamentos de esta elección los explica así: «Nous avons choisi de puiser dans les ressources du vernaculaire québécois, produisant un ancrage géographique précis motivé non par le désir de naturaliser Faulkner, mais bien de le donner à lire à la francophonie *via* le Québec» (1994: 33). Esta retraducción es bautizada como *transparente*, pues tiene como objetivo ensalzar la figura del sujeto que traduce y hacer que su presencia sea notable en su traducción. Tras estudiar la obra, Chapdelaine constata que Faulkner no introduce (o apenas lo hace) particularismos semánticos regionales, sino más bien elementos pragmático-lingüísticos que faciliten la legibilidad por parte del público receptor (Ídem, *ib.*, 14). Esto alienta a Chapdelaine a concebir para la retraducción su propia representación del dialecto social igual que lo hizo el autor.

Mallafré (1991) y Julià (1995; 1997; 1998) son dos autores catalanes que se muestran a favor de la traducción dialectal, pero es este último quien la ha defendido vivamente tanto en sus estudios como en sus traducciones de obras en dialecto. Julià no critica los posibles efectos colaterales de esta decisión, como por ejemplo la comicidad del dialecto o el posible malestar de la comunidad hablante que se pueda identificar con la variable traducida. Rebate los argumentos en contra de la traducción dialectal, que encuentra poco sólidos, puesto que, aunque son coherentes desde el punto de vista social y geográfico, no lo son desde el lingüístico (1997b: 570-572). Aun así, no rechaza otras posibilidades

según los casos y reconoce que la traducción dialectal será más fácil en algunas ocasiones que en otras. Por ejemplo, en la traducción del italiano al catalán, la traducción dialectal podría resultar más viable que si se tradujera del italiano al inglés, ya que las variantes geográficas catalanas son más vivas, incluso desde un punto de vista demográfico, y están mejor diferenciadas que las variantes dialectales del inglés. Su actitud es activa: «(...) si hi ha dialectes arreu i si el problema de la versemblança els afecta tant o tan poc com afecta altres variables (culturals, per exemple) que s'han de sopesar a l'hora de traduir, no paga la pena intentar-ho?» (Ídem, *ib.*, 572).

El éxito de esta estrategia dependerá de algunas consideraciones que muestran muy bien el resumen de los condicionantes a esta forma de proceder (Julià, 1995: 132-148):

- 1) que la presencia dialectal puede aparecer en diferentes géneros textuales (de narrativa, teatro, etc.) y con diversos usos textuales. Habrá que contemplar, pues, la especificidad de cada caso concreto;
- 2) que se tenga en cuenta la función estilística del dialecto en el texto original (con qué finalidad lo usa el autor) y que se considere que esta función pueda ser de muy diverso tipo (añadir color local, diferenciar socialmente, marcar procedencia geográfica, etc.);
- 3) que cada lengua tiene una especificidad dialectal. Existen lenguas con más dialectos y otras con menos, lenguas más reacias al uso dialectal y otras más tolerantes, lo cual hará más o menos viables las traducciones dialectales. A ello hay que añadir las connotaciones sociológicas que suelen adscribirse a los dialectos (con los tópicos que pueden



conllevar). De ahí que el autor afirme: «Siempre podemos hablar, en principio, de viabilidad de la opción dialectal, pero la hemos de saber supeditar a las características concretas de cada ámbito lingüístico. Si un ámbito presenta poca diferenciación dialectal, o si su configuración dialectal comporta graves dificultades de intercomprensión, la opción dialectal no será tan viable como en otros ámbitos más ricos en diversidad y con menos trabas de comprensión entre los hablantes de variedades distintas»;

- 4) que hay que poder combinar la presencia dialectal con la verosimilitud de una traducción, sin generar extrañezas o artificialidades derivadas de las connotaciones sociológicas adscritas a cada dialecto. De todos modos, según Julià, son problemas que la ficción y la tradición lectora pueden contribuir a superar y cuya gravedad depende de cada ámbito lingüístico. La aceptación de marcas dialectales (geográficas) en una traducción depende de la tradición traductora instaurada en una cultura y de la aceptación de los lectores. Se incide así en la importancia de los hábitos lectores y de la educación del lector, ya que unas costumbres determinadas pueden favorecer que la materia dialectal pueda ser transferida;
- 5) que 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 (Winkow [1995] añade a estas consideraciones el grado de vigencia de ambos dialectos en la época en que se redactó la obra original y en la actualidad).

Julià propone una hipotética traducción al catalán de la conocida obra de Twain *The Adventures of Huckleberry Finn*. Tras analizar la función de los dialectos que en ella se encuentran (siete en total, según el propio Twain), Julià argumenta sus soluciones, algo que dice echar en falta en otras propuestas. Afirma que el dialecto de los blancos se puede traducir al catalán porque la topografía lo permite. Las dudas sobre que no parezca real se salvarían ensanchando el «horizonte de expectativas del lector». La solución que él da es buscar a los siete dialectos norteamericanos sus correspondientes dialectos catalanes basándose en la geografía: el dialecto de la zona fluvial norteamericana se convertirá en el de la comarca catalana del Pallars catalana, y el dialecto Pike County y cuatro modificaciones de éste que efectúa Twain se convertirá en el dialecto del Pallars tomando como referencia la obra *El meu Pallars* de Joan Lluís. El dialecto norteamericano South-Western en su forma más extrema, que también aparece en la obra según la nota del autor, se convertirá en alguna variedad de Castellón. La variedad negra de Jim y otros negros, que sí ha sufrido intentos de ser trasladada, pone más problemas al autor, pues dice que es difícil encontrar una opción genuina catalana que no violente al lector y no sea demasiado artificiosa.

El autor está convencido de que así se podrá llegar a la naturalidad y al mismo tiempo, se ampliarán las expectativas de los lectores. En este cometido, anima a los traductores a utilizar la opción dialectal para romper la barrera de la falta de aceptabilidad de la que sufre esta técnica. La falta de aceptabilidad iría acompañada de una falta de tradición en la traducción dialectal. Estos dos factores combinados hacen que la tendencia no cambie. No deja de admitir que la alternativa dialectal deberá considerarse desde una perspectiva abierta y teniendo en cuenta los hábitos de traductores y lectores (1995: 146); para él, esta

cuestión no deja de ser un problema de traducción más, que funciona según comunidades, lenguas y épocas.

Ramos (2009) opina que cuando la intención el traductor es la de preservar el dialecto en la LM, tendrá que elegir entre: a) conservar las coordenadas de espacio y tiempo en el TM utilizando elementos no estándar familiares para los lectores meta, lo que incluye utilizar rasgos (léxicos, morfosintácticos, gráficos o fonéticos) de otras variedades o de una variedad específica, b) conservar sólo las coordenadas de tiempo en el TM para lo que recurrirá al uso de elementos que no sean familiares para el lector, c) no preservar las coordenadas de espacio y tiempo del TO y d) no preservar las coordenadas de espacio del TO, pero sí las de tiempo, para lo que se podrá hacer uso de rasgos (léxicos, morfosintácticos, gráficos o fonéticos) de diferentes variedades lingüísticas o de una específica. De esta forma, la autora contempla, entre sus numerosas opciones, la traducción de dialecto por dialecto.

Una vez tomada la decisión de traducir un dialecto por otro, Muller (1996) matiza los aspectos lingüísticos que habrá que tener en cuenta al iniciar el proceso. Se deberá evitar incluir determinados elementos de pronunciación, ya que estos son los estereotipos lingüísticos que pueden llevar al lector a identificar lo que lee con una zona concreta. Aunque los elementos de léxico y morfosintaxis pueden localizarse con menos precisión, el primero puede traer problemas de inteligibilidad para los lectores, por lo que recomienda utilizar expresiones relativamente transparentes. En cuanto a la morfosintaxis, habrá que evitar una excesiva presencia de connotaciones rurales, ya que el traductor tendría que lidiar con el peligro de la caricatura. Se hará indispensable una postura crítica para discernir qué expresiones son

verdaderamente regionales y cuáles no, o cuáles podrán ser entendidas por un lector de otra zona geográfica.

Entre los detractores de la traducción dialectal, Carbonell (1999) opina que las incongruencias y estereotipos desechan la idea de escoger un dialecto de la LM (el andaluz como dialecto inculto), y Mayoral explica así su disconformidad: «aunque se pueda mantener el tono, la incompatibilidad entre la información marcada culturalmente presente en el resto del texto y la aportada por el nuevo dialecto produce efectos cómicos y de incredulidad en el lector. Nadie lo seguiría en condiciones normales» (1990: 41). Estas palabras vuelven a incidir sobre un aspecto que realmente puede causar el extrañamiento y el rechazo en los lectores, que es la falta de congruencia entre un dialecto en la LM y unos personajes y una historia ambientados en un lugar donde ese dialecto no se habla.

Cuando hablamos de teatro, la permisividad para con la traducción dialectal es mucho mayor, llegando a ser algo recomendable por ciertos estudiosos, entre ellos Hatim y Mason (1995 [1990]), Vreck (1990) o Goñi (1996). La adaptación cultural que suele darse, aunque en grado variable, en las obras teatrales traducidas al castellano justifica la muda de ambientes, dialectos y referencias culturales.

Por último, no hay que olvidar que existen casos en que la traducción dialectal se realiza sin que en el TO existan marcas dialectales. Esto es lo que propone Perujo (2006) y que igualmente menciona Julià como opción posible. También en el ámbito catalán, el primero plantea una realidad sociolingüística catalana que hace necesaria una versión que haga explícita la variación que existe en esta comunidad, aunque el TO en castellano no muestre ninguna. Precisamente, a este tipo de variación que no se percibe a primera vista la llama *variació latent*.

Perujo se ayuda de unos factores de la variación latente que considera dignos de ser reflejados en la versión al catalán. El origen social de los personajes se plasma en la traducción con el valenciano coloquial (aunque sin traspasar las convenciones de la lengua literaria, como prefería el autor) para el servicio de la casa o para un pastor; el tratamiento que se da entre los personajes según su edad y rango se convierte en un valenciano más familiar que el de las situaciones más formales o el de las conversaciones entre los personajes de más rango; y por último, se produce una variación geográfica, dado que la acción se desarrolla en Alicante y en Barcelona.

No cabe duda de que, hoy por hoy, la opción dialectal entraña un riesgo en el terreno de la aceptabilidad, puesto que al final el criterio del receptor de la traducción es el que impera en la decisión sobre si una traducción funciona o no. Esto lleva a concluir el papel determinante de las diferentes comunidades lingüísticas y su tradición literaria. La mayor o menor apertura hacia la traducción dialectal por parte de editoriales, organismos públicos y traductores, de una parte, y la acogida más o menos cálida de esta opción entre los críticos y, sobre todo, lectores, es el origen de una comunidad tolerante o reacia hacia una práctica tan estimulante como denostada.

### **3.5. Otras alternativas**

La traducción parcial es una técnica por la que parte del dialecto del TO queda intacto en la traducción (es decir, en la lengua del TO) como forma de marcar la diferencia de un personaje con respecto a la forma de hablar de otros. Berezowski (1997) apoya esta solución ante la necesidad de que un personaje se exprese bajo alguna emoción como la cólera o la pasión. El efecto de lo exótico quedaría patente, aunque éste

sería el de la lengua origen, que no el del dialecto, porque de ser así ni los lectores lo entenderían ni el efecto sería el deseado. Romney denuncia que en la traducción al inglés de una obra francesa ambientada en Provenza y donde aparece el dialecto provenzal se utilice esta técnica como medio para que el color francés llegue a los lectores. Esto les permite, según el autor, acceder a lo pintoresco y conocer una atrayente Provenza, pero no podrán establecer, a partir de la lengua que leen, ninguna distinción entre esta región y el resto de Francia (1995: 223).

No hay que dejar de añadir, una vez más, los posibles efectos de incredulidad y el hecho de que este uso esté restringido a aquellos dialectos que el público receptor puede entender o sobrentender por el contexto. Cuanto más cercanas sean las comunidades lingüísticas en juego, mayores serán las posibilidades de éxito. Carpentier se resiste a la traducción de los elementos dialectales mediante préstamo o calco porque la equivalencia que se conseguiría en la traducción no sería la misma que había en el TO y el resultado podría ser una serie de elementos léxicos o estructuras incomprensibles en la LM que evidenciarían la falta de autenticidad: «un terme dialectal suggère tout un réseau de connotations affectives qui ne sont plus perçues si le mot est utilisé dans une autre langue» (1990: 81).

La compensación como estrategia idónea para la traducción de los dialectos sí cuenta con el beneplácito de Carpentier o de otras autoras como Agost (1998) y García de Toro (2004), aunque éstas dos últimas en doblaje de películas. Se puede pensar en compensación cuando lo que prima es la función y por tanto la voluntad de distinguir en el TM entre lengua estándar y elementos marcados, igual que en el original se hace una distinción entre lengua estándar y dialecto/s. Esta técnica permite que algunas estructuras marcadas en el TO se traduzcan a lengua estándar

mientras otras no dialectales sí se señalen en la traducción. Sus defensores destacan la viabilidad de la compensación sea cual sea el dialecto y su función.

Ramos (2009) añade técnicas alternativas que se utilizarán cuando la intención del traductor sea la de preservar el dialecto en la LM. Éste podrá elegir, entre otras, entre opciones como reducir el dialecto a los tratamientos, subir el nivel de formalidad del discurso estándar o utilizar rasgos discursivos orales. Si el traductor decide conservar sólo las coordenadas de tiempo en el TM, podrá recurrir al uso de elementos que no sean familiares para el lector, como importar directamente ciertos elementos léxicos del TO (opción que se menciona más arriba) o introducir léxico del TO, pero adaptándolo a la ortografía de la LM.

En conclusión, en este capítulo se ha iniciado el recorrido por las técnicas de traducción de los dialectos que desembocará en la comprobación del uso de las mismas en la práctica en los capítulos destinados al análisis del corpus. A lo largo del repaso que se ha hecho se ha podido ver, además de las opiniones sobre las diferentes técnicas de traducción, la mayor o menor confianza que los autores muestran en cuanto a la traducción de los dialectos según su tipo (geográfico, temporal, social o idiolecto). El dialecto geográfico es el que menos apuestas por la traducibilidad recibe debido a su obvia adscripción a un lugar y a una cultura, lo que haría necesarios demasiados cambios en la traducción, corriéndose el riesgo de producir un texto sin conexión con el original. En cualquier caso, cada una de las técnicas que se exponen requerirá de una coherencia en su aplicación a lo largo de toda la obra (Bayarri y Cardona, 1995), ya que la utilización de diferentes opciones dentro de una misma obra proporcionaría un efecto incongruente y artificioso.

### **3.6. Propuesta de técnicas de traducción del dialecto**

El último apartado del capítulo tercero se destina a elaborar una propuesta de técnicas de traducción del dialecto. Creo conveniente partir de dos ideas en las que se basa la siguiente propuesta. Por una parte, la creencia en la viabilidad de restituir los dialectos en la LM: «the presence of literary accents and dialects tends to provide added communicative and semiotic value to a text» (Ramos, 2009: 290). Estos valores comunicativos y semióticos suponen dificultades añadidas para el traductor, pero también una razón poderosa para no dejar de considerar este añadido tan valioso para el texto y su universo en la traducción.

Por otra parte, la creencia en que los dialectos son lenguas con una delimitación geográfica y social difusa. Al igual que cualquier lengua, el dialecto de una región constituye muy raramente un todo homogéneo y creer en una zona geográfica en un sentido estrictamente lingüístico es una utopía (Vreck, 1990). El límite entre dialectos geográficos, sociales e idiolectos es, como algunos autores ya han resaltado (Hatim y Mason, 1990 [1995] o Mayoral, 1999), vago y permeable. Para hacer justicia a la realidad de las relaciones comunicativas, los diferentes dialectos podrán intercambiarse para ayudar al traductor a moldear su texto. Gracias a esta ductilidad, los dialectos geográficos y los idiolectos se convertirán en dialectos sociales cuando el traductor lo estime la opción más apropiada y los dialectos temporales se estandarizarán cuando el encargo y el receptor lo requieran.

Del repaso que se ha realizado de las diferentes técnicas propuestas por los autores, se extrae un panorama de diversas posibilidades entre las que escoger. Cuál elegir depende de los condicionamientos externos que atañen a cualquier decisión traductora



como son los requisitos impuestos por el encargo de traducción, las características de los lectores que vayan a recibir el texto y, en definitiva, la finalidad de la traducción y el estatus que ésta tendrá en la cultura de llegada.

El intento siguiente de listar las posibles técnicas de traducción del dialecto tendrá limitaciones que parten de la naturaleza de la propuesta. Como dice Toury (2004: 328-329): «las relaciones susceptibles de ser representadas en un diagrama de estas características son sin duda teóricas, ya que representan tanto opciones como lógica de selección de un modo altamente sistematizado». Así, «este tipo de listas están preparadas para analizar opciones más que para efectuar elecciones reales que impliquen tomar decisiones; lo que hace que sean necesarias, pero totalmente elementales, por lo que respecta a una teoría de la traducción». Como señala el autor, mi intento es básico y elemental, y, si bien no pretende dictar leyes sobre comportamiento traductor en cuanto a este problema, son opciones que creo reales y susceptibles de llevarse a cabo en las distintas situaciones en las que se puede encontrar el traductor.

Más abajo, expongo un cuadro que resume lo que explico a continuación. En la parte superior se relacionan las diferentes técnicas o formas de proceder ante la traducción de elementos dialectales, todas provenientes de la tipificación de Marco (2002: 81), excepto la técnica de la compensación, que permite que algunas estructuras marcadas se traduzcan a la lengua estándar del TM y que otras no dialectales se marquen en la traducción. Los elementos con los que se compense podrán ser propios de otros dialectos, opciones interdialectales o elementos subestándares. Una forma extrema de compensación serán las glosas intertextuales o coletillas que algunos autores defienden del tipo

*dijo en dialecto o afirmó con acento X*, para aclarar que en el original ese personaje se expresa de forma diferente. Pero aquí habría que preguntarse si estas coletillas cumplirían la función de los dialectos originales y si son suficientes para restituirlos. Se trataría, más bien, de una solución fácil pero no suficiente para hacer justicia al dialecto original en las obras literarias.

La neutralización se refiere a la traducción del dialecto a la variedad estándar de la LM. La traducción coloquial consiste en la sustitución del dialecto por un lenguaje coloquial e informal que puede hacer uso de elementos tanto fonológicos como gramaticales, léxicos o sintácticos. La violación de la norma lingüística es la técnica por la cual se toman incorrecciones de la LM para crear un dialecto social o un idiolecto que caracterice a uno o más personajes, así se inventan unos rasgos dialectales que pueden ser sociales, geográficos o idiolectales y que no deberán identificarse con ningún dialecto de los existentes en la cultura de llegada. La última opción es la traducción dialectal, es decir, la elección de un dialecto de la cultura meta equivalente en cuanto a características sociales, ideológicas o políticas, y similar en el tiempo de vigencia.

Los dialectos que se listan en el margen izquierdo son los tomados de las diversas clasificaciones de la variación lingüística en cuanto al usuario de la lengua: idiolecto y dialectos social, geográfico, temporal y estándar. De Rabadán (1991) se toma la clasificación sobre la naturaleza de los textos que contienen marcas dialectales. De acuerdo con la autora, estos pueden ser monodialectales, parcialmente monodialectales y polidialectales. Respectivamente, se refiere a los textos escritos por entero en un dialecto; los que están escritos parcialmente en un dialecto que sirve para caracterizar a un personaje, y

los que contienen varios dialectos. Esta clasificación es importante porque representa las diferencias fundamentales entre los textos desde el punto de vista de la traducción de los dialectos, y cualquier análisis previo a una traducción de este tipo tendrá que considerarla, así como los posibles solapes que se pudieran producir entre dialectos en el texto.

Las diferentes formas de acercarse a la traducción de los dialectos pueden resumirse en el cuadro siguiente, donde también se tiene en cuenta la naturaleza de los textos dialectales:

	neutralización	compensación	traducción coloquial	violación norma/ creación de dialecto	opción dialecto en LM
<i>idiolecto</i>	■▲●	■▲●	■▲●	■▲●	■▲●
<i>dialecto social</i>	■▲●	■▲●	■▲●	■▲●	■▲●
<i>dialecto geográfico</i>	■▲●	■▲●	■▲●	■▲●	■▲●
<i>dialecto temporal</i>	■▲●	■▲●		■▲●	■▲
<i>estándar</i>					■

Textos monodialectales ■  
 Textos parcialmente monodialectales ▲  
 Textos polidialectales ●

CUADRO IV. Técnicas de traducción del dialecto

El cuadro muestra cómo los diferentes dialectos pueden ser sometidos a las distintas técnicas que se encuentran listadas en la parte superior. Así pues, la primera columna da como resultado que todos los dialectos (excepto la lengua estándar) pueden neutralizarse, es decir, ser traducidos a la lengua normativa o culta. De igual manera ocurre con la técnica de la compensación, que se puede aplicar a cualquier dialecto, no así con la traducción coloquial, pues ésta no tendrá aplicación para los dialectos temporal y estándar. La estrategia de violación de la

norma/creación de dialecto gozará de bastante viabilidad, aunque sería extraño que se crearan unos rasgos dialectales incorrectos cuando en el original lo que hay es un dialecto estándar. El dialecto temporal sí se podrá someter a esta técnica, ya que se puede hacer uso en la traducción de elementos arcaicos (aunque no incorrectos) que no recuerden a ninguna época concreta, o bien su aplicación se puede dar en novelas ambientadas en el futuro, donde se haga necesario un dialecto inventado de corte futurista. Finalmente, la opción dialectal tiene aplicación para todos los dialectos: el idiolecto puede encontrar el idiolecto, pongamos por caso, de un personaje famoso de la cultura meta. Los dialectos sociales, geográficos y temporales se podrían sustituir por dialectos de características similares de la LM y el dialecto estándar hallará su homólogo en la otra lengua.

En cuanto a los tipos de textos que más arriba se han descrito, tanto la técnica de la neutralización como la compensación y la traducción coloquial podrán llevarse a cabo en textos monodialectales, parcialmente dialectales y polidialectales. La violación de la norma/creación de dialecto tendrá una rara aplicación en textos monodialectales, donde el texto completo esté escrito en dialecto, porque será complicado mantener esa técnica a lo largo de toda la obra y el resultado, a no ser que el texto lo permita, podría ser el de un texto pesado y farragoso. Esta técnica tendrá también un uso muy limitado cuando se trate de violar la norma o inventar unos rasgos dialectales sobre un texto polidialectal donde se den distintos dialectos temporales y lo mismo ocurrirá al aplicar a este caso la técnica opción dialectal. Con esta última forma de traducir, el dialecto estándar tendrá que aparecer a lo largo de toda la obra (texto monodialectal).

Existen muchos estudios lingüísticos y sociolingüísticos que demuestran la conexión directa entre el dialecto social y el geográfico como el de Halliday, McIntosh y Stevens (1964) o el de Chambers y Trudgill (1980: 54), quienes afirman: «All dialects are both regional and social, since all speakers have a social background as well as a regional location». Sin embargo, aquí se hace relevante la asimilación de que mientras la dimensión social sea la imperante en una variación lingüística concreta, las opciones de traducción pueden ser varias, lo que podría contrarrestar los argumentos en contra de la traducción del dialecto geográfico. Habrá casos en los que el dialecto tendrá un cariz mayoritariamente geográfico, como se verá en el análisis, y, en estos, habrá que recurrir a otros ajustes para trasladar la variación lingüística como podrían ser los marcadores idiolectales en la traducción.

Las distintas técnicas que más arriba se exponen están dispuestas según el grado de implicación e intervención del traductor en la traducción. El traductor tiene por delante decisiones que le harán rechazar unas técnicas en beneficio de otras. Todas presentan ventajas e inconvenientes según el prisma desde el que se miren, pero todas ellas serán adecuadas dependiendo del caso concreto y teniendo presente que cada caso de traducción es único. Aquí finaliza un capítulo cuyo propósito ha sido el de recopilar opiniones en cuanto a las técnicas de traducción de los distintos tipos de dialectos, así como proponer una clasificación de técnicas de traducción del dialecto propia.

## 4. APROXIMACIÓN EMPÍRICA AL DIALECTO EN LA NOVELA INGLESA

The novel can be defined as a diversity of social speech types (sometimes even diversity of languages) and diversity of individual voices, artistically organized (Bakhtin, 1981: 262).

### 4.1. Función del dialecto en la traducción literaria

La relación que se establece entre los dialectos como forma de variación lingüística que depende de los diferentes usuarios y la traducción literaria es un vínculo especial que de forma indisoluble es parte del conjunto de recursos, desde estilísticos hasta textuales, que integran el texto. La variación lingüística anida en la literatura como un condimento más en la expresión de la belleza a través de la palabra, materializándose en los tres grandes géneros literarios y siendo más recurrente en la prosa y en el teatro. Se le puede considerar un artificio más en el abanico de herramientas estilísticas que enriquecen la obra.

El dialecto existe en la literatura, pero también existe la literatura en dialecto (Brook, 1978: 184). La diferencia entre ambas expresiones radica en la aparición limitada al habla de uno o más personajes, en el primer caso, o en el protagonismo del dialecto como el vehículo lingüístico por el que se cuenta la historia, en el segundo.

La literatura en dialecto en lengua inglesa era popular en la Edad Media: Chaucer fue el primer escritor británico que introdujo dos variedades diatópicas en un mismo relato; la suya propia, conocida como *East Midland*, y la de la zona norte de Inglaterra. La finalidad del dialecto en Chaucer era humorística, pues los personajes que hacen uso de la variedad norteña son objeto de escarnio por parte del resto de

personajes. Sin embargo, con la unificación del inglés esta costumbre se perdió y fue relegada por el uso del inglés establecido (aunque cabe señalar al poeta escocés Burns con su contribución al verso en el dialecto de las tierras bajas escocesas como notable excepción). Desde finales del siglo XVIII en adelante vuelve a surgir con nuevo impulso la relación entre dialecto y literatura, pero en este momento muchos autores como Thackeray o Dickens se inclinan por retratar a las clases bajas de la sociedad introduciendo personajes que plasmen su forma de hablar más que escribiendo obras enteramente dialectales. En la actualidad, poetas, novelistas y dramaturgos hacen uso del dialecto, tanto social como geográfico y tanto a través de sus personajes como vehiculando la obra, como un elemento más de la composición literaria.

En cualquiera de las dos situaciones, el dialecto hace su aparición en una novela cuando el autor decide hacer que su narración o diálogos se viertan según la variante de un área geográfica concreta, una clase social, una época determinada o una forma de hablar particular. No cabe duda, entonces, de que la inclusión de uno o más dialectos por parte del autor es algo intencionado. Se trata de un efecto estilístico que decide emplear y que puede equipararse a cualquier otro mecanismo que encontramos en literatura como el uso de una sintaxis determinada o la introducción de figuras retóricas. Si los dialectos en literatura son voluntarios y tienen un propósito, en principio serían un componente que el traductor no debería dejar pasar en su traducción.

Pero tan importante como el dialecto en la literatura es su finalidad. Se ha argumentado la voluntad de mostrar un uso argótico de la lengua, resaltar los contrastes entre clases sociales o indicar rasgos culturales locales como motivación que subyace a los dialectos en las obras literarias (Newmark, 1988: 195). Francis (1958: 540) apunta: «The

literary use of dialect is inextricable tied up with the theory of comedy», por lo que el personaje que se expresa en lengua no estándar ofrece el complemento perfecto al que sí lo hace, siendo el primero el representante del *noble savage* y de las virtudes naturales de la humanidad o el contraste ridículo al comportamiento educado de la corrupción civilizada que representan los personajes de lengua estándar.

Mair (1992: 118) va más al fondo al indagar en las dos funciones principales que subyacen al dialecto en la literatura: de un lado, la función mimética, que hace que el dialecto refleje la realidad del hablar de una comunidad lingüística; aquí el dialecto es el espejo en el que se refleja una sociedad o la situación que vive la misma. El autor es un observador y los personajes son los actores que se expresan de una forma muy parecida a la del dialecto real, por lo que el objeto de éste se torna costumbrista, como la foto de una realidad en movimiento.

De otro lado, Mair propone la función simbólica, donde la variante dialectal le sirve al autor para expresar su manera de ver la vida de forma crítica. El dialecto tiene poder caracterizador, o dicho de otro modo, la forma de hablar de un personaje simboliza lo que es. Por lo tanto, la variación dialectal puede ser una herramienta para establecer oposiciones entre los personajes. Esto le permite al autor ironizar, transmitir su rechazo o ridiculizar sobre un tipo de persona, situación o sociedad. El dialecto tiene aquí una función distanciadora y estigmatizadora. El efecto en el lector es muchas veces el humor que provocan algunos personajes caricaturescos que se manifiestan de forma distinta al resto y que con su forma de hablar proyectan una ideología determinada: la de la incultura, las clases bajas o los esnobs, entre otros. El rechazo, la condescendencia o la antipatía son de igual manera reacciones buscadas en ciertas formas de hablar, con lo cual el dialecto



no sólo ofrece una muestra de una forma de expresarse, sino que dibuja un modo de sentir que pretende mover sentimientos en los lectores.

La función mimética puede utilizarse con visos de otorgar la máxima verosimilitud a la historia que se cuenta, pero también para identificarse con una comunidad de hablantes. En ocasiones, el dialecto de la novela es el propio del autor, el cual, a través de él, pretende dejar patente su pertenencia a una comunidad lingüística, su solidaridad y su reivindicación de la valía de ésta por medio de uno o más personajes. Se dan casos en los que esta intención se plasma construyendo novelas enteramente escritas en dialecto, donde la función política puede primar sobre la literaria. Así, el creador se acerca a sus personajes y crea un vínculo entre la invención y su propia persona.

La función simbólica, sin embargo, puede llevar consigo una carga crítica y muchas veces humorística que, como ya he esbozado, en ocasiones le permite al autor distanciarse del personaje. Éste se manifiesta en una lengua diferente a la del narrador, lo que hace que autor y lectores contemplen al personaje desde fuera, como espectadores de una representación. La función simbólica pretende provocar, por lo tanto, el rechazo o la comicidad. Pero las intenciones del autor son variadas y esto no siempre es así, ya que los personajes que hablan en dialecto pueden encarnar valores defendidos por el autor y entonces son los personajes malvados, fríos o convencionales los que se expresan a través de la lengua estándar. Existen ejemplos célebres como el guardabosques del norte de Inglaterra de *Lady Chatterley's Lover* o el esclavo Jim de *The Adventures of Huckleberry Finn*. Estos casos vienen a constatar que la mezcla de las dos funciones está presente en los dialectos en literatura, pudiéndose dar una en mayor medida que la otra, pero conteniendo en la mayoría de ocasiones rasgos de las dos.

Los textos literarios escritos en su totalidad en dialecto, donde éste se convertiría en norma estilística, son menos frecuentes que los que muestran pinceladas de marcas dialectales, pero lo cierto es que el dialecto puede aparecer no sólo de esta manera (textos monodialectales) sino en textos parcialmente monodialectales donde interviene un solo dialecto a través de uno o más personajes, y en textos polidialectales, donde interviene más de un dialecto (Rabadán, 1991). La función en estos tres casos puede ser la misma, aunque no cabe duda de que los textos monodialectales destacan en su motivación reivindicativa o de crítica social más que de simple descripción, y que un menor peso de la incursión dialectal se inclinará hacia el efecto cómico o pintoresco.

Si bien la función podría ser la misma en los tres tipos de textos dialectales, no lo serán las técnicas traductoras, como se vio en el capítulo tercero. Dentro de las tres modalidades de textos, los dialectos aparecen en el discurso dialogado, en los pasajes de estilo directo más frecuentemente, y mucho menos por boca del narrador, a no ser que se trate de textos monodialectales. En los diálogos, el efecto es el de los propios personajes expresándose por ellos mismos, con lo que aumenta la verosimilitud o la ilusión de realidad. Cuando es el narrador el que lo utiliza, las intenciones son diversas: solidaridad, comicidad, crítica o la simple voluntad estética.

Como digo, los marcadores dialectales se observan, en la mayoría de los casos, en los diálogos, y en menor medida, en la narración de la novela. Se trata de diálogos ficticios, donde existe un arquitecto que diseña una conversación basada en las conversaciones reales y con fines estéticos: «Clearly no such single architect stands behind real interaction, and concomitantly there is a covert monologue underlying fictional dialogue of a kind impossible in natural talk» (Toolan, 1988: 249-250).

Este apunte recalca el carácter no espontáneo de los diálogos, semejante al del resto de elementos literarios, donde se encuentra normalmente el dialecto objeto de estudio. Toolan, en otro de sus trabajos, observa que en los diálogos de ficción los aspectos más rutinarios del habla se evitan. Aun así, admite que el diálogo revela un grado importante de estructura y organización materializado en una coherencia que los hablantes (emisores ficticios y lectores) trabajan para conseguir tanto a nivel consciente como inconsciente. Este diálogo, cuando está salpicado de marcadores dialectales, requiere de un esfuerzo por parte de los lectores que encuentran mayor obstáculo en la comprensión de las marcas fonológicas especialmente (con los elementos léxicos puede haber problemas de comprensión, pero algunos también pueden ser desconocidos en el lenguaje estándar, y se trata muchas veces de deducir con la ayuda del contexto).

La forma de aparecer de los dialectos y su frecuencia en los textos son cuestiones que influirán en las decisiones futuras concernientes a su traducción y nos darán pistas sobre la forma de llevarla a cabo. El estudio de estas técnicas de traducción del dialecto es importante para intentar averiguar las conductas traductoras en cuanto a este problema, así como para determinar tendencias de traducción en determinados lugares, pares de lenguas o momentos históricos.

Volviendo a la función del dialecto en la literatura, es esencial tener claro que, al dotar a un personaje de un habla dialectal, el autor lo está destacando, lo está poniendo de relieve, le está dando importancia. Al mismo tiempo, el autor pretende que esa forma de hablar sea inteligible, lo que unido a la voluntad artística hace que el dialecto en literatura sea siempre una recreación más o menos fidedigna de la realidad. El autor puede seleccionar rasgos correspondientes a un dialecto

real, mas siempre habrá un componente de estilización, una voluntad estilística, dándose incluso el caso de que el dialecto sea, en su totalidad, inventado. Como afirma Brook, los autores «do not as a rule try to reproduce dialect exactly, but are content to use occasional dialectal spellings, leaving the filling in of further details to the imagination of the reader or the skill of the actor» (1978: 199).

Francis también se suma a esta aseveración al decir: «The literary dialect, by its very nature, has certain limitations, and that it can never be authentic as a full and adequate representation, but can at best merely suggest authenticity» (1958: 540-541). Este último autor añade que existen limitaciones que el escritor debe asumir al escribir en dialecto como la relacionada con el simbolismo gráfico, el cual es inadecuado y siempre insuficiente para representar muchas de las características del dialecto.

Abundando en la idea anterior, Ramos arguye que la recreación literaria del dialecto no pretende ser exacta, por lo que «the degree of linguistic mimicry depends on the author's aesthetic, narrative, thematic, stylistic or functional objectives» (2009: 292). Lógicamente, si el traductor elige sustituir esta variación lingüística por el mismo u otro tipo de variación en la LM, el fruto de su esfuerzo también será un dialecto o jerga ficticia producto del ánimo de encontrar un equivalente funcional en castellano, como también será producto de la consciencia de que su aportación tendrá que ser entendida por el lector como lo que se pretende que sea. Este nuevo dialecto deberá ser, sobre todo, legible. El autor del TO puede escoger unos rasgos de un dialecto real e ignorar otros, puede no ser siempre sistemático o puede no tener el oído suficiente para captar todos los matices del dialecto en cuestión.

En definitiva, la transcripción del dialecto se puede hacer con mayor o menor precisión en busca del efecto artístico deseado. Claro está que la subjetividad forma parte de esta creación, y es que, como toda manifestación humana, también el dialecto pasa por el filtro de la persona que lo escribe, quien irremediablemente (también lo hará el traductor) deja su impronta personal en lo que hace.

Descubrir la función del dialecto, cuando el fin es la traducción, es un paso fundamental en el análisis de la obra y seguramente la clave para determinar técnicas de traducción convenientes. Según la función que se le dé al dialecto, la distancia entre esta recreación con fines literarios y el dialecto real variará. La función mimética acorta la distancia entre ambos, ya que aquello que se desea es la copia de una forma de hablar; la función simbólica se aleja de la variación real para que el autor ejerza de forma más evidente su visión crítica. Pero estas dos funciones pueden ser compatibles, y entonces el alejamiento o acercamiento del que hablo es más relativo.

Sea como sea, la importancia del dialecto es notable en las obras literarias y el rastreo de su función debe llevarnos a la pregunta esencial sobre su relevancia en el conjunto de la obra. El dialecto puntual o anecdótico que surge de un personaje secundario y poco importante en la trama será más proclive a una valoración hacia su neutralización en la traducción, lo que no impide que el mismo razonamiento lleve a considerar su traducción marcada en el TM, apelando a que toda manifestación dialectal y, en general, cualquier efecto de la obra es importante.

Es sabido, y así se explica en el capítulo primero de este trabajo, que en cualquier dialecto se encuentran rasgos de todos los demás dialectos, pero siempre habrá uno que tenga el protagonismo sobre los

demás. Por ejemplo, tras un dialecto geográfico puede descubrirse una intención de plasmación de una realidad social que resulta más importante que el área de procedencia de ese personaje. Sabiendo esto se pueden sentar las bases para el trazado de una estrategia traductora.

El asunto de la variación lingüística en la literatura es complejo, como también lo es la red de acentos, dialectos y jergas que existen en la lengua y que se solapan o influyen entre ellos y, a la vez, son representación de la naturaleza de las comunidades lingüísticas. Tal como anota Sánchez (2009: 188), la traducción de los dialectos es complicada porque «the very word 'dialect' is a complex notion», y añade que «to the ordinary person, without any special training in linguistics, there is a very clear difference between 'language' and 'dialect', the former being the superordinate term and the latter the subordinate one, used as a pejorative way of referring to something below the 'norm' and unworthy of any educated person». La dificultad de definir el término y el concepto generalizado que existe de él en la sociedad española influenciará su posición dentro de la literatura traducida en España, como luego se verá.

La lengua inglesa ofrece un caudal de variedades dialectales gracias a su presencia por todos los continentes y su hegemonía como lengua mundial. Estas formas de hablar son fruto del multiculturalismo, pero también de las reivindicaciones nacionales, regionales y sociales. Los dialectos suelen distinguirse según las zonas geográficas, su estatus político y tamaño, y pueden ser nacionales –en el caso de la lengua inglesa, el dialecto escocés o el anglo-irlandés– y regionales, una división correspondiente a las zonas geográficas dentro de los anteriores –el inglés de Boston o el del condado de Yorkshire– (Carpentier, 1990). No obstante, sabemos que los dialectos, como parte del tejido social, van

unidos a las clases sociales y muestra de ello son los dialectos como el *Cockney*, donde su estirpe social destaca más allá de su ubicación geográfica.

El estatus del que gozan los dialectos en los diferentes países es un aspecto importante al analizar las obras originales y sus traducciones y, por supuesto, al considerar una posible solución de traducción. La opinión de Francis (1958: 481) es que la actitud de la gente hacia los dialectos (él se refiere a los geográficos) varía de una lengua a otra. Es por esta razón por la que en Inglaterra (aunque no en Escocia) y en Francia, el hablante de la lengua estándar mantiene una actitud despectiva hacia los dialectos e intenta suprimir de su lengua cualquier trazo de lenguaje local con el que pueda haber crecido. Sin embargo, si se trata de Alemania o Austria, sobre todo en el Tirol, los hablantes cultos se sienten orgullosos de sus orígenes locales y suelen introducir en su hablar formal expresiones o peculiaridades dialectales.

Los norteamericanos se encuentran, según el autor, en un lugar intermedio, puesto que existen hablantes que intentan, sin un éxito real, eliminar sus formas de hablar nativas en favor de un dialecto con un estatus social superior. Francis indica que en Estados Unidos las diferencias dialectales son relativamente pequeñas si se comparan con las existentes en países europeos como Inglaterra, Francia o Italia, y se basa en la mutua inteligibilidad entre los hablantes norteamericanos de diferentes acentos para argumentar esto. Refiriéndose a los dialectos en Inglaterra, Lyons señala que: «most educated native-born inhabitants of England speak a dialect of English which approximates more or less closely to a particular kind of Standard English, but they will speak it with an accent which reveals their geographical or social provenance» (1981: 25).

En la estructura lingüística española existe un menor número de dialectos si la comparamos con otros países. La dialectología española recuenta el aragonés, el leonés y el asturiano (bable) como dialectos sobrevivientes a los avatares históricos en España, y que reciben, por lo tanto, el nombre de dialectos históricos o constitutivos (García, 1994: 9). Después de estos dialectos surgieron los acentos regionales del castellano (como el andaluz, el murciano o el canario, entre otros), que comparten características entre sí, diferenciadas (fonéticas, sobre todo), y con el castellano. Zamora ya apuntaba (1970: 11) que «la repartición dialectal de la península ibérica no es (...) consecuencia de la evolución natural de las hablas en sus respectivos territorios», por lo que serían la larga ocupación árabe que mitiga las «pruebas de vitalidad del pueblo sometido (Ídem, ib., 15)», y la reconquista posterior, que va implantando un castellano importado como lengua nacional desde principios del siglo XVI, los dos grandes acontecimientos que condicionan la formación del panorama dialectal. García Mouton opina que, en España, los dialectos resultan, en conjunto, más bien suaves dentro de una misma lengua y no suelen plantear, como ocurre en otros países, problemas de inteligibilidad (1994: 9-19).

Este hecho podría dar una pista considerable sobre la actitud de los traductores hacia la traducción del dialecto en literatura; y es que la homogeneidad que los traductores españoles tienen en su propia lengua y el panorama dialectal menos definido que en otros países podría propiciar o influir en que se descarte, por ejemplo, la opción de traducción dialectal. Igualmente, también podría hacer que se descartara la inclusión de un habla distinta a la estándar en las traducciones debido a la baja consideración en que se tiene a los dialectos (asociados a la marginación, rusticidad, atraso o sumisión).



La realidad dialectal en España y en el Reino Unido se mezcla en la ficción de la mano creadora del escritor que escoge, modifica, exagera o reduce a su antojo los elementos dialectales para representar fiel o libremente su visión personal, siempre subjetiva, del mundo. La traducción tiene que lidiar, no sólo con los posibles dialectos que puedan tener cabida en la obra sino con la intención e ideología únicas de la persona que los quiere representar. Se puede decir que el dialecto tiene dos caras: es un elemento deliberado y artístico, artificioso o de recreación, y conlleva una carga afectiva que aporta al texto los sabores de una identidad cultural. Lo interesante y original del resultado de la traducción del mismo se puede considerar un desafío traductológico.

#### **4.2. El enfoque estilístico**

El dialecto en literatura, como expresión artística o retórica, es objeto de estudio de la estilística. La estilística (del inglés *stylistics*) es la disciplina que, a partir de los años 60, se propone estudiar el estilo de un texto, literario o no, desde un enfoque lingüístico y de una forma rigurosa y sistemática. En la opinión de Simpson (1993: 9), es desde la década de los 70 cuando surgen las disciplinas de *stylistics* y *critical linguistics*, las cuales se valen del análisis del código de la lengua para interpretar los textos, pero, a raíz de la aparición de diferentes obras sobre el tema, estas disciplinas se entendieron como una única.

El análisis lingüístico que lleva a cabo la estilística fue iniciado a partir de esta década por Fowler y sus colegas de la Universidad de East Anglia o por Halliday con su artículo sobre el análisis de *The Inheritors* de Golding. En nuestro país, es destacable, aunque anterior en el tiempo, la aportación de Dámaso Alonso a estos estudios. La estilística representa una renovación de la crítica literaria tradicional al utilizar métodos

lingüísticos en su análisis y estar influenciada por otras disciplinas como la pragmática, el análisis textual o la narratología. Actualmente, se basa en las teorías lingüísticas funcionalistas para estudiar los textos dentro de su contexto de creación (como la lingüística funcional sistémica de Halliday, del que parten muchos de los estudios hoy en día), pero también en la corriente en boga llamada estilística cognitiva.

La estilística explica la relación entre lengua y función artística, o dicho de otro modo, nos facilita el camino para averiguar qué ha querido decir el autor en un determinado momento al expresarse de una forma concreta. Como disciplina lingüística supone «a dialogue between literary reader and linguistic observer, in which insight, not mere objectivity, is the goal» (Simpson, 1993: 9), por lo que ésta va más allá de la materia lingüística que se ve en el texto, para interesarse también por lo que tiene de afectivo cada palabra en él. De cualquier modo, la estilística es una ayuda importante en el estudio de la traducción literaria porque provee las herramientas de análisis para la comparación de TO y TM que ayudan en las pesquisas relativas a la evaluación de las traducciones como producto y como proceso.

Simpson (1997) propone un modelo de análisis estilístico centrado en el texto y, ante la falta de comprensión existente, defiende la naturaleza y función de esta disciplina. En esta defensa, cita cuatro valiosas razones. La primera sería que la estilística tiene un valor heurístico, puesto que averiguar cómo escriben los autores es una buena forma de conocer el lenguaje. Además, posee un potencial crítico para el estudio literario que le capacita para explicar los patrones lingüísticos que se dan en la literatura. Esta función constituye un reflejo de su valor heurístico, ya que conocer el lenguaje es una manera muy efectiva de indagar en lo que hacen los autores literarios, por lo tanto, serían las dos

caras de la moneda. Es una lástima, según Simpson, que esta última función se considere demasiado a menudo la única.

La tercera razón que expone el autor sería el valor lingüístico que ofrece la disciplina como lugar donde probar posibles teorías y constructos lingüísticos. El discurso creativo característico de los textos literarios se convierte aquí en un lugar idóneo para investigar sobre teorías del lenguaje, ya que, al apartarse de ellos, resalta los modos convencionales de la lengua. Por último, la estilística permite la comparación del género literario con otros tipos de discurso. Al fin y al cabo, el lenguaje literario es una mejora del lenguaje ordinario (1997: 4-6). En lo que a esta investigación se refiere, al relacionar lengua y función artística, la estilística será el marco de análisis que responderá a la pregunta de por qué el autor se expresa de una manera determinada.

A las formas de expresión plasmadas en el texto se les llama estilo. El estilo es el compendio de características lingüísticas de un texto particular, la forma en la cual se utiliza el lenguaje en un contexto determinado, según una persona determinada y para un fin concreto (Leech y Short, 1994: 12). Se trata, pues, de los trucos que el autor utiliza para hallar su expresión propia y trasmitirla. Leech y Short, autores de la cita anterior, también afirman que el estilo es un término relacional, es decir, que podemos identificar a un autor o a una época por las indicaciones del lenguaje o estilo de la obra. Con todo, esto es algo difícil de generalizar y en el presente trabajo se apuesta por el estudio del estilo en las obras concretas más que en sus autores o épocas a las que pertenecen. Después de todo, el traductor se enfrenta a un texto donde, si bien dentro de un contexto que incluye a su autor, momento en el que fue escrito y circunstancias de éste, lo más importante es la poética que encierra y que el traductor debe interpretar de la mejor manera.

El estilo lo constituyen rasgos que se repiten a elección de su autor y que en conjunto se convierten en algo perceptible, que se puede reconocer. Por esta razón, la cohesión es importante cuando se habla de estilo; sin ella, éste no existe, pues sin una determinada lógica y frecuencia, éste no se percibiría y se convertiría en meros usos de uno u otro recurso. La motivación para utilizar repetidamente determinado rasgo lingüístico y, por lo tanto, destacarlo, debe ser artística, lo que la escuela de Praga llamó *foregrounding* (desvío motivado artísticamente), porque va más allá del código lingüístico para producir efectos y significados originales. Los dialectos, con su uso ortográfico no estándar, caen dentro de este desvío y aparecen en los distintos niveles de la lengua, siendo el fonológico donde más abunda su aparición. El *foregrounding* puede ser cualitativo, cuando es un desvío de la norma lingüística, o cuantitativo, cuando el desvío se refiere a la frecuencia que se supone que determinado elemento lingüístico debe tener. El análisis estilístico se encarga de cualificar y cuantificar este fenómeno y, además, de acuerdo con Freeborn, de ver cómo se producen los efectos que al lector le llegan desde la obra (1996: 3).

Los rasgos estilísticos objeto de estudio o marcadores de estilo van desde el empleo reiterado de pasivas a la variación en la complejidad de las frases, pasando por el uso de elementos de variación lingüística (dialectos o registros), es decir, que todas las categorías lingüísticas, gramaticales, figuras retóricas, mecanismos de cohesión y relativos al contexto son susceptibles de formar el estilo particular de un texto.

Dentro de una misma obra se pueden dar múltiples estilos, los cuales a su vez pueden seguir dos patrones principales: un patrón evolutivo, en el que el estilo evoluciona y cambia, por ejemplo, con el narrador de la historia, y otro de alternancia, por el cual en una obra con

más de un narrador el estilo varía para cada uno de ellos (Leech y Short, 1994: 57). A pesar de esto, siempre se da un cambio en el estilo de la novela, que puede ser gradual y que se acomoda a la historia narrada, al tono y al tema del que se habla. Además, entre el *collage* de elementos estilísticos se encuentran las desviaciones internas (*internal deviations*), las cuales, según los autores anteriores (Ídem, ib., 55), sirven para resaltar un momento narrativo determinado a través de unas elecciones estilísticas opuestas a las que se venían dando en la obra.

De todas formas, a través de un estilo particular, el autor propicia que su texto reciba ciertas lecturas y consideraciones, suprimiendo o haciendo de menos algunas cosas o destacando otras: «That teller (author or narrator) will have his or her own aesthetic and thematic goals, and will intend to highlight this, conceal that» (Toolan, 1990: 275). Y en el caso de los dialectos, como puntualiza Freeborn, el lenguaje tiene el fin de producir el efecto de que el personaje está hablando, no de que el autor está escribiendo (1996: 217). Por otro lado, es importante decir que los rasgos estilísticos no se estudian fuera de contexto: la interpretación del texto depende del contexto y está sujeta a la postura del que analiza el texto con respecto a él. En palabras de Simpson: «Language is not used in a contextless vacuum; rather, it is used in a host of discourse contexts, contexts which are impregnated with the ideology of social systems and institutions» (1993: 11).

En lo que respecta a los dialectos, la regularidad que se necesita en los marcadores estilísticos para que estos sean reconocidos como el estilo de una obra puede chocar con la inclusión irregular y no sostenida del dialecto que hacen algunos autores en sus novelas. Así, a Dickens se le achaca que al utilizar rasgos dialectales lo hace de forma desigual, aunque no por ello este recurso deja de ser parte del estilo elegido para

ese personaje. Los autores, en estas ocasiones, se ven más atraídos por la idea de plasmar la viveza de los rasgos dialectales que diferencian a un personaje de los demás que por la reproducción más aproximada a una forma de hablar. Como señala Toolan refiriéndose a los analistas, quienes, influidos por la sociolingüística o la dialectología, desaprueban este uso del dialecto que no es copia fiel de la realidad: «The fact that strict dialectological accuracy is of doubtful relevance to the novelist is one that many have acknowledged but most have been reluctant to confront. Usually, only plausibility, consistency, and a clear sense of the dialect's distinctness are necessary» (1990: 281).

Cuando los autores pretenden que el lector oiga el dialecto de un personaje, nos dan una serie de pistas que normalmente, como más arriba se explica, no intentan reproducir el dialecto completa ni fielmente. Los autores anglosajones encuentran problemas al intentar reproducir la pronunciación dialectal porque las letras del alfabeto son inadecuadas a la hora de casar la pronunciación de forma precisa, sobre todo cuando se trata de vocales. En lengua inglesa, existen cinco grafías vocálicas además de *y*, frente a los más de veinte sonidos vocálicos. Igualmente, algunas letras o dígrafos (dos letras que se unen para crear un sonido) representan más de un sonido y el mismo sonido puede estar representado por más de una letra. Esto se traduce en que los escritores tienen recursos limitados en cuanto a la forma de reproducir el dialecto gráficamente. Para que los autores no encontraran problemas a la hora de representar el dialecto, el alfabeto inglés tendría que tener una letra por sonido, pero entonces éste habría de tener casi el doble de letras que las veintiséis con las que cuenta.

A pesar de esto, el autor tiene que usar la pericia para elaborar unseudodialecto porque el recurso fonético es el que aporta más opciones y

el que se hace más creíble en la lectura. En cuanto a la representación del dialecto en el nivel gramatical, la gramática no estándar no existe (Freeborn, 1996: 225), lo que se intenta es la inclusión de errores gramaticales, así que sin ellos o las marcas fonéticas, el texto tiende a sonar como lengua estándar. Cuando la pronunciación de la palabra no se altera pero sí su escritura se produce el llamado en inglés *eye-dialect* o transcripción coloquial (*what* por *wot*, *been* por *bin*, *of* por *o'*, etcétera) que normalmente es recurso frecuente cuando el autor quiere retratar a personajes de poca cultura, clase baja o el lenguaje más coloquial. Lo que es más importante detrás de estas desviaciones es que, si bien persiguen lograr el retrato de un personaje, también se utilizan para evaluarlo moralmente según su forma de hablar. Esto se produce, además, cuando el mismo dialecto llega a más de un personaje y las transcripciones fonéticas difieren en sus discursos. La categorización y evaluación de los personajes puede hacerse a través de sus mayores o menores incorrecciones lingüísticas, de su uso más o menos frecuente del dialecto o del uso desigual que hacen de él para dirigirse a otros personajes. Se vuelve aquí a la función caracterizadora del diálogo, que incluye la valoración del personaje considerando el cómo lo dice por encima del qué dice.

Schogt (1988: 55-56) afirma que los autores tienden a minimizar los rasgos dialectales una vez el personaje ya ha sido presentado y el lector ya ha captado su forma de ser y de expresarse; esta irregularidad no será un problema para los lectores porque, según el autor, estos seguirán entendiendo la intención pretendida. Donde sí hay que prestar más atención es en las manifestaciones dialectales marcadas fonéticamente pero que en sus cambios fonéticos coinciden con el lenguaje hablado estándar. En esos casos, al traductor le resultará difícil

interpretarlo como rasgo subestándar y correrá el riesgo de pasar por alto su valoración.

Los marcadores dialectales pueden estudiarse en una obra donde tengan alguna función o relevancia, o donde se dé más de una voz no estándar. La teoría de la polifonía lingüística y, en concreto, de la novela polifónica que propone Bakhtin (1981) representa un modelo para estudiar las obras donde confluyen varias formas de hablar. Las voces individuales reflejan diferentes puntos de vista, diferentes visiones del mundo, y conforman una realidad plural donde se da un continuo diálogo entre autor, lector y personajes. Esto es posible gracias al dialogismo interno de la palabra, es decir, a la capacidad dialógica de ésta como elemento del lenguaje natural que permite que el autor pueda crear un coro de voces diferentes a través de ella (Bakhtin, 1981: 279).

Por lo tanto, el mundo ficticio ya no pertenece exclusivamente al autor y a su ideología (novela monológica), sino que está formado por otros lenguajes e ideologías que no son los suyos y que cobran protagonismo (novela polifónica o dialógica). El término dialógico se deriva de diálogo, algo en lo que Bakhtin incide, puesto que pretende no sólo destacar, sino confrontar a estas voces en un diálogo que, más allá de la presentación de preguntas y respuestas, opone a clases sociales, cargos, oficios o roles representados por los personajes. Al investigar en el uso del dialecto o dialectos en una novela lo que habrá que averiguar será si detrás de esas voces hay una visión del mundo o ideología particular, cuál es y qué representa, y, al mismo tiempo, cómo se relaciona con una posible voz antagonica que simboliza otra forma de ver el mundo.

Como digo, el diálogo es el medio más común en el que se encuentra el dialecto en literatura, el que no ha pasado desapercibido para



ningún estudioso de la estilística. Hacia mitad del siglo XIX, el dialecto en la novela inglesa traspasa el objetivo de retratar la comicidad o describir lo pintoresco y se comienza a utilizar para retratar personajes inteligentes que se expresan de una forma no estándar. Sus valores y comportamiento difieren de lo convencional, pero no dejan de ser personajes independientes. Esto convierte el uso dialectal en las novelas en un componente más en la narración y lo aparta de su carácter marginal. La mayoría de los estudios estilísticos publicados en las últimas décadas en lengua inglesa dedican algún capítulo a dialectos y registros, dándoles así el estatus que merecen en literatura y, al mismo tiempo, facilitando el trabajo de los traductores o estudiosos de la traducción que pueden acudir a estas fuentes para enfrentarse a la traducción del dialecto o al análisis del mismo.

Respecto a la disciplina de la estilística aplicada a la traducción, se trata de un campo que destaca la importancia del estilo en la traducción literaria. El estilo suele llevar consigo la actitud del hablante sobre lo que se dice y permite que se creen otras implicaturas que a su vez facilitan las inferencias sobre una situación determinada, un estado mental, etcétera. Gutt (2000: 134) afirma que las propiedades estilísticas de los textos consisten en rasgos lingüísticos que normalmente no son universales y, por lo tanto, lo que se considera en la traducción no son sus cualidades formales sino lo que representan («clues that guide the audience to the interpretation intended by the author»). Como los rasgos estilísticos cambian según las lenguas, no pueden traducirse literalmente o pensarse que las mismas estructuras o términos serán equivalentes en diferentes culturas. La dificultad implica que haya que tener cuidado en no dar unos valores equivocados a términos o estructuras que en el TO no tenían esa intención. Schogt añade a esto la tendencia de los traductores a

suavizar los elementos estilísticos en el TM por miedo a que su texto no sea aceptado por los lectores (1988: 107).

El análisis estilístico pasaría, en opinión de Toolan (1990: 281), por conocer primero el dialecto propio del autor para así, partiendo de este conocimiento, poder interpretar las marcas dialectales que utiliza para sus personajes. Boase-Beier (2006: 31-32) aboga por la importancia de este análisis previo a la traducción, pero también dice que no hay que separar el proceso de lectura del de la traducción porque esto no representa el proceso real (los autores adoptan una actitud idealista al considerar la lectura y la traducción dos tareas ordenadas secuencialmente). Para la autora se trata más bien de dos procesos que se mezclan oportunamente según las características del traductor y del texto.

En el proceso de lectura, el traductor realiza un análisis del estilo del texto para discernir la intención del autor a través de los patrones lingüísticos que utiliza. Puede no tener acceso a la intención del autor, puesto que la obra puede ser de un autor ya fallecido, pero asume que sí lo tiene, aunque lo que obtenga sea una mera suposición. Además, de acuerdo con Boase-Beier, la interpretación del TO se obtiene de «weakly implied meanings» que pueden o no ser intencionados por parte del autor (2006: 36), de hecho, uno de los objetivos del análisis estilístico es sacar a la luz las elecciones inconscientes del autor. Con esto quiere dar a entender que el sentido del texto se deriva de unos significados que se encuentran más allá de los determinados por el léxico o la sintaxis, y para los que se necesita cierta sensibilidad. Estos significados son producto de una mayor interacción entre traductor como lector y TO porque le permiten una interpretación personal. Simpson refuerza esta idea cuando dice que son tres los factores clave que condicionan el análisis de un

texto: el lenguaje en sí, el contexto de comunicación y las asunciones y el conocimiento que el que analiza aporta al texto (1997: 3).

Boase-Beier (2006: 5) contribuye con los puntos de vista desde los que se puede considerar el estilo. Estos cuatro puntos de vista potenciales serán una guía para la consecución del análisis de esta investigación:

- el estilo del TO como expresión de las elecciones de su autor;
- el estilo del TO en cuanto a los efectos que causa en el lector (y en el traductor como lector);
- el estilo del TM como expresión de las elecciones de su autor (el traductor);
- el estilo del TM y los efectos sobre el lector del mismo.

La fase de análisis es imprescindible no sólo con vistas a la traducción, sino cuando, como en este caso, la traducción ya ha sido realizada y se pretende sacar conclusiones sobre el resultado. Aquí, la comparación y el análisis de las relaciones entre TO y traducción serán cruciales. Uno de los autores que así lo destaca es Alsina (2008: 26-32), quien afirma que cuando lo que se pretende es ver cómo los recursos estilísticos de un autor se trasladan a otra lengua, la comparación es del todo pertinente. Básicamente, el análisis de la traducción del estilo puede llevarse a cabo partiendo del texto original, del texto meta o basándose en las relaciones entre los dos. El primero privilegiaría el estudio de las características estilísticas del TO, observando al mismo tiempo cómo estos y su función se han vertido en la traducción. El segundo se centraría en los rasgos estilísticos del texto traducido y en su valoración y repercusión dentro del contexto de llegada; y el tercero estaría a mitad de camino entre los dos anteriores y dirigiría su atención a la forma de traducir del traductor.

En la aplicación de estos tres tipos de análisis, diversos autores han contribuido con diferentes modelos que se decantan por uno u otro. Algunos ejemplos son Bolaños (2004) o Alsina (2008) en el primer enfoque, Toury (1995) en el segundo y Leuven-Zwart (1989; 1990) en el tercero. En cualquier caso, el proceso, a pesar de estos enfoques o puntos de partida, comprenderá el análisis de ambos sistemas, original y meta, tanto de los cánones estéticos dominantes y de las tendencias literarias como de su distribución dialectal, y las expectativas de los lectores de ambas culturas sobre cómo debe ser la literatura traducida, para pasar a centrarse en la variación lingüística del texto (tipo, función, connotaciones). Tras esto, el traductor podrá establecer una solución que intente equiparar las connotaciones que se derivaban del dialecto del TO con unos marcadores que intenten reproducir al máximo estas connotaciones a través de diferentes ajustes.

Después del análisis del estilo, el traductor debe iniciar un segundo proceso haciendo uso de la «intención» y significados inferidos de los que se ha hablado más arriba. Esta cita de Boase-Beier (2006: 48) confirma el papel del estilo como pieza clave en la traducción de textos literarios: «(...) the real translation is those second order meanings, the translator's meanings which reside largely in the style, and take on particular importance for the act of literary translation». El sentido inferido, más allá de las palabras, cobra fuerza, y los elementos lingüísticos elegidos por el autor son relegados a una fuente de información más que será útil en el proceso de traducción: «As the emphasis is on the interpretative-creative aspect of the translator's task, the identity of what used to be called the 'original text' recedes into the background» (Schogt, 1988: 105).

En la fase de reproducción de estos sentidos inferidos, el traductor traduce de una manera u otra según la percepción que tenga de ellos, lo que repercute en los lectores, que podrán ser influidos por unas palabras determinadas. No es difícil estar de acuerdo con Gutt cuando dice que al lector le puede costar más captar una traducción que plasme el estilo del TO porque es más gratificante y transmite matices y emociones (2000: 136). En el TM, el traductor introduce un estilo que elige en medio de un número de influencias y restricciones, personales y exteriores, de las que él mismo puede no ser del todo consciente, pero que no podrá evitar dejarlas patentes. Del mismo modo, las elecciones estilísticas que hizo el autor no eran sólo un reflejo de diferentes formas de expresión, sino de diversos contenidos, algunos inconscientes: por lo tanto, el estilo no se reduce a diferentes maneras de decir lo mismo. En la traducción, las elecciones estilísticas son fruto de las inferencias obtenidas por el traductor, el que busca la coherencia en su texto, tanto de sentido como de estilo, antes que la supeditación de éste al TO. Pero al mismo tiempo, gracias a la relación que tiene con él, la traducción puede conseguir su mayor logro, ser considerada un texto literario. Esto se conseguirá cuando la traducción privilegie la relación entre el sentido y el efecto que éste debe transmitir por encima de la forma.

La importancia del estilo para la traducción literaria queda clara después de esta breve exposición. Un último apunte subraya la importancia de la teoría relativa a la estilística y la traducción, las cuales no deben ser un complemento a la práctica traductora, sino un requisito para llevarla a cabo. Dicho de otra forma: «Knowledge of style is a tool which aids in both interpreting the style of the source text and assessing the way style works in the target text. And knowledge of translation theory opens up possibilities (such as issues about the target-text relation

to the source text or the target-text relation to other target texts) which might not otherwise have been considered» (Boase-Beier, 2006: 63-64).

A modo de conclusión, la estilística es de gran utilidad al presente trabajo porque permite sobrepasar el enfoque puramente lingüístico al considerar el lenguaje y el efecto que pretende conseguir el autor por medio de éste. La afirmación del principio del capítulo sobre la intencionalidad del dialecto en la literatura queda respaldada por la estilística y apoyada por Halliday (1971), quien defiende la idea de que cualquier elección lingüística tiene un sentido y, a su vez, cualquier elección lingüística es estilística. Por este motivo, el objeto de estudio, los dialectos, serían en la literatura una desviación de la norma de carácter artístico. La variación dialectal en los textos escritos no literarios es inusual, pero natural en el lenguaje oral, donde la dialectología o la sociolingüística se encargan de estudiar esa muestra de realidad lingüística y sus implicaciones con respecto a otras lenguas y a los usuarios. En cambio, en literatura el dialecto tiene fundamentalmente un valor estético que además conlleva una ideología y que sugiere emociones y asociaciones en el lector.

El repaso que se acaba de hacer de algunos conceptos clave para la investigación, como es el dialecto en literatura, sus funciones, el estatus del dialecto en las culturas implicadas en el trabajo, el enfoque estilístico o el término estilo, conduce al análisis del corpus que comienza a partir del próximo capítulo, donde todos estos conceptos tienen un papel importante. Asimismo, el presente capítulo cierra la primera parte de la investigación, destinada a los fundamentos teóricos que la sustentan, y da paso a la segunda parte, donde se recoge el trabajo empírico.

## **II. ANÁLISIS DEL CORPUS**

---

## 5. MATERIALES Y MÉTODO ADOPTADOS

La validación de las hipótesis iniciales sobre las que se basa este trabajo necesitará de un corpus de textos razonado. El corpus está compuesto por diez textos pertenecientes a la literatura anglosajona. Por literatura anglosajona se entienden los textos escritos en inglés por autores nacidos en los países de lengua inglesa, incluyendo aquí las antiguas colonias. Para limitar el campo de estudio decidí, en primer lugar, fijar el número de obras en diez. Aunque el número de obras es arbitrario, sí creí oportuno que no fuera inferior a diez para poder llevar a cabo una investigación más consistente. Tratándose de un estudio individual, las consecuentes limitaciones físicas y temporales hicieron que el número pareciera suficiente, de forma intuitiva y dados los antecedentes, para obtener unos resultados que aportaran una visión fidedigna de la situación de la traducción del dialecto.

En segundo lugar, me interesó centrar mi investigación en el género novelístico, dado su carácter pluriforme y abierto que engloba a su vez varios subgéneros. Éste es el género donde la traducción del dialecto, el cual puede ostentar varias funciones, es más polémica, algo que no ocurre tanto en la traducción de obras teatrales, por ejemplo, más proclives éstas al trasvase cultural completo. Una vez elegido el género textual, estimé conveniente elegir obras cuyas fechas de publicación abarcaran más de un siglo para respaldar consistentemente mis hipótesis y que los resultados obtenidos fueran más representativos, por lo que el corpus comprende novelas que van desde mediados del siglo XIX hasta principios del XXI.

Al escoger las obras que compondrían el corpus, quise buscar textos cuya intervención dialectal pudiera ser etiquetada como geográfica (a sabiendas de que los dialectos nunca pertenecen enteramente a una



categoría, sino que más bien incluyen rasgos de todas ellas). Sin embargo, mi pretensión iba encaminada a que la dimensión geográfica tuviera un papel relevante por tratarse de la tipología que más discusión genera entre los autores sobre su posibilidad o imposibilidad de traducción. Así, las novelas seleccionadas exhiben unos dialectos, cuyas funciones son, en la mayoría de los casos, una mezcla entre la función mimética y la simbólica propuestas por Mair (1992). La primera de ellas pretende utilizar en muchas ocasiones el dialecto geográfico como vehículo y refleja la realidad de una lengua y cultura a través de un personaje o personajes. Esta función se considera complicada de traducir por su carácter descriptor y, por lo tanto, anclado a una realidad cultural que en la mayoría de los casos es difícil restituir en la otra lengua y cultura, así que incluir este tipo de funcionalidad podría dar valor al estudio.

Por la misma razón, creí oportuno seleccionar novelas donde el abanico de manifestaciones dialectales se extendiera a diferentes dialectos e intentara cubrir el máximo número de ellos. Los dialectos que se recrean en las novelas incluyen: inglés negro norteamericano (*Black Vernacular English*), inglés de Irlanda (*Hiberno-English*), inglés de Escocia, dialecto *Northern* del norte de Inglaterra (y dentro de éste, el inglés de la zona de Yorkshire y el de Lancashire), *Cockney* londinense, inglés de los jamaicanos afincados en Londres, inglés de la comunidad china norteamericana e inglés del sur de California.

De acuerdo con la terminología de Rabadán (1991) que vengo utilizando, los textos son parcialmente monodialectales, es decir, que en ellos uno o más personajes hacen uso de un mismo dialecto geográfico, y polidialectales, donde la variación lingüística se da en más de una forma. Los textos monodialectales son menos proclives a la traducción del

dialecto, ya que, según el consenso de la mayoría de autores, no sería necesario en la traducción marcar el contraste entre lengua estándar y dialecto. Aunque opino que las técnicas de traducción del dialecto diferentes a la neutralización también pueden aplicarse a este tipo de textos, en este trabajo no se incluye ninguna obra original con estas características. Quizá el texto que más se aproxime a los textos monodialectales sea la novela de Irvine Welsh *Trainspotting* (1991), donde la mayor parte de la obra, incluyendo la lengua del narrador, está escrita en el inglés de Escocia, el cual varía según los personajes, expresándose uno de ellos en inglés estándar con coloquialismos y vulgarismos.

La mayoría de las novelas gozan de gran popularidad (algunas de ellas son obras de la literatura universal). Con esto se pretende ver qué resultados de traducción del dialecto se obtienen en obras con impacto literario. El público meta de estas obras es el público adulto, a excepción de *Through the Looking Glass and What Alice Found There* de Carroll y *Stalky & Co.* de Kipling, que alcanzan actualmente tanto a un público adulto como juvenil. Un destinatario adulto obliga a realizar una traducción lo más fidedigna posible. El interés está, entonces, en ver qué soluciones se adoptan en cuanto al dialecto en español en unas traducciones con función y destinatarios parecidos y cuando éstos cambian.

A continuación se reproducen de nuevo las diez obras que componen el corpus de trabajo (por orden alfabético):

*Hard Times*, Charles Dickens (2001 [1854])

*Of Mice and Men*, John Steinbeck (1984 [1937])

*Stalky & Co.*, Rudyard Kipling (1994 [1899])

*The Bonesetter's Daughter*, Amy Tan (2001)

*The Sound and the Fury*, William Faulkner (1987 [1929])  
*The Van*, Roddy Doyle (1991)  
*Through the Looking Glass and What Alice Found There*, Lewis Carroll (1992 [1871])  
*Trainspotting*, Irvine Welsh (2004 [1993])  
*White Teeth*, Zadie Smith (2000)  
*Wuthering Heights*, Emily Brontë (2003 [1847])

Y las traducciones correspondientes a dichas novelas:

*Tiempos difíciles*, Charles Dickens (trad. de A. Lázaro Ros, 2009 [1949])  
*De ratones y de hombres*, John Steinbeck (trad. de R. A. Jiménez, 1999 [1986])  
*Stalky & Cía.*, Rudyard Kipling (trad. de A. Ribera, 1980)  
*La hija del curandero*, Amy Tan (trad. de M<sup>a</sup> E. Ciocchini, 2001)  
*El ruido y la furia*, William Faulkner (trad. de A. Antón-Pacheco, 2008 [1987])  
*La camioneta*, Roddy Doyle (trad. de A. Resines y H. Bevia, 1996)  
*A través del espejo y lo que Alicia encontró allí*, Lewis Carroll (trad. de R. Buckley, 2001)  
*Trainspotting*, Irvine Welsh (trad. de F. Corriente, 1999 [1996])  
*Dientes blancos*, Zadie Smith (trad. de A. M<sup>a</sup> De la Fuente, 2001)  
*Cumbres borrascosas*, Emily Brontë (trad. de C. Martín Gaité, 2005 [1984]).

Una vez elegidas las obras sobre las que se realizará el trabajo empírico, el método que se seguirá comenzará por la recopilación de las publicaciones en lengua original y en castellano. Uno de los capítulos del análisis necesitará de dos traducciones al francés y al catalán, por lo que en esta recopilación se incluyen estas obras, además de las traducciones que se analizarán en el último capítulo, donde el estudio girará en torno al eje diacrónico. Todas estas traducciones, con las que se complementa el corpus anterior, son las que aparecen a continuación:

*Sourires de loup* (trad. de Claude Demanuelli, 2001).  
*Dents blanches* (trad. de Ernest Riera, 2001).  
*Les fantômes de LuLing* (trad. de Anne Damour, 2003).  
*La filla del curandero* (trad. de Joan Puntí i Recasens, 2001).  
*Cumbres borrascosas* (trad. de Juan G. de Luaces, 1942).  
*Cumbres borrascosas* (trad. de E. Reguera, 1970).  
*Cumbres borrascosas* (trad. de Rosa Castillo, 2005).  
*Cumbres borrascosas* (trad. de Cristina Sánchez-Andrade, 2007).  
*Tiempos difíciles* (trad. de José Camino Nessi, 1921).  
*Tiempos difíciles* (trad. de Víctor Pozanco, 1995).  
*Tiempos difíciles* (trad. de Ángel Melendo Gracia, 2005).

En las obras que no tengan derechos en vigor, estrictamente no contemporáneas, se elegirá un ejemplar de traducción en cada lengua que sea representativo en términos de prestigio editorial o traductológico. Las excepciones serán *Wuthering Heights* y *Hard Times*, de las que, como ya he dicho, se tomarán algunas de sus traducciones publicadas en lengua española a lo largo de su historia para poder analizar la evolución diacrónica de las técnicas de traducción en lo que al dialecto se refiere en el capítulo noveno.

El presente capítulo inicia el trabajo empírico que da sentido a esta investigación. Un primer paso consistirá en la introducción al universo de las obras del corpus, donde cada novela será contextualizada aportando información relativa a su autor, la época en la que fue escrita, la corriente literaria a la que pertenece, su recepción en la sociedad inglesa, argumento, personajes (centrándome en los que hablan en dialecto), características estéticas y textuales y, por supuesto, la descripción lingüística del dialecto que aparece y de las funciones del

mismo. Después de esta descripción se facilitarán algunos ejemplos representativos de las intervenciones dialectales, todo ello con el propósito de conocer las particularidades y las circunstancias de cada obra original.

En el capítulo 7 se podrá constatar qué soluciones se han tomado en la traducción de los dialectos al español en las novelas anteriores. Esta comprobación se podrá realizar con la ayuda del modelo de análisis, el cual permitirá incidir en los aspectos microlingüísticos y macrolingüísticos útiles que revelen la función del dialecto tanto en el TO como en el TM. La comparación de las dos funciones dejará ver los elementos que por su importancia deberán mantenerse en la traducción. Por lo tanto, a través de la comparación entre originales y traducciones se comprobará qué técnicas se han utilizado en la traducción y si la neutralización es en efecto la técnica de traducción a la que más se recurre al enfrentarse a la variación lingüística. Al mismo tiempo, se intentará deducir qué ha llevado a la utilización de ésta u otras técnicas de traducción para discernir cuál puede ser el motivo literario, político, social o económico que haya podido impedir o incidir en una estrategia de traducción determinada. Por último, este análisis tratará de obtener tendencias en la traducción del dialecto a la vista de la observación anterior. A este respecto ayudan las normas, conceptos que propone Toury (2004: 94-112), y cuya función sería la de regir la actividad de la traducción.

Tres son los tipos de normas que plantea el autor. Por una parte, la *norma inicial* es la decisión que toma el traductor sobre la orientación de su trabajo: hacia la cultura meta, beneficiando así la comprensión del mismo, o hacia el TO, con lo que se somete en menor grado a las normas de la cultura de llegada y respeta las peculiaridades lingüísticas del TO.

Esta norma hace referencia a la elección entre aceptabilidad o adecuación por parte del traductor, aunque, a menudo, dicha elección no es enteramente ni una cosa ni la otra, sino más bien una combinación de las dos.

Por otra parte, el segundo tipo de normas serían las *normas preliminares*, las cuales aluden en una primera subdivisión a las personas, entidades y factores que regulan qué textos se van a traducir y cuáles otros no, y en segunda instancia permiten o no que se hagan traducciones indirectas dependiendo de los gustos de la comunidad sobre literatura traducida y de la tolerancia hacia la práctica misma de la traducción indirecta. No hace falta decir que cada comunidad tendrá un mayor o menor grado de tolerancia hacia esta última cuestión y se regirá por unas personas y factores que beneficiarán más unos géneros que otros, unos textos u otros. Las últimas en la clasificación son las *normas operacionales*, que también se dividen en *matriciales*, mediante las que el traductor decide si su texto tendrá una estructura similar al TO, y las *lingüísticotextuales*, por las que el traductor justifica la elección de unos elementos lingüísticos de la LM para realizar su translación.

De este modo, si la *norma inicial* se refiere a la orientación hacia uno de los dos polos, cultura receptora o texto original, las *normas preliminares* tienen en cuenta los factores externos al propio acto de la traducción, y las *operacionales* rigen las decisiones que se toman en el proceso de traducción. Toury y otros autores como Hermans, Baker o Even-Zohar, defienden que un estudio descriptivo riguroso y lo suficientemente amplio podría llegar a establecer normas de comportamiento traductor en un momento histórico determinado. En esta investigación, el concepto de norma es central porque a él se recurrirá frecuentemente en el análisis posterior. Las normas descritas

anteriormente se observarán en mayor o menor medida durante el mismo, pero, desde luego, tiene un papel central la *norma inicial*, es decir, la orientación hacia el polo original o hacia el polo meta como criterio que rige la traducción.

Más tarde, se analizarán las reacciones de los traductores en Francia y Cataluña (capítulo 8) frente al mismo problema a través de dos de las obras que integran el corpus. De esta manera, se podrá ver si el comportamiento traductológico para el mismo corpus difiere según la lengua a la que se traduzca, pudiendo quizá ser ésta influenciada por un polisistema meta más o menos tolerante con las manifestaciones dialectales en literatura. Para llevar a cabo este análisis se volverán a cotejar las novelas originales con sus correspondientes traducciones (una edición de cada lengua) al francés y al catalán.

Un último paso (capítulo 9) evidenciará si la norma de traducción varía con el paso del tiempo por la influencia de las modas en literatura, las políticas editoriales o el avance mismo de la sociedad, entre otros factores. Este último estudio hará uso de las obras *Wuthering Heights* y *Hard Times*, cuyas fechas de publicación, 1847 y 1853, respectivamente, y su relevancia literaria, las hacen válidas para realizar este tipo de análisis, pues cada una cuenta con diversas traducciones al español.

Después de este análisis compuesto de dos fases principales y dos complementarias, se cerrará el trabajo por medio de unas conclusiones generales que intentarán reflexionar sobre los resultados obtenidos.

En definitiva, se puede decir que el resultado de estas cuatro fases será fruto de la lectura y análisis profundo de todas las obras, el dialecto que aparece en ellas y sus contextos de creación. Los ejemplos aportados en cada uno de ellos, si bien breves, serán representativos del dialecto en cuestión y de la forma de traducirlo, y, ya sea a nivel fonológico, léxico o

sintáctico, estos ejemplos tendrán como fin la verificación de la hipótesis neutralizadora que ya se expone en la introducción. El enfoque a lo largo del estudio será descriptivo y ofrecerá los datos resultantes de la observación de originales y traducciones, aventurando posibles razones por las cuales se hayan dado las tendencias de traducción que se obtengan.

En este primer capítulo de la segunda parte de la investigación se han descrito los materiales con los que se contará para el análisis de la misma, así como la metodología que se seguirá para obtener la verificación o, por el contrario, refutación, de la hipótesis de partida.



## 6. CONTEXTUALIZACIÓN Y ANÁLISIS DE OBRAS ORIGINALES

El análisis de la obra original es un paso previo imprescindible a la traducción. En esta fase, el traductor se convierte en un lector especial que ahonda hasta las entrañas del texto para conocerlo más allá de la lectura curiosa. El traductor construye un sentido que, si bien es personal y diferirá del que podrían inferir otros lectores, condicionará las lecturas posteriores que se hagan de ese texto en la lengua meta. La documentación se hace aquí una herramienta clave que permite acercarse a un texto, a un autor y a una cultura muchas veces lejanos en el tiempo y el espacio.

Como he venido avanzando, en este capítulo me ocupo del estudio de las novelas originales elegidas para el corpus, incidiendo en los rasgos dialectales como parte del estilo de cada obra, así como en la motivación que hay detrás de su utilización y los posibles efectos que pretende crear en el público lector. No obstante, y de acuerdo con Fowler, un análisis detallado de estos rasgos dialectales será innecesario porque «first, these are not to be judged as realistic transcriptions where fidelity might be an issue – they are simply conventional signals of sociolinguistic difference. Second, only a very slight deviance (...) is handed to persuade middle-class readers that they are in the presence of a social group» (1998: 86). El análisis, entonces, no quedará anclado en los rasgos lingüísticos, sino que abarcará otros aspectos de índole macrolingüística necesarios para el análisis de las traducciones posteriores.

A la cita de Fowler se puede añadir que el lector medio es capaz de captar, con pocos marcadores dialectales, una forma de hablar

diferente perteneciente no sólo a un grupo social determinado, sino a un lugar determinado o a una época pasada. Las pistas contextuales terminarán de informar al lector sobre la procedencia de tal personaje o el origen social del dialecto por el que se expresa.

En este momento se inicia el análisis de los textos originales con una visión amplia sobre cada una de las obras portadoras de variación dialectal, donde el fin será el de presentar al lector un retrato lo más aproximado posible de las novelas y sus dialectos, sus autores y sus circunstancias de creación y recepción. Para ello, haré uso del modelo de análisis de textos originales y traducciones propuesto en el segundo capítulo, que vuelvo a mostrar a continuación:

1) Dimensión comunicativa:

- ◆ el contexto de situación de ambos textos:
  - a. contexto de situación interno:
    - dialecto (análisis de algunos fragmentos dialectales en las dos lenguas)
    - registro: campo, tenor, modo
  - b. contexto de situación externo (contexto de creación y de interpretación)
    - emisor del texto
    - productor
    - receptor
    - lugar de la comunicación (lugar y época de producción del dialecto en TO y TM).

2) Dimensión pragmática:

- ◆ propósito retórico del texto (análisis de la intención global de ambos textos)

- ◆ foco tipotextual (análisis de la función principal de ambos textos)
- ◆ principio de cooperación (estudio de la relación que se entabla entre autor y lectores del TO, y entre autor, traductor y lectores del TM con respecto al dialecto y a su traducción).

### 3) Dimensión semiótica:

- ◆ género (análisis de las características propias del género narrativo que puedan influir en la traducción del dialecto)
- ◆ discurso (análisis de las orientaciones ideológicas de textos originales y traducciones y su implicación con el dialecto elegido por el autor)
- ◆ tipología textual (análisis del tipo textual y sus funciones y su implicación con el dialecto elegido por el autor).

De acuerdo con el modelo anterior, el acento se pone sobre los factores comunicativos y pragmáticos del dialecto y su traducción por encima de los puramente lingüísticos (aunque sin obviar estos), puesto que el cometido de este trabajo es el análisis de la traducción dialectal como elemento suprasegmental en las novelas en lengua inglesa.

#### 6.1. *Hard Times. For These Times*

La obra *Hard Times* se concibió para ser publicada por entregas semanales en la revista de su autor, Charles Dickens, durante un periodo de cinco meses. La primera entrega se hizo en abril de 1854, aunque, una vez acabada su difusión en el semanario, se publicó en el mismo año en un solo volumen y en formato de libro. A pesar de su brevedad, si se compara con el resto de las novelas del autor, la singularidad de su argumento y composición la hacen ser destacable y objeto de numerosos y diferentes trabajos. En ella, el foco se centra en la revolución industrial de la Inglaterra de mediados de siglo XIX: el surgir de la clase obrera, la

primeras asociaciones de trabajadores, la situación precaria de los operarios de las fábricas y los conflictos de clase, económicos e ideológicos entre estos y los empresarios que les dan trabajo. También se alude a otros temas como las leyes del divorcio vigentes en la época o la ausencia de fraternidad cristiana en las tensiones sociales.

Según los estudiosos de *Hard Times*, la novela encierra la crítica de su autor hacia las consecuencias de un desarrollo industrial devastador, la aplicación del mecanicismo a las relaciones humanas, las actuaciones en beneficio propio, el capitalismo y su «anti-social force» (Hobsbaum, 1972: 174), así como la sátira hacia la mentalidad y filosofía utilitaria que hace considerar la utilidad y el materialismo por encima de los seres humanos (Kaplan y Monod, 2001: ix). Dickens arremete, además, contra la educación derivada de esta corriente que se inculcaba a los niños y, en general, a la dejadez de las clases dominantes en el intento de cambiar la situación. Así es cómo lo expresa Hobsbaum (1972: 187): «It is not industry *per se* that Dickens is fighting; rather *laissez-faire*, which polluted the atmosphere, allowed open mine-shafts to fester (...). Not industry alone is the question, but the philosophy operating behind it».

Dickens se declara detractor de la obsesión por los hechos, los datos y las estadísticas, cuyo uso impera en ese momento en detrimento de la imaginación. Se dice de *Hard Times* que es la novela menos dickensiana de todas: «the lack of complication of plot or of elaboration of characters, of humorous dialogue, or subplots» (Wilson, 1970: 237) hacen que esta novela se distinga nítidamente de las anteriores y de muchas de las posteriores. En efecto, el tono humorístico es menor en esta obra, pero los estudios dedicados a ella también demuestran que la falta de elaboración no es tal, sino que más bien se podría dar el caso

contrario. Entonces, *Hard Times* sería una obra poco tenida en cuenta en un principio, pero que, con el paso del tiempo, atrajo las miradas que merecía.

*Hard Times* pertenece a las obras escritas por Dickens a partir de la década de los 50 del siglo XIX, donde el autor se centra en temas más oscuros y cercanos a la baja humana: *Bleak House* (1853), *Hard Times* (1853) y *Little Dorrit* (1857). Aquí, el escritor abandona el buen humor y la indignación sólo puntual para adentrarse en la denuncia social y económica. Cambia a héroes y villanos por opresores y víctimas. La metafórica «villa de carbón», Coketown, es la ciudad del norte de Inglaterra donde se desarrolla la historia de denuncia de la explotación capitalista sobre la que versa *Hard Times*. Posteriormente, al autor se le critican algunas carencias relativas a la descripción de la ciudad industrial (supuestamente basada, entre otras, en Preston, localidad donde por entonces tuvieron lugar numerosas huelgas de trabajadores y que Dickens visitó durante apenas dos días para inspirarse al describir Coketown): «one reason is plain: Dickens did not know the north of England» (Kaplan y Monod, 2001: 342).

De ahí también se derivan las críticas a los personajes que encarnan el movimiento obrero, como Slackbridge, cuya verborrea puede dar lugar a una interpretación equivocada de lo que en realidad fue el papel de estas asociaciones en favor de los trabajadores. Encarnadas en este personaje, la naturaleza y las intenciones de las *unions* pueden quedar desvirtuadas, al igual que la lucha de los trabajadores por el pan y la dignidad en el personaje de Stephen Blackpool. Como más abajo se verá, se critica en este personaje un carácter demasiado dócil y manso. Dickens confiesa en un artículo encontrarse en medio de trabajadores y empresarios y, refiriéndose a estos, argumenta que se puede ser amigo de

ambos gremios. A pesar de todo, la obra fue un éxito en su momento (consiguió triplicar las ventas de la revista donde se publicó), y las críticas *a posteriori* no impidieron que con el tiempo trascendiera igual o más que otras de las novelas del autor.

La novela se escribió en los inicios de la segunda mitad del siglo XIX, en una Inglaterra que, siendo potencia mundial, despertaba a una nueva situación, a una nueva realidad transformadora llamada revolución industrial. López cita a Mitchell (1976: 48), el cual critica que Dickens no fuera fidedigno en el retrato social que quiso plasmar en su novela debido a su propio estatus: «...the historical basis in society on which Dickens genius flourished (the old London way of life) was already passing away. By the middle of the century the centre of gravity of the people had decisively shifted from London and the countryside to the industrial North». A principios de siglo XIX, la mayoría de la población se sustentaba gracias a la agricultura, mientras que al final del mismo las fábricas eran muy numerosas y un sinnúmero de productos se fabricaba de manera mecánica. Económicamente, se pasa de la desconfianza hacia las importaciones a la aceptación del mercado libre. La primera parte del siglo se caracteriza por los disturbios políticos y sociales. En los 30 se forma la primera asociación de trabajadores, algo que ya era legal, aunque sus componentes fueron arrestados por demandar la subida de salarios.

A continuación, se aprueba la reforma electoral que beneficia a las nuevas ciudades industriales, ahora presentes en el Parlamento. Con todo, la clase obrera sigue sin poder votar, lo que hace que el malestar social continúe y las protestas se sucedan. A partir de los años 40 comienzan a verse reformas laborales y posteriormente los distintos sectores industriales van adquiriendo su derecho a voto. A mediados de

siglo, Gran Bretaña era la nación más rica y poderosa del mundo, aunque a finales perdió esta hegemonía, lo que no le impide durante este siglo extenderse por otros países y crear un imperio que incluiría entre otros, Nueva Zelanda, Australia o Sudáfrica.

La obra se gesta en medio de este clima de inconformismo tanto social como político y económico. En ella, la historia gira en torno a dos hombres prototipo de la ideología del racionalismo: Thomas Gradgrind y Josiah Bounderby. La amistad entre ellos hace que dos de los hijos de Gradgrind se relacionen estrechamente con Bounderby: Louisa contrae matrimonio con él y Tom trabaja en su banco como aprendiz. Bounderby es, además de banquero, el rico propietario de una fábrica en la que trabaja Stephen, un trabajador (*hand* es el término de Dickens para los operarios de las fábricas) enamorado de una de sus compañeras y amiga, pero incapaz de casarse con ella por encontrarse ya en un malogrado matrimonio. Éste es el único operario que se niega a unirse a la asociación de trabajadores que incita el portavoz Slackbridge, y por esta razón sufre el rechazo de sus compañeros y finalmente el despido al negarse a espíarlos por orden de Bounderby.

Por otra parte, Gradgrind es un comerciante retirado, que funda una escuela donde poder inculcar a los niños su postura ideológica, y que consigue llegar a ser miembro del Parlamento. Tiene a un discípulo llegado de Londres (James Harthouse) que intenta seducir y corromper a Louisa. Esto desencadena que la chica acuda a su padre a reprocharle la educación ausente de sentimientos e ilusiones que le ha impuesto, lo que lleva a Gradgrind a cuestionarse lo acertado de su forma de pensar y actuar. A partir de ese momento su corriente ideológica será la de ayudar a los pobres. La misma educación utilitaria recibió Tom, el hermano de Louisa, quien se convierte en un hedonista que intenta culpar a Stephen

del robo del banco de Bounderby. Stephen muere accidentalmente no sin antes limpiar su nombre de esa injuria. El verdadero ladrón, Tom, consigue escapar del país y pese a su arrepentimiento, muere solo. Bounderby lleva toda la vida forjándose una reputación de hombre hecho a sí mismo y abandonado por su madre, y, cuando se descubre la falsedad de esta historia, su destino también es el de la muerte en soledad.

Los personajes de las obras de Dickens se dividen en dos tipos: los que tienen sentimientos y los que no. En sus novelas se da la comparación constante de las criaturas que nacen sin maldad con las que la sociedad deforma. En un artículo dedicado al autor, Taine afirma: «He seeks out poor artisans, mountebanks, a foundling, and crushes beneath their common sense, generosity, delicacy, courage, and sweetness, the false science, false happiness, and false virtue of the rich and powerful who despise them» (2001: 355). Uno de estos personajes sin maldad es Stephen Blackpool, obrero de la fábrica del señor Bounderby que se encuentra entre los protagonistas de *Hard Times*.

Se trata de un personaje en el que el autor expresa sus propias ideas morales: es honesto, bien intencionado, y representa a una víctima de la sociedad, por su condición de inculto operario explotado, por una parte, y por estar casado con una mujer alcohólica que desaparece durante meses, por otra. Los críticos arremeten contra la mansedumbre del personaje diciendo que no representa a nada ni a nadie y que sus desgracias podrían ocurrirle a cualquier persona. La crítica más dura la vierte López: «Como personaje obrero, su retrato supone un paso atrás en la línea evolutiva de configuración del trabajador en la novela» (1976: 52). Su candidez le lleva a representar casi la figura de un mártir más que la de un trabajador, de hecho, en ninguna parte de la novela se cuenta el día a día de los operarios de la fábrica de Bounderby. Pero la condición



de mártir de Stephen, tal como la retrata el autor, tiene más que ver con su situación personal que con la social.

Stephen se niega a formar parte de la asociación de trabajadores porque piensa que la huelga no mejorará las relaciones con el patrón, pero también rechaza hacer de espía de sus compañeros por orden del empresario Bounderby. El resultado es que sus colegas le condenan al ostracismo y, además, se gana el despido. Con esto, Dickens pone sobre la mesa la idea de que los dos bandos actúan de forma interesada y pensando únicamente en su propio beneficio. Quizá de este modo, aunque el autor denuncie las condiciones de los trabajadores y el capitalismo a través del libro, también quiera señalar el peligro de inclinarse ciegamente hacia unos u otros. A Stephen le toca vivir una existencia miserable y con un penoso final, en el que nunca ve alcanzado su sueño de casarse con Rachael, y, sobre todo, de vivir tranquilamente (no puede divorciarse de su mujer por falta de dinero). No sería justo atacar al personaje sin decir que: «The kind of self-respecting steadiness and conscientious restraint that Dickens represents in Stephen did certainly exist on a large scale among the working-classes» (Leavis y Leavis: 1994 [1970]: 273).

### **Dimensión comunicativa: contexto de situación interno**

Stephen Blackpool tiene una forma de expresarse que le distingue del resto de personajes; mientras otros, como Slackbridge, hacen uso de lo que sería un idiolecto determinado, Stephen utiliza un dialecto que lo ubica en una zona geográfica concreta. El acento de este personaje pertenece a la zona de Lancashire, al noroeste de Inglaterra, área industrializada en el siglo XIX. Stephen Blackpool llega a nosotros a través de una lengua, si bien literaria, que pertenece a un dialecto

geográfico y a la vez social, pues también responde a su condición de trabajador de clase baja. En la tarea de representación del dialecto, Dickens echó mano del matrimonio Gaskell, quienes eran oriundos de esa zona, y, en concreto, de la señora Gaskell, quien escribió una obra donde se utilizaba el mismo dialecto. Dickens tenía un gran oído para la lengua en general: según Coletes, «we find in the characters of *Hard Times* a higher degree of caricature than in the author's other works» (1985: 21). Con este apunte, este autor sugiere cómo la forma de hablar de Stephen pretende retratarle exterior e interiormente, es decir, su personalidad, sus orígenes y su apariencia física. Dickens no sólo hace esto con el operario, sino con otros personajes como Gradgrind o Sleary, con sus peculiares idiolectos. El resultado es que el autor retrata a sus personajes de tal forma que su manera de hablar es indisociable de los mismos.

El dialecto de Stephen permanece imperturbable durante toda la obra, como él, un ser puro y decente a pesar de la historia que transcurre a su alrededor. En cambio, la forma de hablar de su compañera y amiga, Rachael, se reduce a unas pocas marcas dialectales (aunque su procedencia es la misma), lo que demuestra el papel de este personaje creado para respaldar a Stephen y destacar sus virtudes. La peculiar forma de hablar de Stephen se caracteriza por ser una representación del dialecto de Lancashire, zona de la que el autor eligió algunos rasgos que, si bien dejan claro al lector inglés el lugar donde ubicar al personaje, también pueden ser comprendidos por el lector medio. De hecho, autores como Brook (1978: 206) esgrimen: «This speech may well include features from more than one English regional dialect».

Como consecuencia de estas elecciones dialectales, el lenguaje de Stephen muestra la omisión, típica de éste y otros dialectos, de las

terminaciones en las diferentes formas verbales: *concernin*, *ha'* (*have*), *cud'n* (*couldn't*), *sen* (*say*) o la modificación del participio pasado en «has been broughten» (Trudgill y Chambers, 1991: 51). Entre los términos característicos del dialecto se encuentran *fratch* (*quarrel*), *moydert* (*nonplused*, *worried*) o *awlus* (*always*), y la pronunciación se observa en *weel* (*well*) o *monny* (*many*), entre otros. También hay variaciones del dialecto de Lancashire propias del personaje que pueden tener la intención de marcar su falta de cultura: *myseln* (*myself*, en dialecto *mysel'* o *missel'*), *hearn* (*hear*), *sommuch* (*so much*), *nommore* (*no more*) y *ado* (*to do*). A esto hay que añadir las incorrecciones gramaticales como la adición de la *s* de tercera persona al hablar de otras personas: *I stands out* o *we wants*. El *eye-dialect* o transcripción coloquial se encuentra en palabras como *o'* (*of*), *yo* (*you*) o *wi* (*with*). Por otra parte, tanto Stephen como Rachael utilizan palabras como *lass* (muchacha) o *lad* (muchacho), comunes en el norte de Inglaterra y las partículas *thou* (tú, usted), *thy* (tuya, de usted), utilizados todavía en ese estadio de la lengua inglesa.

Finalmente, Stephen utiliza el latiguillo *'tis aw a muddle* con el que personifica su propia situación vital, caracterizada por una vida desgraciada y, que al mismo tiempo, «represents Dicken's own puzzled attitude towards certain situations that he did not understand fully» (Coletes, 1985: 33). Dickens no pretendía con estas muestras de dialecto dar una visión fidedigna del hablar de Lancashire, sino más bien transmitir la idea de clase social a los lectores, los cuales rápidamente pueden captar ante qué tipo de personaje se encuentran. La siguiente es una de las intervenciones de Stephen:

Sir, I were never good at showin o't, though I ha had'n my share in feeling o't.  
 'Deed we are in a muddle, sir. Look round town – so rich as 'this – and see the

numbers o' people as has been broughten into bein heer, fur to weave, an to card, an to piece out a livin', aw the same one way, somehows, twixt their cradles and their graves. Look how we live, ans wheer we live, an in what numbers, an by what chances, and wi' what sameness; and look how the mills is awlus a going, and how they never works us no nigher to ony dis'ant object – ceptin awlus, Death. Look how you considers of us, and writes of us, and talks of us, and goes up wi' yor deputations to Secretaries o' State 'bout us, and how yo are awlus right, and how we are awlus wrong, and never had'n no reason in us sin ever we were born. Look how this ha grownen an' grownen, sir, bigger an' bigger, broader an' broader, harder an' harder, fro year to year, fro generation unto generation. Who can look on 't, sir, and fairly tell a man 'tis not a muddle?' (Dickens, 2001 [1854]: 172).

Stephen argumenta con valentía delante del dueño de la fábrica, el señor Bounderby, lo que piensa sobre las condiciones de los operarios o sobre el sindicato que Slackbridge intenta crear. El señor Bounderby intenta convencerle de que le cuente lo que se ha dicho en la reunión de trabajadores en la que Blackpool ha estado presente. Al rehusar la colaboración con el dueño, éste le despide sin contemplaciones. Stephen no quiere traicionar a sus compañeros, aunque estos ya le consideran un traidor por no unirse a ellos. En otro lugar de la novela, Stephen y su amiga Rachael hablan sobre su amistad, momento que él aprovecha para lanzarle una declaración de amor y de sincera admiración:

“We are such true friends, lad, and such old friends, and getting to be such old folk, now.”

“No, Rachael, thou’rt as young as ever thou wast.”

“One of us would be puzzled how to get old, Stephen, without t’other getting so too, both being alive,” she answered, laughing; “but, any ways, we’re such old friends, that t’hide a word of honest truth fro’ one another would be a sin and a pity. ‘Tis better not to walk too much together. ‘Times, yes! ‘Twould be hard,

indeed, if ‘twas not to be at all,” she said, with a cheerfulness she sought to communicate to him.

“ ‘Tis hard, anyways, Rachael.”

“Try to think not; and ‘twill seem better.”

“I’ve tried a long time, and ‘ta’nt got better. Buty thou’rt right; ‘tmight mak fok talk, even of thee. Thou hast been that to me, Rachael, through so many year: thou hast done me so much good, and heartened of me in that cheering way, that thy word is a law to me. Ah lass, and a bright good law! Better than some real ones.” (Dickens, 2001 [1854]: 77).

El registro es, en lo relacionado con el modo, escrito para ser leído como si fuera dicho, que, en el caso de los diálogos, donde aparece el dialecto, es lo que más se acerca a la realidad. El modo, por lo tanto, del resto de dialectos que se analizan en este capítulo será similar a éste porque en todas las obras incluidas el dialecto se insertará en los diálogos (o en estos y en la narración, y en este caso el modo será escrito para ser leído) como forma de recrear situaciones de comunicación parecidas a las reales. En lo que atañe al tenor, la relación entre Stephen y sus superiores es formal (y el personaje intenta hablar de forma más culta) y cercana cuando se dirige a Rachael. El campo que se refleja en la novela y en el dialecto no es especializado.

El diálogo, como digo, es el medio por el cual se muestra el dialecto de Stephen. Con esto se está ensalzando la figura del obrero en el personaje de Stephen, trabajador humilde, pero al mismo tiempo no avergonzado de sus orígenes e incultura patente en su forma de hablar; Stephen intenta expresarse lo mejor posible con los medios lingüísticos de los que dispone. El contenido de sus intervenciones es sincero y sensato, por lo que podemos ver al autor utilizando al personaje como intermediario entre sus propios ideales y el lector al que quiere transmitirlos. El autor actúa no sólo soterradamente a través de

Stephen, sino en las partes narradas e introducciones a los diálogos, donde aporta su opinión sobre los personajes o sobre cualquier situación. No sólo está presente como narrador, sino que deja su marca en algunos diálogos en los que realza con cursiva alguna expresión que los lectores deben interpretar.

### **Dimensión comunicativa: contexto de situación externo**

A pesar de las opiniones que se hayan podido verter sobre ella, la historia lleva la marca de su autor, maestro del estilo literario, quien gustaba de idear tramas para retratar a la sociedad y sus defectos de forma expresiva. Charles Dickens nació en 1812 en Portsmouth. A los doce años encarcelan a su padre por deudor y se ve obligado a trabajar durante algunos meses. Cuando vuelve a la escuela, su talento e imaginación le hacen destacar sobre el resto, aunque abandona su educación (que no su afición por la lectura) a los quince años. Después de trabajar como secretario para altas instituciones, da el salto al periodismo en el *Morning Chronicle*, lo que le permitirá, en 1836, publicar por entregas su primera obra, *The Pickwick Papers*, y consagrarse a la escritura. También en fascículos aparecerán otras obras, entre ellas, *Oliver Twist* (1837), *Nicholas Nickleby* (1838) y *The Old Curiosity Shop* y *Barnaby Rudge* (1840).

La alta opinión que tenía sobre Estados Unidos dio paso al desencanto tras un viaje a este país en 1842. Esta desilusión se hace evidente en sus siguientes obras: *American Notes* (de ese mismo año) y *Martin Chuzzlewit* (1843). Su siguiente novela, en el mismo año, es la famosa *A Christmas Carol*. Dickens privilegia los viajes al extranjero con su familia durante los siguientes años, en los que sólo escribe una novela, *Dombey and Son*, y cuatro libros más de temática navideña. En 1850

funda la revista semanal *Household Words*, de corte social, donde aparece *David Copperfield* y algo más tarde *Bleak House* (1853), *Hard Times* (1854) y *Little Dorrit* (1857).

En los años 50 su condena con respecto a ciertos asuntos de la situación política, económica y social de Inglaterra llega a su punto más alto. Personalmente, también fueron años tensos en los que la relación con su mujer fue deteriorándose hasta llegar a la separación. Este hecho le conduce a una nueva vida, donde participa en actos públicos como lecturas de sus trabajos y obras de teatro en las que interviene como director y actor. Ya unido a una actriz más joven que él escribe, en 1859, *A Tale of Two Cities* y *Great Expectations* (1861). Después de cuatro años aparece su última novela, *Our Mutual Friend*. El autor muere en su casa dos años más tarde.

Del carácter de Dickens hay que destacar que sus lectores eran lo más importante para él, lo que seguramente le llevó a considerar la forma de mostrar ciertos asuntos y personajes, así como qué temperamentos y cualidades ensalzar y qué formas de hablar le servían para expresar lo que quería. Gran moralista, sus obras le valían para comunicar a los lectores la importancia de cultivar la fantasía y de no perder la humanidad. Wilson resume su personalidad diciendo: «(...) always a radical liberal seeking constantly to humanize the social progress in which, despite all the doubts and setbacks, he resolutely tried to be a hopeful believer. ‘Manly’, ‘frank’, ‘earnest’, were the Victorian adjectives of praise in which Dickens believed» (1970: 15). Dickens vivió con intensidad y gozo hasta sus últimos años, era entusiasta y tenía un gran sentido del humor; disfrutaba contemplando el comportamiento humano que tan magistralmente transmite en sus novelas, pero lo que mejor se le daba era predecir ese comportamiento. Su capacidad para

predecir la bondad, la mezquindad o el absurdo en la vida de las personas era una cualidad que extrapolaba a sus personajes y que podría constituir la clave de su grandeza.

*Hard Times* se escribió pensando en un público de clase media-alta y alta, con un considerable nivel educativo, pues éste era el perfil de gente que leía la revista donde se publicó en un primer momento.

### **Dimensión pragmática**

Sobre la función del dialecto, en primer lugar, Dickens dota a Stephen de un habla particular como forma de destacarlo entre el resto, pero detrás de este personaje y de su forma de hablar se encuentra la voluntad de destacar una situación económica y social determinada. Stephen es la consecuencia de un sistema utilitario y capitalista que Dickens ataca; por lo tanto, este personaje se crea como excusa para verter las críticas del autor. Como digo más arriba, las características del personaje, como su integridad, su candidez o su incultura, se reflejan en su lenguaje y en lo que dice a través de él. Algunos rasgos del dialecto de Lancashire le sirven al autor para contrastar la imagen del pueblo representada en Stephen, Rachael o Sissy, con la del resto, que están por encima de ellos y que se expresan (la mayoría) en lenguaje estándar.

### **Dimensión semiótica**

La lengua de Stephen encierra una actitud ante el mundo que, en este caso, coincide con la del autor y es opuesta a la de Slackbridge, como dirigente obrero, pero también a la de Bounderby, como empresario. A través de este personaje obtenemos la visión de la vida de los *hands*. La longitud de las oraciones y el uso y repetición de «an» o «look», marcan la oralidad a la vez que imitan la monotonía de la vida de



estos trabajadores; asimismo, las palabras «duty», «trade» (en el sentido de oficio), «right», «wrong», «troubles» o «distresses» muestran las cosas que les preocupan. A través de esta oralidad, del dialecto y de las declaraciones mediante las que Stephen se expresa, Dickens contrasta el mundo de los trabajadores, con cuyos valores comulga, con el del resto de personajes. Así lo afirma Fowler: «There is a contrast of values intended here: solidarity and naturalness on the one hand, deviousness and insincerity on the other» (1989: 87).

Stephen representa a una clase social («There is a detailed effort to make Stephen's language indicate his representativeness of a class» [Fowler, 1989: 85]) y, además, es un héroe dentro de la novela, así que el autor le otorga una forma de hablar diferente para hacer constar estas intenciones. De hecho, a excepción de Rachael, el resto de personajes de clase baja de la novela no se expresan más que en la lengua estándar. Cuando se trata de argumentar sus inquietudes, Stephen modifica la longitud de sus frases. De esta manera, el autor intenta que su discurso cobre seriedad y denote el esfuerzo por parte de Stephen por hablar ordenadamente y con propiedad. Este cambio de registro según la situación se observa cuando Stephen habla de los valores que el autor pretende transmitir.

Según Ingham (1996), Dickens ya había experimentado el reto de escribir en dialecto en las novelas *Nicholas Nickleby* y *David Copperfield*, pero es en *Hard Times* donde lo vincula con la temática social. Esta novela representa para la autora el principio de una forma de tratar el dialecto en literatura que es típico de la novela del siglo XIX. Se trata de retratar con la mayor precisión una situación, y plasmar el dialecto es parte de este retrato. Dickens consigue hacerlo llegar al lector medio, quien puede fácilmente captar la idiosincrasia del personaje a

través de su lenguaje y de las pistas que tanto el narrador como otros personajes dan de él. En general, esta fábula moral resulta atractiva para el lector de hoy debido a un tema siempre actual, pero, sin duda, no fue indiferente para el lector de mediados de siglo XIX como aventuraba el propio autor: «It contains what I do devoutly hope will shake some people in a terrible mistake of these days» (en Kaplan y Monod, 2001: 283).

## 6.2. *Of Mice and Men*

*Of Mice and Men* fue la primera novela de Steinbeck en gozar de una buena acogida tanto por parte del público como de la crítica. Se publicó en 1937 e inmediatamente fue éxito de ventas y críticas. En ella encontramos una breve, pero poderosa historia, que relata las andanzas de George y Lennie, dos braceros que trabajan donde pueden y que viven casi en la indigencia. Se trata de dos personalidades opuestas: George es el líder, es sensato y responsable, bajo y resolutivo; Lennie es casi un gigante, es retrasado mental y piensa como un niño de siete años. Sus vidas son las de los jornaleros errantes que sueñan con poder conseguir su propio terreno para poder cultivarlo y criar animales. La historia se desarrolla en el Valle de Salinas, tierra natal del escritor, y lugar de trabajo de innumerables braceros que trabajan a jornal donde se les necesita. George y Lennie llegan a trabajar a un rancho y allí conocen a otros braceros. Con Candy, un viejo manitas, entablan amistad y deciden admitirlo en su plan para comprar un terreno en el futuro. Curley es el hijo del dueño del rancho, agresivo y celoso. Vive peleándose con hombres de más envergadura que él, quizás para mitigar su complejo de inferioridad, y persiguiendo a cualquiera que sea objeto de los flirteos de su discípula mujer.

Curley incita a Lennie, mucho más grande que él, a pelear y, aunque éste es reticente, entra en el juego ante los ataques del otro. La fuerza de Lennie es muy superior y le rompe una mano. La mujer de Curley sospecha que ha sido Lennie quien ha herido a su marido y cuando éste se encuentra solo va a visitarlo y le confiesa su arrepentimiento por haberse casado con una persona como Curley. Lennie le cuenta a la mujer su afición a apretar cosas suaves y blandas como, por ejemplo, animales pequeños, y ésta le ofrece dejarse que le acaricie el pelo. Lennie no mide su fuerza: la mujer grita cuando Lennie le estira el pelo y, al intentar acallar sus gritos, el jornalero le rompe el cuello y la mata. Se da cuenta de su error y sale huyendo, pero el resto de compañeros se dispone a matarlo tras enterarse del asesinato. George va en su búsqueda y, al encontrarlo, decide dispararle en un acto de compasión antes que dejarlo morir a manos de los jornaleros. Cuando estos llegan, miente diciendo que Lennie tenía el arma y que, en el forcejeo por quitársela, ésta se disparó.

Los dos protagonistas mantienen una relación de dependencia que, aunque pueda no parecerlo, es mutua. Sólo se tienen el uno al otro. De Lennie se dice que no cuenta como personaje en la novela sino como un elemento que interactúa con el resto, cuya reacción hace que el lector conozca el verdadero carácter de los demás. George representa al líder de esta extraña pareja, mientras que Lennie le sigue con devoción. Para el discapacitado mental, George es la única persona que tiene en el mundo: le admira, le teme y le obedece; a George, Lennie le proporciona una superioridad que no puede tener de ninguna manera en un medio ingrato de trabajo duro y miseria. Lennie es un ser sin maldad, y, aunque George se lamenta de tener que cargar con él, es su amigo desde la infancia, le quiere y le defiende de la sociedad. Un ejemplo de esto se da cuando al

llegar al rancho a pedir trabajo, George miente sobre el estado mental de Lennie diciendo que un caballo le dio una coz en la cabeza cuando era pequeño. La novela tiene una gran fuerza gracias en parte a la actitud de George hacia Lennie, pues se diría que es como un hermano protector o un padre con él: le critica porque es quien más le conoce, le perdona porque le quiere. La amistad y la soledad que les caracterizan y unen son temas importantes en esta obra.

Steinbeck ataca a un tipo de hombre a través de la novela. Se trata del hombre insensible, despiadado y fanático, quizá representado en el personaje de Carlson. Éste es un jornalero que se empeña en matar al perro de Candy, aunque no tiene ningún motivo. Alega que es viejo y feo y no para hasta conseguir su propósito. Otra de las riquezas de esta obra es que debajo de la trama se esconde una sutil ironía: «Muestra el triunfo de la indomable voluntad de sobrevivir. No es la historia de la derrota de un hombre a manos de la implacable naturaleza, sino la de la dolorosa conquista de esa misma naturaleza, la difícil y consciente renuncia a los propios sueños de grandeza y la aceptación de la mediocridad» (French, 1974: 100). *Of Mice and Men* es una novela donde las relaciones, no sólo entre George y Lennie, son parcas entre los personajes, ya que da la sensación de que todos evitan hablar claramente y esconden sus sentimientos. El resultado son fatales interpretaciones de las intenciones de unos y otros, que llevan a un final dramático. De esta novela se realiza una producción teatral el mismo año de su publicación y una película dos años más tarde.

### **Dimensión comunicativa: contexto de situación interno**

George y Lennie utilizan la lengua vernácula de la gente del campo de la zona donde se desarrolla la acción. Esta jerga es útil para

retratar a los dos personajes, pero, además, tratándose de dos personas que se ganan la vida con trabajos en el campo y que carecen de educación, el dialecto tiene tintes más sociales que geográficos. El resto de personajes también se expresa en este dialecto, puesto que la intención de Steinbeck es sobre todo mimética, pretende crear «an authentic and homely atmosphere» de aquella época y lugar (Seppälä, 2008). Si nos ceñimos al área geográfica, el habla de los protagonistas de la obra es el de los trabajadores de los ranchos del sur de California, concretamente, la zona del Valle de Salinas, donde la influencia del español es importante. El autor conocía muy bien la jerga de estas gentes si tenemos en cuenta, no sólo que se trata de su tierra natal, sino que se preocupó por estudiar la situación y vida de los jornaleros para llevar a cabo su trabajo de ficción.

El lenguaje no estándar de estos personajes se caracteriza por sus términos coloquiales propios de esa comunidad de hablantes y por las incorrecciones gramaticales. Estas incorrecciones se observan en las asimilaciones progresivas consonánticas en *gonna* o *musta*, el uso de la forma nivelada negativa del verbo *to be* (*ain't*) (Girón, 1992: 80), en la concordancia entre sujeto y verbo (*we was here, you wasn't big enough*), en la homogeneización de los verbos irregulares por medio de una alternativa analógica (Seppälä, 2008: 2), es decir, añadiendo *-ed* (*I knowed*), en el uso de la *s* en los verbos para todas las personas (*so I comes running, me an' him goes*) y en la omisión del verbo auxiliar que antecede al participio pasado (*I seen her, I done a bad thing*). Asimismo, las incorrecciones en los pronombres reflexivos se aprecian en *hisself* (*himsself*).

En el nivel fonológico, el rasgo más significativo de este dialecto podría ser la omisión de letras en las palabras, lo que afecta a la pronunciación de las mismas, bien al principio, en medio o al final:

apócope en los verbos en forma en gerundio (*foolin', tellin'*) o apócope, aféresis y síncope en otras palabras (*an', 'cause, foun', Le's, 'im y bout*). La influencia del llamado *Chicano English* (inglés de las personas de origen español en EE. UU.) podría explicar la abundancia en la reducción de consonantes al final de las palabras. Como en otros dialectos en Estados Unidos estos personajes emplean la doble negación: *They don't belong no place*. El *eye-dialect* tiene una gran presencia en esta forma de hablar (*fella, tomorra*), y a los comunes *gotta, gonna*, que reproducen la pronunciación coloquial de *got to* y *going to*, se añaden *hadda, looka, alla y fulla* (*had to, look at, all the y full of*). Por último, en los diálogos de estos personajes se encuentran palabras y expresiones dialectales como: *throw the litter* (dar a luz), *took a powder* (marcharse o desaparecer) o *booby hatch* (manicomio), e idiolectales como: *purty* (*purdy* en el dialecto sureño norteamericano) o *rassel* (levantar, cargar con algo).

Un ejemplo de este hablar es la siguiente intervención, donde George explica a Lennie, por insistencia de éste, que ellos no son como el resto de jornaleros, pues ellos están juntos y juntos conseguirán una casa donde retirarse a criar animales:

George went on. "With us it ain't like that. We got a future. We got somebody to talk to that gives a damm about us. We don't have to sit in no bar room blowin' our jack jus' because we got no place else to go. If them other guys gets in jail they can rot for all anybody gives a damm. But not us."

(...)

"O.K. Someday –we're gonna get the jack together and we're gonna have a little house and a couple of acres an' a cow and some pigs and–"

"An' live off the fatta the lan'," Lennie shouted. "An' have rabbits. Go on, George! Tell about what we're gonna have in the garden and bout the rabbits in the cages and bout the rain in the winter and the stove, and how thick the cream

is on the milk like you can hardly cut it. Tell about that, George.” (Steinbeck, 1984 [1937]: 15).

Aunque George y Lennie se expresan con el mismo dialecto, su forma de hablar difiere en tono y ritmo debido a sus diferentes formas de ser. Lennie es retrasado, por lo que su hablar es dubitativo, las frases son cortas y utiliza frecuentemente la repetición. George habla de forma más rápida y fluida, y, a veces, a través de frases largas.

El registro muestra un tenor coloquial en las conversaciones entre braceros y algo más elevado cuando estos se dirigen a las personas que les contratan. El campo, aunque aparezcan términos relacionados con el cultivo de la tierra o con la naturaleza y las tierras californianas, no puede decirse que sea especializado. El modo, al igual que en la novela anterior, sería escrito para ser leído como si fuera dicho.

Los diálogos en estilo directo son el medio donde se acomoda el dialecto que, en esta ocasión, destaca notablemente, a excepción de las descripciones del narrador al principio de cada capítulo. El narrador se desvincula de los personajes, quienes toman los diálogos en la lengua vernácula. French (1974: 96) afirma que Steinbeck es un historiador de la vida de sus dos personajes protagonistas, no su *alter ego*; ni siquiera de George, quien en ocasiones se muestra más intransigente de lo que lo hacen los comentarios del narrador, por ejemplo, en su actitud hacia la mujer de Curley. George no se deja llevar por la visión del autor, como ocurre muchas veces con los personajes elegidos para encarnar su particular punto de vista.

### **Dimensión comunicativa: contexto de situación externo**

John Steinbeck nació en Salinas, California, en 1902. Fue a la Universidad de Stanford, donde hizo sus primeros pinitos como escritor

de ficción escribiendo cuentos. En estos años de estudios desempeñó varios trabajos que incluyen operario ferroviario o jornalero en el campo. Sin duda, estos trabajos temporales y los orígenes del autor (el Valle de Salinas, llamado la «ensaladera del país»), influyeron en su conciencia de clase y en su posterior obra. Salió de la universidad sin llegar a obtener un título y se fue a Nueva York a trabajar en un diario, aunque su verdadera intención con ese viaje, la de ser escritor, resultó fallida. En 1929 publica su primera novela, *Cup of Gold*, sin que tenga éxito.

A pesar de este primer intento infructuoso, aquí se inicia la carrera de un escritor que sorprende por la exposición del carácter humano de una forma tan directa, que, en ocasiones, puede resultar incómoda. La obra de Steinbeck y la de otros autores como James T. Farrell o Richard Wright polarizaron la ficción norteamericana al marcar el final del modernismo, y pusieron la experimentación estilística al servicio de la literatura revolucionaria y de protesta (Elliott, 1991: 326). Las novelas de Steinbeck se leen con facilidad, puesto que fusiona la narrativa realista con la exposición de la condición humana, pero sus mensajes están cargados de denuncia. Tanto sus novelas naturalistas, como las de Hemingway, Faulkner o Dos Passos, transformaron la concepción moderna de la novela en los años 20 y 30 (Elliott, 1991: 326).

Una mala interpretación de la escritura de Steinbeck es posible, ya que el lector puede no esperar que debajo de una ausencia de simbolismo o de una obra presentada muy convencionalmente haya un mensaje potente. Pero puede que la maestría de este autor resida en esta habilidad. A *Cup of Gold* le siguen *The Pastures of Heaven* (1932) y *To a God Unknown* (1933), estas últimas también sin éxito. Hay que decir que el fracaso de estas novelas coincide con una situación delicada en Estados Unidos. La caída de la bolsa de Nueva York en el 29 y la posterior



depresión no ayudaron al escritor a despegar en su oficio. En estos años publica las historias que componen lo que más tarde vio la luz como *The Red Pony* (1937). Tras informarse de primera mano sobre los sindicatos agrícolas, escribe en 1935 su primer éxito reconocido, *Tortilla Flat*, acerca de los campesinos de Monterrey. De temática trabajadora también es su siguiente novela publicada un año después, *In Dubious Battle*. Ambas novelas reciben la medalla de oro del Commonwealth Club de California.

En 1937, se publica *Of Mice and Men*, novela por la que recibe el premio del Círculo de Críticos de Teatro y que le da renombre nacional. Su siguiente novela es la exitosa *Las uvas de la ira* (1939), obra que le aporta el premio Pulitzer y el National Book Award. Realiza su primera incursión en el cine en 1940 cuando filma *The Forgotten Village*, sobre las condiciones de vida en el México rural. En los años siguientes se separa de su mujer e inicia una nueva relación con una cantante con la que se traslada a vivir a Nueva York. Publica *Sea of Cortez* (1941), *The Moon is Down* y *Bombs Away* (1942). Al año siguiente trabaja como corresponsal para el *New York Herald Tribune*. En 1944 y 1946 nacen sus dos hijos, y en medio de los dos nacimientos publica *Cannery Row*. En 1947 hace públicas dos novelas más: *The Wayward Bus* y *The Pearl*, y continúa con su contribución al periodismo con un viaje a Rusia, del que un año más tarde publica *A Russian Journal*. En este mismo año, se divorcia de su segunda mujer y es elegido miembro de la American Academy of Arts and Letters. Además de este intenso ritmo de trabajo como escritor y columnista, también hace varias colaboraciones en el cine como guionista.

La publicación de sus novelas se extenderá durante casi dos décadas más en las que sus obras se convierten en películas y obras de

teatro. Sin embargo, «las obras de Steinbeck posteriores a la Segunda Guerra Mundial no alcanzan el nivel literario de las anteriores» (French, 1974: 9). En estos años podemos encontrar, entre otras, *Burning Bright* (1950), *East of Eden* (1952) o *Once There Was a War* (1958). En 1962, recibe el Premio Nobel de Literatura y en el 64 la medalla United States Medal of Freedom. Muere en 1968, pero sus obras siguen produciendo nuevas ediciones, películas, obras de teatro y musicales. Los temas que se encuentran en ellas pueden no ser muy populares. Se pueden resumir en la situación de las atrasadas poblaciones españolas de Estados Unidos, la fiebre del oro, «la alianza que une a bancos, asociaciones de banqueros y fábricas para mantener bajos los salarios y altos los precios» (Thorp, 1962: 156), la vida de los trabajadores jornaleros en general y los conflictos de los emigrantes.

French (1974: 14) enumera las características de la escritura del autor de *Of Mice and Men*: tendencia a escribir en forma alegórica y preocupación por el pensamiento no teológico, herencia de los trascendentalistas norteamericanos del siglo XIX. Según Thorp, la preocupación de Steinbeck por los temas, símbolos y metáforas naturalistas deriva, en parte, de sus experimentos (como aficionado) en biología marina (1962: 197). De hecho, esta disciplina fue la que estudió en la Universidad de Stanford. Como conclusión al repaso de la carrera de Steinbeck, hay que decir que a pesar de todas las distinciones que recibió y de su prolífica carrera, no gozó del favor de los críticos como escritor de prestigio.

Por su parte, el público meta de la novela es el gran público de lengua inglesa.

### **Dimensión pragmática**

El dialecto en esta obra sirve al objetivo primordial del realismo. Quiere retratar a un sector de la sociedad, a los trabajadores del campo carentes de educación, y, así, destacar los problemas de los mismos en aquel tiempo (la novela se escribió durante la Gran Depresión de EE. UU.). El autor, que claramente utiliza el dialecto como parte importante en la descripción del lugar donde se desarrolla la historia y de la gente que forma parte de ella, podría estar expresando también la necesidad de la educación para este sector de la sociedad, cuya pobreza aboca al trabajo desde muy pronto. La función que ostenta el dialecto en esta obra es vital para entenderla, para entender el punto de vista de unas gentes que, si bien en la sociedad carecen de voz, Steinbeck les da la oportunidad de expresar su forma de ser, pensar y comportarse a través de una lengua que les representa.

### **Dimensión semiótica**

La utilización del dialecto en estos años no era nueva, sobre todo, si se piensa en las obras en que se utiliza el *Black English*, pero quizá esta obra sí es la que consiguió, gracias a su relevancia, destacar por primera vez a los trabajadores del campo y su forma de hablar. Más adelante, Steinbeck vuelve a utilizar el dialecto en su famosa novela *The Grapes of Wrath*, donde los personajes utilizan el dialecto de los *Okies*, o granjeros obligados a emigrar a California en busca de tierras que poder cultivar. De la misma forma, los trazos dialectales se repiten en algunos artículos de periódico escritos por el autor. Al parecer, poseía fuentes fidedignas, ya que pasó un tiempo con los campesinos asentados en los campamentos, después de una época de tormentas de polvo, que provenían de otros estados donde habían perdido sus tierras. Como

afirma Benson (1984: 344), la verdadera aportación de Steinbeck con este lenguaje es «the spirit of the heart of the novel, rather than to the details and color of its surface». El lector de *Of Mice and Men* apreció esta lengua vernácula, pues la consideró una representación valiente de la identidad de un pueblo y de una clase social. El éxito de ventas es suficiente para demostrar que el dialecto no fue un impedimento para la comprensión de la obra.

En este trabajo se toma como referencia y se analiza la lengua de Lennie y George, aunque este análisis sería válido para el resto de personajes, pues todos se expresan en lenguaje no estándar. El contraste entre lengua dialectal y estándar se puede ver, pues, entre los personajes, cuyo dialecto representa también un vínculo social, el de los trabajadores, y la voz narrativa, que se expresa en lengua estándar. El discurso del autor se transmite a través de los trabajadores de la tierra, con los que se solidariza. Lo ideal sería que, al tratarse de los personajes principales, al menos la lengua de estos dos fuera marcada de alguna manera en la traducción. Sin embargo, observaremos cómo esto no ocurre en la versión española, lo que deja un vacío en la representación tanto de personajes como de ambientación en la novela.

### 6.3. *Stalky & Co.*

*Stalky & Co.* se publicó en primer lugar en la revista *McClure's Magazine* en 1898, y un año más tarde salió a la luz como novela, cuando el autor gozaba de su mayor fama. En principio, la idea de Kipling no era la de escribir una novela, sino una serie de ensayos que giraran en torno a la educación. Finalmente, optó por escribir unos relatos cortos que mantendrían una continuidad, por lo que se pueden entender como capítulos de las aventuras de los protagonistas. El tema principal de la

novela es la crítica al sistema de educación británico de la época, que el autor consideraba inadecuado y de pésimo funcionamiento. Esto hizo que los críticos no apoyaran la obra por considerarla irreal, despiadada en su denuncia y soez en el vocabulario coloquial del que hacen uso los personajes. Las críticas que recibió la obra son causadas por la posición en que, según la novela, quedaría la educación en la última etapa de la época victoriana. Como ocurre en muchos casos, el valor de la obra se apreció pasados los años. La amistad es el otro tema principal que, a mi juicio, puede encontrarse en esta lectura, aunque para los críticos, los chicos protagonistas mantienen una actitud de matonismo y de soberbia entre ellos y hacia sus superiores.

Siguiendo con las opiniones sobre la novela, los apasionados de esta obra defienden los temas, argumentando unas lecciones de vida que sirven a pesar del tiempo, y alaban la maestría del autor al utilizar un lenguaje variopinto y atrevido. Defienden que no se trate simplemente de una historia escolar, sino que se desmarque de otras del momento por ser ambiciosa, realista y habilidosa a la hora de traspasar el umbral que separa la vida juvenil y la adulta.

La historia tiene lugar en la costa suroeste de Inglaterra, en el condado de Devon, y su acción se desarrolla en torno a un *college* inglés de finales de siglo XIX. Esta institución académica, inspirada en el *United Services College* (famoso internado para hijos de militares donde el autor estudió), alberga a unos jóvenes más preocupados por divertirse, leer y fumar, que por los estudios. El líder de la pequeña banda, Stalky, tiene el papel protagonista junto a sus compañeros M'Turk y Pebble. Gilmour (2003: 14) documenta la existencia real de los personajes Stalky y M'Turk. Frente a estos se encuentran los responsables de gestionar el centro: el señor Prout, apodado Hooper o Heffy, jefe del *college* donde se

alojan y estudian Stalky y sus compañeros; Foxi, que ostenta el cargo de sargento, puesto que se trata de un centro desde el que los estudiantes seguirán su carrera militar; el señor Hartopp, presidente de la Sociedad de Historia Natural, y King, director de otro de los *colleges*.

Por otro lado, el personaje objeto de este estudio es el coronel Dabney, viejo militar retirado que posee una propiedad cerca del lugar donde residen los estudiantes. La relación de Stalky y sus amigos con el resto de personajes es de desafío hacia sus superiores académicos y de cierta camaradería hacia el coronel. Entre los chicos, da la sensación de que la amistad está por encima de todo, pues se unen en las causas, sean buenas o malas.

Los jóvenes se ven obligados a abandonar una especie de cabaña que les sirve de guarida para fumar y leer tranquilamente a expensas del director de la escuela. Éste la localiza y Stalky y sus amigos se alejan de allí y, haciéndose pasar por amantes de la naturaleza, huyen pertrechados de herramientas para cazar mariposas y otros insectos. Se adentran en una zona preciosa cerca de un acantilado, pero se trata de una propiedad privada y el dueño de ésta, el coronel Dabney, no está dispuesto a dejarles acampar a sus anchas. Les sorprende, se dirige hacia ellos y les dispara con perdigones. La cuadrilla está aterrorizada, pues lo menos que les espera es que el coronel informe al director. Pero M'Turk se siente indignado y va a hablar con el coronel. El hombre los acusa de espantar a los faisanes y de andar por sus terrenos en busca de nidos de pájaro, mientras que lo que preocupa a M'Turk es que Dabney pueda estar cazando zorros. La situación de tensión acaba cuando el hombre entiende el enfado del muchacho. Entonces, surge una cierta simpatía entre ellos, a lo que ayuda que M'Turk sea hijo de un irlandés y que el coronel tenga el mismo origen.

Entre los chicos y el coronel se crea una amistad que hace que este último les deje entrar en sus terrenos libremente. Esto provocará que los responsables de los estudiantes se adentren en el lugar persiguiéndoles y buscando una excusa para castigarles. El beneplácito del coronel será decisivo para que Stalky y sus amigos no sean expulsados del centro. La aparición principal del coronel Dabney tiene lugar en el primer capítulo de la novela (aunque más adelante se le volverá a nombrar). Este personaje se caracteriza por ser una persona de clase alta y de cierta rigidez en su carácter debido a su rango de coronel del ejército. Sus tierras son salvajes y terminan en un acantilado que da al mar, por lo que Stalky y sus amigos las eligen como lugar de recreo.

### **Dimensión comunicativa: contexto de situación interno**

El coronel Dabney vive con sus criados, cuyo característico dialecto es el propio de la zona donde se encuentran, Devon. Dabney, no obstante, es irlandés, y en su manera de expresarse se refleja alguna marca del dialecto *Hiberno-English*, el inglés de las personas con este origen, junto a marcadores idiolectales.

El dialecto *Hiberno-English* se caracteriza por la influencia de la lengua irlandesa tanto en la sintaxis como en el léxico. La pronunciación está igualmente influenciada por esta lengua, lo que hace que los irlandeses utilicen las vocales y consonantes del irlandés al hablar inglés. A pesar de esto, el hablar del coronel Dabney tiene poco en común con este dialecto, si no fuera porque su origen irlandés queda claro en el texto. Los rasgos fonológicos y el *eye-dialect* serían las herramientas de las que se sirve el autor para caricaturizar al personaje. Los elementos que pueblan el hablar de Dabney son: *ye* en lugar de *you*, las contracciones coloquiales '*em* por *them*, *d'* por *do* o la omisión de las

terminaciones de los verbos en gerundio *roarin'*. Las palabras que emite el coronel se escriben como él las pronunciaría: *Lard* (Lord), *'ud* (*would*) o *gad* (God).

Pero lo más destacable de la expresión de Dabney, y que representa su personalidad, son las expresiones idiolectales con las que Kipling siembra sus intervenciones y que se repiten creando un tono humorístico para este personaje. Estas frases le confieren una personalidad elocuente, redundante y algo soberbia con respecto al resto de personajes (*Do you know who I am?*) y hacen que el lector capte, tanto su condición de antiguo coronel marcado por un comportamiento férreo militar, que se percibe en su forma de hablar increpante y chillona, como su avanzada edad. De lo primero es un ejemplo el momento en el que le exige a uno de los muchachos que se identifique con nombre y número, como si del ejército se tratara (*Your name and number at once, sir*); de su condición de viejo, es muestra su obstinación por repetir ciertas estructuras. Son características las frases *Damnable, oh damnable!* y *Don't attempt to deny it!* Otros recursos que utiliza el personaje son las referencias bíblicas que también forman parte del retrato de su persona: *...out of the mouths of* (primera parte del salmo 8: 2). A continuación se exponen algunos ejemplos de la forma de expresarse del coronel Dabney:

“I... I am, and...” his eyes traveled up and down the boy, “Who... what the devil d'you want? Ye've been disturbing my pheasants. Don't attempt to deny it. Ye needn't laugh at it.” (McTurk's not too lovely features had twisted themselves into a horrible sneer at the word pheasant.) “You've been birds'-nesting. You needn't hide your hat. I can see that you belong to the College. Don't attempt to deny it. Ye do! Your name and number at once, sir. Ye want to speak to me, eh? You saw my notice-boards? Must have. Don't attempt to deny it. Ye did! Damnable, oh damnable!” (Kipling, 1994 [1899]: 16).



En el pasaje anterior se produce el primer encuentro entre los muchachos y el coronel, el que les recibe con las palabras anteriores.

“You saw my notice-boards. Your duty? Curse your impudence, sir. Your duty was to keep off my grounds. Talk of duty to *me*! Why why why, ye misbegotten poacher, ye'll be teaching me my A B C next! Roarin' like a bull in the bushes down there! Boys? Boys? Boys? Keep your boys at home, then! I'm not responsible for your boys! But I don't believe it -I don't believe a word of it. Ye've a furtive look in your eye... a furtive, sneakin', poachin' look in your eye, that 'ud ruin the reputation of an archangel! Don't attempt to deny it! Ye have! A sergeant? More shame to you, then, an' the worst bargain Her Majesty ever made! A sergeant, to run about the country poachin'... on your pension! Damnable! Oh, damnable! But I'll be considerate. I'll be merciful. By gad, I'll be the very essence o' humanity! Did ye, or did ye not, see my notice-boards? Don't attempt to deny it! Ye did. Silence, Sergeant!” (Kipling, 1994 [1899]: 29).

En este momento, King y Foxi, el sargento, van tras los muchachos a través de la propiedad del coronel Dabney, pero el viejo aparece increpándoles por su atrevimiento a entrar en sus tierras. A continuación, con la siguiente frase se ejemplifica el hincapié que se hace en el dialecto del personaje como elemento importante en su caracterización:

F'what? Colonel Dabney was growing more and more Irish.

De nuevo, se vuelve a destacar el acento del coronel cuando uno de los chicos imita su forma de hablar:

“Did ye see the notice-boards?” croaked M'Turk, in the very brogue of Colonel Dabney.

Scott (1916: 60) alaba de esta manera el estilo y la capacidad de Kipling de reproducir el dialecto: «Honest craftsmanship and an ear for strong rhythms have provided him with many suits for dialects. And with these he dresses the talk till it seems to surge with character». Así, el lenguaje en la novela es marcado de varias formas: los chicos se expresan a través de un lenguaje informal, los criados del coronel en dialecto de la zona de Devon, donde tiene lugar la historia, y el propio coronel Dabney y M'Turk (aunque sólo ocasionalmente) en dialecto angloirlandés. Al principio de la historia se menciona que el padre de M'Turk posee tierras en Irlanda. Cuando el chico habla con Dabney aflora un acento irlandés que sus amigos le habían hecho olvidar. Esto puede deberse al nerviosismo con el que se enfrenta al coronel, lo que le hace hablar de la forma en la que se siente más cómodo. De todo esto se deduce cómo Kipling se acerca a la realidad de los grupos sociales que representan estos personajes y los dota de un lenguaje característico.

Visto esto, más de un tenor se puede apreciar en la novela, pero en lo que respecta al dialecto que se estudia, el coronel utiliza siempre un nivel alto de formalidad muy propio de su forma de ser y formación. La alusión a términos relacionados con el ejército no hace que el texto muestre un campo especializado. El modo se asemejaría a los casos de estudio anteriores.

Si una de las funciones del dialecto en literatura es la de transmitir la forma de comunicarse de un grupo social, y, por lo tanto, describirlo, Scott apunta esta capacidad de recoger los rasgos en un individuo que caracterizaría a una clase social determinada más allá de la individualidad del personaje en la novela: «For dialect, in spite of all its air of ragged lawlessness, is wholly impersonal, typical, fixed, the code of a caste, not the voice of an individual» (1916: 59). El coronel Dabney

representa la clase militar en la que Kipling creía, de elevados principios morales y gran sentido de la responsabilidad. El tono humorístico del que dota al personaje es comprensible si tenemos en cuenta que el autor no sólo se dedicó a lo largo de su carrera a alabar al ejército inglés, sino también a retratarlo tal como era y, en ocasiones, a increparlo. Dabney es celoso de sus tierras, pero solícito cuando los chicos muestran su rechazo a la caza del zorro. Reconoce los buenos sentimientos y el respeto hacia la tierra y los animales, como el autor.

### **Dimensión comunicativa: contexto de situación externo**

Rudyard Kipling nace en 1865 en Bombay y lo hace siendo escritor. Su precocidad en la escritura se ve reflejada en los poemas de su infancia. Es hijo de padres con inquietudes intelectuales, quienes le mandan a Inglaterra desde los seis años hasta los doce. Allí, está al cuidado de una señora que utiliza las prácticas cristianas casi como un instrumento de tortura. Se siente abandonado por sus padres, y, de esta época y de la anterior, donde conoce la diversidad de religiones, hereda un rechazo profundo hacia cualquier fe. A los doce años sus padres le internan en un colegio que también influenciará tanto su forma de ser, en lo que respecta a los códigos de honor y al deber, como su obra. En 1882 vuelve a la India ya con inquietudes de escritor. En estos años, Kipling aprende los entresijos de la vida colonial que posteriormente le servirán de contexto en sus historias y composiciones. Su primera obra poética (*Departmental Ditties*) se publica en 1886, y éste es el inicio de una carrera como poeta del imperio británico y de sus soldados. En los años siguientes escribe diferentes relatos cortos ambientados en este contexto, los cuales le otorgan considerable popularidad. Su primer compendio de relatos, *Plain Tales from the Hills*, sale a la luz en 1888.

Vuelve a Inglaterra en 1889 y se le da el recibimiento de un afamado escritor. Es entonces cuando escribe sus obras más famosas, como *Jungle Book* (1894), *Captains Courageous* (1897), *Stalky & Co.* (1899), *Kim* (1901) o *Trafficks and Discoveries* (1904), entre otras. En 1907 recibe el premio Nobel de literatura (fue el primer autor inglés en recibirlo) por su maestría en la escritura, imaginación y fortaleza de ideas de sus obras. Después de estos éxitos profesionales tiene lugar en la vida del escritor un hecho fatal: la muerte de sus dos hijos. Estas desgracias hacen que la cantidad de obras de ficción, históricas, artículos y poemas, corrientes en él, comience a disminuir, hasta que, ya enfermo, muere en Londres en 1936. Entre las obras de su última etapa se encuentran *Debits and Credits* (1926) y *Limits and Renewals* (1932). De Kipling se puede decir que, aunque nació en la época victoriana, ejerció su profesión cuando la misma se encontraba en su última etapa y cuando ya había pasado, por lo que el autor es y, al mismo tiempo, deja de ser, victoriano. De hecho, él y otros autores como Thomas Hardy o G. K. Chesterton sirven de enlace con la época victoriana, pero se alejan de ella iniciando las tendencias de la literatura moderna. El autor se sitúa literariamente en la zona fronteriza de los siglos XIX y XX.

En esta época, a los autores les preocupa encontrar bases ideológicas para sustituir la tradicional religión inoperante (Pujals, 1988: 545-546), por lo que rempazan esta religión por las emociones, la estética o la política. No obstante, al contrario que sus contemporáneos, a Kipling le fascinaba toda clase de máquinas y las hazañas de la ingeniería, algo que los estetas no compartían (Abrams, 1962: 1727). El imperialismo sí sería un tema recurrente en Kipling, pues el autor reivindicaba los valores humanos y la capacidad civilizadora del hombre británico.

Durante la primera Guerra Mundial, Kipling escribió libros propagandísticos, pero antes de eso su sentimiento patriótico quedaba patente en poemas como *Recessional* (1897) and *The White Man's Burden* (1899), causantes de gran controversia. Para algunos suponen un himno al comprometido imperio británico, para otros una advertencia ante los peligros del imperialismo. Otros tópicos en la obra de Kipling serían la India, sus gentes y cultura. En resumen, de Kipling se puede decir que era un hombre con un gran sentido de la lealtad, que creía en la obediencia por encima de todo: «Abnegation, self-sacrifice, doing whatever it is that one has to do without thought of reward, that is the human quality» (Dobrée, 1965: 10). El sentido común le caracterizaba como hombre y el realismo y la energía le caracterizaban como escritor.

Al igual que ha ocurrido con otras novelas incluso de mayor renombre como *Gulliver's Travels*, la obra de Kipling se escribió para ser leída por un público adulto de clase media-alta, pero en la actualidad *Stalky & Co.* se concibe como un libro para un lector joven. Este factor es especialmente importante de cara a la traducción, puesto que el cambio de destinatario exigirá los ajustes pertinentes en el tono y vocabulario empleados. En estos casos, la intención de la obra puede cambiar levemente para acomodarse a la comprensión del público juvenil.

### **Dimensión pragmática**

El dialecto con el que se le caracteriza es en este caso un arma de caricatura que, lejos de expresar el rechazo del autor hacia esta clase de personas, ofrece una visión amable de ellas. Sus fórmulas repetitivas y su devoción por conservar a los faisanes confieren al personaje un matiz casi entrañable. En este caso, la función simbólica (Mair, 1992) que

permite la caricatura en el coronel, transmite la ideología de la clase alta de Inglaterra, aunque aquí de origen irlandés, y, más concretamente, la de un grupo de hombres que conservan su prestigio de por vida tras pasar por el ejército exitosamente. De esta forma, el dialecto no estándar de Dabney pretende mover a los lectores a sentir cierta simpatía por un personaje cuyas palabras elocuentes dejan vislumbrar a un buen hombre.

En esta obra, según la terminología de Rabadán (1991), polidialectal, el dialecto se encuentra en unos diálogos hábiles e inteligentes, lo que para Rutherford constituye la verdadera habilidad de Kipling por encima de la reproducción del dialecto: «In his fiction Kipling aimed at dialogue and monologue which would be equally revealing without ceasing to be authentic. And at best this was not just a matter of regional dialect or trade jargon (which could fairly easily be faked), but of catching the very idioms and rhythms proper to a character's modes of thought as well as speech» (1964: 178).

### **Dimensión semiótica**

El dominio del lenguaje y del discurso es característico en Kipling, quien se vale del estilo directo para plasmar el dialecto de Dabney en el género novelístico, y del narrador omnisciente para juzgar a través de los adjetivos a los personajes y sus actuaciones. Este narrador nos posiciona a favor del coronel quien, junto a los muchachos, gozará del favor del lector, al contrario que los cuidadores y directores del *college*, menos favorecidos en el relato. El narrador utiliza la lengua estándar para diferenciarse de los grupos sociales que colorean el texto: de esta forma, está por encima de ellos.

Kipling ya había escrito en dialecto antes de hacerlo en *Stalky*, pues solía utilizar el *Cockney* por boca de los soldados ingleses a los que

hacía protagonistas de sus poemas. Precisamente este rasgo, y su habilidad para casar temas que no necesitan de la poesía en unos versos con intención patriótica y moral, le hicieron muy valorado como poeta. Por último, la atracción por introducir el dialecto en sus textos puede provenir, por una parte, de la tradición victoriana donde escribir introduciendo lengua no estándar estaba bien visto siempre que fuera para describir a una clase social, y, por otra, de la obra de Hans Breitman, cuyas baladas Kipling conocía y admiraba. El dialecto de Kipling no es regular o exhaustivo. Queda claro por los ejemplos que Kipling no escribía para expertos en fonética, pero sus intenciones son efectivas, convincentes y marcan la diferencia entre estos y otros personajes.

#### 6.4. *The Bonesetter's Daughter*

*La hija del curandero*, como ha sido traducida al español, es una obra de la escritora Amy Tan que aborda las relaciones entre una madre y su hija, siendo la primera una persona china inmigrante en Estados Unidos que, a pesar de los años, nunca llega a abrirse a la nueva cultura.

Estados Unidos es un país que en los años 60 experimenta una nueva fase en lo que se refiere a inmigración y política racial. Cuando el congreso democratiza las leyes de inmigración, la llegada de personas provenientes de Asia, México o el Caribe se acentúa. La oleada de inmigrantes es muy grande y EE. UU. se desmarca de la tradicional inmigración europea cuya herencia todavía persistía (Elliott, 1991: 406). Escritores como Amy Tan surgen un par de décadas después ante la necesidad de dar a conocer la realidad de estas comunidades y de mejorar las relaciones entre ellas y el país de acogida. Estos autores no sólo crean novelas, sino que defienden la promoción del multiculturalismo. A Amy Tan se la compara con otros compañeros de profesión descendientes de

inmigrantes como Frank Chin o Maxine Hong Kingston. Gracias a ellos y a escritores de origen chicano y caribeño, hoy en día esta literatura goza de reconocimiento internacional, abriéndose un nuevo capítulo en la historia de la novela estadounidense. Como Amy Tan, estos escritores también utilizan sus respectivas lenguas, o la lengua resultante entre éstas y el inglés, para enriquecer sus novelas y ofrecer una nueva realidad lingüística y cultural.

Los asiáticos comenzaron a instalarse en el oeste de Estados Unidos a partir de la fiebre del oro de California, en 1849. Por entonces, la comunidad china era gente excluida de la sociedad, sin privilegio alguno como el de poseer tierras. En un principio, la figura de estas personas aparecía en las novelas en forma de estereotipos, pero luego, autores como Tan u Hong Kingston empezaron a convertirles en personajes con voz propia.

*The Bonesetter's Daughter* se publicó en 2001 y tiene como denominador común con el resto de obras de la misma autora el tema de las relaciones familiares entre personas inmigrantes de origen chino y sus descendientes, ya nacidos en Estados Unidos. Como en la ficción, la relación de Amy Tan con su madre también fue conflictiva, hasta que un viaje a China hizo que se reconciliase con ella y con la forma de educarla. En la novela, las protagonistas de la historia son Ruth, una escritora por encargo de libros de autoayuda con algunos problemas existenciales, y su madre LuLing, llegada al país hace más de cuarenta años, pero que sigue manteniendo por voluntad propia una notable reticencia hacia su segunda patria y cultura.

Ruth, ante los continuos despistes de su madre, la lleva al médico y descubre que padece demencia, pero decide no contárselo. La vida de Ruth se complica al tener que prestar mucha más atención a su madre,



por un lado, y seguir con un trabajo que no le satisface y con la relación algo deteriorada con su pareja y las hijas de éste, por otro. El comportamiento de LuLing es cada vez más olvidadizo, pero, al mismo tiempo, comienza a desvelar algunos datos de su pasado desconocidos para Ruth.

Un día, Ruth encuentra un manuscrito en chino en casa de su madre y encarga una traducción al inglés: se trata de la biografía de LuLing escrita años antes por ella misma donde cuenta la verdadera historia de su vida en China. LuLing pasó por una relación difícil con su niñera, Precious Auntie, encargada de criarla amorosamente. Precious Auntie es su verdadera madre, pero la niña, ajena a esta información, malinterpretaba el excesivo cariño de la niñera y llegó a odiarla. La familia decide casarla cuando cuenta con catorce años, hecho al que su niñera se niega. LuLing se enfada porque cree que Precious Auntie no desea su felicidad, así que no lee la carta que ésta le escribe confesándole que la familia de su futuro marido sólo la quiere por interés y que ella es su verdadera madre. Precious Auntie escribe una carta más, que envía a la familia del futuro marido amenazándoles con suicidarse y perseguirles como espíritu si LuLing se casa. Antes de que ésta se marche para casarse, Precious Auntie se suicida sin que la niña entienda por qué. Una vez conoce toda la historia, LuLing se da cuenta de lo injusta que ha sido con su madre. Vivirá el resto de su vida atemorizada, convencida de que el espíritu de su madre la persigue y de que nunca será feliz.

Es importante profundizar en la relación entre los dos personajes principales, pues de ella parten los elementos claves de la novela, siendo el lenguaje utilizado tanto por la madre como por la hija uno de ellos. Ruth es una mujer insatisfecha. Tiene más de cuarenta años y vive con un hombre que aportó dos hijas de un anterior matrimonio. La relación de

Ruth con ellas es correcta, pero no llega a ser íntima. La relación de Ruth con su pareja está en un punto en el que la dependencia y la comodidad parecen haberse instalado sin que ninguna de las dos partes aborde el tema. Cuando LuLing necesita que estén más pendientes de ella debido a su enfermedad, Ruth se ve en la tesitura de sacrificar momentos importantes con su pareja, Art, algo que él asume sin que parezca que le haga mella. Finalmente, Ruth decide trasladarse a vivir con su madre para cuidarla y, al mismo tiempo, compensar la culpabilidad que siente por no haber sido cariñosa con ella durante tantos años.

LuLing es una persona amargada por una vida que cree infeliz; su verdadera madre fue una chica a la que su familia acogió como niñera y que sólo por carta fue capaz de desvelarle a su hija este secreto. Mientras, su supuesta madre la ignoraba y sólo tenía ojos para su segunda hija, GaoLing. Al crecer, las «hermanas» son separadas: LuLing es internada en un orfanato donde se convierte en maestra. GaoLing se casa con el que en principio iba a ser el marido destinado por acuerdo familiar a LuLing. Tras la Segunda Guerra Mundial, las dos hermanas vuelven a tener contacto y emigran por separado a Estados Unidos. Allí, se casan con dos hermanos, pero el marido de LuLing es atropellado por un coche cuando Ruth tiene solamente dos años.

Ruth ha tenido la obligación desde muy pequeña de corregir el inglés de su madre. Tenía que ayudarla a conseguir las cosas que, por culpa de su nivel de lengua deficiente, tenía miedo a no conseguir por ella misma, y protegerla de posibles abusos exteriores también por culpa de una palabra o frase mal dicha, o un tono que el interlocutor pudiera malinterpretar. Esto hace que Ruth se convierta en la sombra, a la fuerza, de una madre, que, tras perder a su marido en un accidente, se apoya en su hija, tan sólo una niña, para seguir viviendo en un mundo que le

resulta extraño. Ruth pasa su infancia y adolescencia con esta obligación y con la amargura que esto le genera. Todas estas experiencias determinan el carácter de LuLing, una mujer que cree en las maldiciones, que piensa que su hija puede hablar con el espíritu de Precious Auntie, difunta a quien ahora venera sobre todas las cosas.

Madre e hija mantienen una relación distante, nunca se demuestran el amor que se tienen. Ruth recuerda cómo de pequeña se acostumbró a que su madre nunca la abrazara; más bien no paraba de increparla por comportarse como una niña normal. LuLing le hizo seguir estrictas reglas de comportamiento, más acordes con su mentalidad china y anticuada que con el mundo en el que vivían. Pero tras estas personalidades opuestas queda claro un vínculo que está por encima de todo, puesto que las dos saben que para ambas lo más importante son ellas. LuLing tiene miedo a casi todo: a una maldición que la puede perseguir, a perder a su hija, al mundo occidental. Exhibe un carácter amargado que se traduce en innumerables reproches a su hija por cualquier razón, como por ejemplo, por el tipo de vida que lleva, por su relación con Art, por no hacerse cargo lo suficiente de ella, etcétera. LuLing nunca superó la repentina muerte de su marido y, en cierta forma, echa la culpa al país en el que vive. Nunca se preocupó, al contrario que su hermana, quien ostenta una vida acomodada, de aprender bien la lengua del país, y eso la convierte en una persona sola y marginada.

### **Dimensión comunicativa: contexto de situación interno**

La lengua que LuLing utiliza es la de una persona cuya lengua materna es otra diferente a la del país en el que vive. Incapaz o reacia a hablar correctamente la lengua inglesa, su forma de expresarse se convierte en un dialecto compartido por los hablantes de la comunidad

china, donde abundan una serie de rasgos característicos. A estos no se les puede llamar dialecto si tenemos en cuenta que no existe un dialecto chino en Estados Unidos, sino más bien una forma de hablar más o menos característica de las personas nacidas en China cuya lengua puede ser cualquiera de las lenguas de China aparte de la oficial, el Mandarín. Por lo tanto, el inglés hablado por los miembros de la comunidad chino-norteamericana no es exactamente un dialecto, sino el resultado lógico de dos lenguas en contacto.

Cada hablante chino puede tener su propia forma de expresarse en inglés, aunque sí se pueden extraer una serie de características que destacan en la forma de hablar de esta comunidad, que Saarenmäki (2007: 32) califica de *Chinese immigrant's pidgin English*, como la sustitución en la pronunciación de la /r/ por la /l/ (*Lootie*, diminutivo utilizado por LuLing para llamar a Ruth). También destacan el uso limitado de los tiempos verbales, los que se restringen al presente (*You say be ready. So I get ready, you don't come!*) o al pasado simple; la omisión de los pronombres personales de sujeto (*[They are] Crazy, [they] argue over nothing*) o lo que se puede resumir como la simplificación máxima de la oración (*[Are you] sick?*). A esta simplificación se puede añadir la ausencia de conectores (*You think she right, I wrong?, Too busy for mother. Never too busy go see movie, go away, go see friend.*). Y como pincelada idiolectal propia del personaje que se analiza sirven las coletillas *Ai-ya!*, comodín para expresar sorpresa, rechazo, disconformidad, etcétera, *Peh!*, que más bien se utiliza para mostrar rechazo o asco y la frase *Maybe I die soon!* que LuLing reitera como amenaza emocional hacia su hija.

El dialecto geográfico y a la vez social representado en esta novela se apoya en los rasgos sintácticos y gramaticales que muestran a

un hablante que no conoce la lengua inglesa en profundidad y utiliza las expresiones comunes que no van más allá de los recursos necesarios para desenvolverse diariamente. En los siguientes ejemplos se muestra el acento del personaje de LuLing:

Later grown-up time, want my things too. Want your daddy marry her. Yes, you don't know this. Edwin not Edmund, because he oldest, more success. Every day smile for him, show off her teeth, like monkey.' LuLing turned around and demonstrated. 'But he not interested in her, only me. She so mad. Later she marry Edmund, and when you daddy die, she say. Ooooh, so lucky I no marry Edwin! So stupid she saying that. To my face! Don't consider me, only concerning herself. I say nothing. I never complaining. Do I ever complaining? (Tan: 2001: 53).

LuLing está enfadada con su hermana GaoLing porque piensa que le ha robado el monedero, algo que no es cierto, pues simplemente lo ha olvidado en su casa. Aun así, aprovecha para criticarla porque, según ella, siempre le ha tenido envidia, hasta tal punto que intentó casarse con quien ella quería. En el siguiente fragmento, la madre, más adelante, increpa a la hija, quien se ha trasladado a su antigua casa para cuidar de ella, sobre su relación con Art:

'Why you and Artie argue?'

'We're not arguing.'

'Then why you not live together? This because me? My fault?'

'Of course not.' Ruth said this a bit too loudly.

'I think maybe so.' She gave Ruth her all-knowing look. 'Long time 'go, you first meet him, I tell you, Why you live together first? You do this, he never marry you. Your remember? Oh, now you thinking, Ah, Mother right. Live together, now I just leftover, easy trow away. Don't be embarrass, you be honest' (Tan, 2001: 291-292).

El tenor entre madre e hija es coloquial, aunque en él no se incluyen palabras informales y sí elementos propios de la oralidad como las interjecciones que utiliza LuLing. Con el resto de personajes, la anciana china utiliza el mismo tenor. El contraste entre la lengua estándar y la dialectal pretende dibujar dos mundos: el occidental en Ruth y el oriental en su madre; el actual, liberal y moderno en la una, y el conservador y tradicional en la otra. Esta idea es más fácil de captar gracias a las marcas dialectales de LuLing, por lo que el TM debería conservar el contraste entre madre e hija y lo que representan.

### **Dimensión comunicativa: contexto de situación externo**

Amy Tan nació en 1952 y es hija de padres chinos emigrados a Estados Unidos. Su relación con su madre no fue buena cuando era adolescente: Tan abandonó la universidad y la carrera que su madre había elegido para ella, y obtuvo su Master's Degree in Linguistics en otra universidad diferente. Empezó a trabajar como especialista en el desarrollo del lenguaje para niños deficientes intelectuales, pero su pasión por la escritura acabó acaparando todo su tiempo.

Su primer escrito, *Endgame*, se publicó en un par de revistas. *Waiting Between the Trees*, el segundo, le valió para impresionar a un agente literario, quien le animó a escribir algo más extenso. Este trabajo se convertiría en *The Joy Luck Club* (1989), un éxito de ventas y la catapulta a la fama tanto dentro como fuera del país, gracias, no sólo a la novela, sino a la versión cinematográfica titulada en España *El club de la buena estrella*. Aunque seguramente esa no sería su intención, Tan fue criticada por otros escritores chinos por perpetuar los estereotipos orientales en la novela. Después de ese éxito, la escritora publicó *The*

*Kitchen God's Wife* (1991), *The Hundred Secret Senses* (1995), *The Bonesetter's Daughter* (2001), *The Opposite of Fate: A Book of Musings* (2003) y *Saving Fish from Drowning* (2005). Como el resto de sus obras, la novela que se estudia va dirigida al gran público.

### **Dimensión pragmática**

LuLing representa a una clase de medio-bajo estrato y de cultura limitada, que en su nuevo país no desarrolla trabajos especializados ni se relaciona con gente fuera del círculo de personas del mismo origen. Mantiene las distancias con los nativos y, por ende, con el país. Es reacia a las nuevas costumbres, las que sanciona como incorrectas o descaradas. Estos datos pueden explicar la función mimética del dialecto, ya que la autora pretende retratar a este tipo de personas que se siguen sintiendo en un país extraño. Sin embargo, y, dadas las características de los rasgos que lo describen, es inevitable asociar el dialecto representado con una función de tipo humorística. La función humorística intentaría, no ridiculizar a LuLing y a la gente como ella, sino hacer solidario al lector con esta comunidad a través de las pistas que se le dan más allá de su forma de hablar. La situación de LuLing en Estados Unidos, su pasado y las consecuencias que éste le hace arrastrar toda la vida son elementos suficientes para que el lector se compadezca y entienda a este personaje.

De hecho, LuLing se expresa de esta forma en las partes del libro en las que es Ruth quien ejerce de narradora, es decir, que la madre habla tal como su hija la escucha, y su forma de hablar es una parte importante de cómo su hija la ve. Muestra de ello son los momentos en que Ruth se imagina a su madre reprochándole algo a través de ese peculiar acento. Cuando, por el contrario, la misma LuLing cuenta la historia de sus antepasados y la suya propia hasta llegar al país de acogida, lo hace

desde la lengua estándar. El dialecto se materializa, pues, únicamente en los diálogos y en las partes del libro que se desarrollan en el presente.

### **Dimensión semiótica**

Es obvia la influencia de la lengua dialectal de la madre de la escritora en la obra. De hecho, la novela es todo un tributo a los antepasados de la escritora, pues está inspirada en ellos, y a esta cultura. La lengua de la madre de Tan (fallecida un par de años antes de que se publicara la novela, y, como en el libro, enferma de Alzheimer) es presentada de una forma, entre orgullosa de la identidad lingüística de su madre, burlona por lo que tiene de incorrecta, y tierna. La propia Tan, en un ensayo de 1991, reconoce que el hablar de su madre ha marcado su vida:

I decided I should envision a reader for the stories I would write. And the reader I decided upon was my mother.... So with this reader in mind -and in fact she did read my early drafts- I began to write using all the Englishes I grew up with: the English I spoke to my mother, which for lack of a better term might be described as “simple”, the English she used with me, which for lack of a better term might be described as “broken”, my translation of her Chinese, which could certainly be described as “watered down” and what I imagined to be her translation of her Chinese if she could speak in perfect English, her internal language.

*The Bonesetter's Daughter* es un libro sutil que transmite una sensibilidad a través, no de la poesía, sino del lenguaje corriente. Ésta llega fácilmente al lector, quien puede identificarse con la relación compleja materno-filial. Produce un sentimiento de compasión por ambas, aunque por razones diferentes. Muchos lectores se pueden identificar con Ruth por su sentido de culpabilidad para con su madre, a la que piensa no cuidar demasiado, y por su insatisfecha vida que



continúa llevando de la mejor manera y sin comentarle a nadie nada. En definitiva, por ser una mujer moderna con múltiples cargas que se siente sola.

Como se muestra arriba, estos dos ejemplos son suficientes para hacerse una idea de la forma particular de expresarse de LuLing que, más allá de los rasgos lingüísticos, destaca a una comunidad representativa del país norteamericano.

### 6.5. *The Sound and the Fury*

Los comienzos del siglo XX son años de aislacionismo tanto político como cultural en muchas partes de Estados Unidos. Pasada la Primera Guerra Mundial, llegan los *felices años veinte* (1922-1929), periodo en el que William Faulkner empieza a escribir. Éste es un momento literario trascendental para la literatura norteamericana, ya que se instaura una tradición realista y naturalista con escritores como Garland, Stephen Crane o Frank Norris. En este proceso de cambio, Faulkner comparte con otros escritores «la aguda percepción de un horror y una incertidumbre que se cierne sobre la realidad americana del momento. Se trata de un sentimiento de tragedia inminente» (Onega, 1979: 21). Esta cita hace alusión al gusto de los autores por las descripciones minuciosas sobre lo trágico, lo esperpéntico y lo retorcido. Onega sitúa la literatura de Faulkner en la línea de la novela de introspección o psicológica francesa, con antecedentes en la segunda década del siglo XX y ejemplos como Dorothy Miller Richardson (*Pilgrimage*) o James Joyce (*The Portrait of the Artist As a Young Man*). Estos autores, al igual que Faulkner, hacen gran uso de términos poéticos e indagan en su propia consciencia, analizando sus emociones y

sentimientos. Parecen escribir con el único propósito de conocerse a sí mismos (Ídem, ib., 18).

Existen ciertos temas que preocupan a Faulkner y que se reflejan en sus novelas. Estos son, entre otros, la decadencia del sur de EE. UU. después de la Guerra Civil, la disolución de los valores tradicionales y de la autoridad, el carácter típico sureño y el cuestionable atractivo de la vida rural (él mismo declaró sentirse granjero, no hombre de letras [en Towner, 2008: 85]) o el resentimiento entre blancos y negros (Mackean, 2005: 43). Estas cuestiones son recurrentes en su obra, donde, con el existencialismo de fondo, hace gala de un vocabulario oscuro y una prosa elaborada. Las frases largas y complejas y el vocabulario rebuscado eran para él símbolo de riqueza en la escritura y motivo de crítica al que no los practicaba, llegando a llamar cobarde a su coetáneo Hemingway por no utilizar ni una sola palabra que el lector se viera obligado a buscar en el diccionario (Towner, 2008: 92). Singal justifica la literatura enrevesada de Faulkner, pues, según él, el autor se pasó la vida intentando reconciliar dos sentimientos diferentes dentro de sí mismo. Por una parte, la necesidad victoriana de unidad y estabilidad que había heredado de la alta burguesía sureña cuando era niño, y, por otra, la tendencia modernista hacia la multiplicidad y el cambio que ya adquirió en un estadio temprano de su carrera como miembro de la vanguardia artística internacional; en su literatura, según este autor, existieron dos Faulkners (1997: 15).

*The Sound and the Fury* es una novela compleja y resumir su argumento y los temas que se dan en ella tampoco resulta sencillo. El libro demanda una atención total por parte del lector si éste pretende abarcarlo e interpretarlo correctamente. Los Compson son una destacada familia de Jefferson, Misisipi, la cual ve cómo su riqueza y estatus va

disminuyendo desde el final de la guerra. El retrato familiar es de por sí complicado: el señor Compson es alcohólico, mientras que su mujer es una hipocondríaca y siempre está absorta en sus pensamientos. A causa de esto, sus hijos están la mayor parte del tiempo al cuidado de la cocinera negra, Dilsey, en quien la señora se apoya.

Cuatro son los vástagos de los Compson: Quentin, Jason, Benjy y la única hija, Caddy. Ésta hace las veces de madre para su hermano Benjy, retrasado mental profundo, y es la predilección de su hermano mayor, Quentin; pero cuando crece empieza a comportarse de forma promiscua, lo que desestabiliza a los hermanos. Quentin, el mayor, es inteligente y sensible, pero también extremadamente maniático. Está destinado a estudiar en Harvard, lo contrario que su hermano Jason, el hermano problemático desde la infancia. El primero siente un amor irracional hacia Caddy y un sentido del deber desmesurado para con la defensa del honor de su familia, mientras que el segundo es incapaz de sentir amor ni aceptarlo de los demás.

Caddy es testaruda pero tiene buen corazón. Su actitud desvergonzada la lleva a perder la virginidad tempranamente y a quedarse embarazada, supuestamente, de un chico de la ciudad. Para acallar el escándalo contrae matrimonio rápidamente con Herbert Head, banquero de profesión. Éste promete a Jason un puesto de trabajo en su banco, pero al comprobar que la chica está embarazada de otro hombre, se divorcia y retira su oferta. Quentin está profundamente afectado por el comportamiento de Caddy e insinúa a su padre que él es el progenitor del bebé que espera su hermana. Cuando está cursando su primer año en Harvard se suicida abatido por el sino de su familia. Caddy tiene que abandonar su casa, la familia Compson reniega de ella, pero deja a su hija, la señorita Quentin, con ellos y envía dinero para su manutención.

El cuidado de la niña recae de nuevo en la criada negra Dilsey, y el cabeza de familia, una vez muerto el padre a causa del alcohol, será Jason, quien es ya un adulto resentido que trabaja en el almacén de una granja. El que Jason esté al frente de la familia representa lo bajo que ésta ha caído. Jason empieza a tramar la manera de robar el dinero que su hermana envía para su hija.

Cuando la señorita Quentin se hace mayor, su forma de ser recuerda a la de su madre, pero el carácter de ésta es rebelde y está en continuo conflicto con su tío Jason. Al final, la chica termina por robarle para fugarse con un hombre que trabaja en un espectáculo ambulante. El final de la novela, que tiene lugar en la Pascua de resurrección, es la desintegración literal de una familia que en otros tiempos ostentó una posición de grandeza: la hija de Caddy está desaparecida y ya no queda nadie que pueda tener un heredero que perpetúe la familia; la madre se ha sumido en una constante depresión y Jason es una persona vil de la que nadie se fía. Los únicos que permanecen imperturbables son Benjy, el hijo retrasado, y Dilsey, siendo ésta última el único resquicio de esperanza de esa resurrección o nueva vida, la última posibilidad de que las cosas vuelvan a tener un orden.

La novela gira en torno a la hija de los Compson, Caddy, y a la relación que cada uno de sus hermanos mantiene con ella. Un segundo tema es el del desmoronamiento de la clase aristocrática sureña que, a través de esta familia, el autor describe sin remilgos. Los personajes son, a su vez, dotados de un gran simbolismo. Por una parte, el señor Compson, Caddy o Jason pueden representar el derrumbe de esta sociedad venida a menos, tanto social como moralmente, y sus consecuencias. Por otra, Quentin y la señora Compson representan la amargura de los que no lo aceptan y sobre todo, de los que no saben

afrontar su destino. Benjy es el contrapunto a estas personas: la necesidad, la tara de no saber ni darse cuenta de nada le mantiene puro. El simbolismo de la obra ya parte del título, el cual se toma de un verso de la obra de Shakespeare *Macbeth*. Estas palabras aluden a la desesperación del general y noble Macbeth, quien, al enterarse del suicidio de su mujer, siente que su vida se sumerge en el caos. Con este verso quiere expresar la escasa valía de una vida que se desvanece y que no significa nada, que es como una historia contada por un idiota, cargada, únicamente, de ruido y de furia.

Al igual que el resto de su obra, que destaca, en general, por su estilo experimental, la novela es, además, técnicamente innovadora. La impronta de autores modernistas como James Joyce se deja ver en esta obra en los diferentes narradores o puntos de vista o en el monólogo interior. De hecho, los tres hermanos y el autor (aunque centrándose en la cocinera negra de la familia) narran respectivamente las cuatro partes de la novela, lo que le permite al autor emplear diversos estilos y saltar en el tiempo.

### **Dimensión comunicativa: contexto de situación interno**

En cuanto al dialecto, los personajes de raza negra (Dilsey, Luster, Roy o Louis Hatcher) se expresan a través del inglés vernáculo de esta raza. Pese a esto, será suficiente analizar la lengua de Dilsey, uno de los personajes clave en la obra, para ejemplificar la variedad lingüística que aparece en la misma, así como para demostrar su importancia. Dilsey personifica la paz, el orden y la estabilidad. Sirvienta en casa de los Compson, ha criado a los cuatro hijos y es protectora con ellos al igual que con los suyos. Es desprendida y generosa y no se deja perturbar por la desidia de la señora, por los acontecimientos escandalosos que

acontecen en la familia o por la maldad de Jason. Aunque comparte los valores originales de los Compson sobre la importancia de la fe y de la familia, ella los mantiene inalterables. A pesar del caos a su alrededor, Dilsey ostenta un difícil equilibrio entre bondad, transigencia, comprensión y aceptación. Al aceptar las cosas como vienen, sin rechazar nada, ni siquiera lo más desagradable o incomprensible, les va dando un sentido del que carecían hasta entonces. El autor proyecta en ella el arquetipo de conducta humana (Onega, 1979: 82). Como señala otra autor, Dilsey no está exenta de sentido del humor y de la ironía: «Dilsey incarne pas moins la voix de l'authenticité et du bon sens; celle qui donne à chaque personnage le contrepoin verbal critique de ses actes, avec une verdeur non dénuée de drôlerie ni d'astuce» (Vidal, 1991: 168).

Con la familia Compson desmoronada, Dilsey queda como la matriarca simbólica de un barco a la deriva que es la casa y lo que queda de la familia. Una sirvienta negra, que paradójicamente nunca ostentaría esta posición, es el recurso irónico del autor que invierte aquí el orden sureño convencional: Dilsey es la salvadora de la familia y la puerta abierta a la esperanza. De hecho, Faulkner utiliza una metáfora que ilustra esta paradoja, ya que Luster, el nieto de Dilsey, un joven negro al servicio de la casa, también se encarga de cuidar y entretener a Benjy. Así, Luster acompaña al retrasado, controla todo lo que hace, le riñe y le domina a su antojo. Quizá el autor también esté aquí aventurando el futuro de una raza que empieza a evolucionar y que adquirirá fuerza con el tiempo.

Dilsey ocupa un lugar clave en la novela y su característica forma de expresarse hace que sea muy interesante en lo que concierne a este trabajo. Como se comenta más arriba, Dilsey es, de los seis personajes

negros que más aparecen en la obra, el de más relevancia. Faulkner diverge en la representación del dialecto negro norteamericano al dar voz a cada uno de estos personajes y según quien narre la historia, pero aun así, «his representation of grammatical features of dialectal African American speech includes both documented features and a few he appears to have incorporated by way of generalization» (Cohen Minnick, 2004: 100). Esto se materializa en la omisión de la *s* para las terceras personas del singular (*he say he didn't do it*) y la inclusión de esta misma letra para la primera persona (*I knows what I knows; I calls you*), lo que también se hace extensivo a los verbos conjugados en segunda persona del singular (*you goes; you is*). Aunque esto último es raro en el dialecto negro afroamericano, el autor sí lo incluye para la mayoría de los personajes de esta raza. Otro rasgo que incorpora Faulkner y que no es propio del dialecto en cuestión es *was* y *wasn't* para marcar el pasado en las segundas personas y en las primeras y terceras personas del plural (Ídem, ib., 101). Todo ello es, presumiblemente, un intento de ser fiel a la forma de hablar de los personajes que creó más allá de los estereotipos.

Otros rasgos típicos de la lengua vernácula de los negros estadounidenses que se pueden encontrar en la novela son: la omisión de verbos o auxiliares (*You better keep them...* en lugar de *You had better keep them...*; *You get them froze [frozen]* en vez de *You will get them froze*) o la doble negación (*Aint you going to eat no breakfast?*). En cuanto a los rasgos fonológicos, se encuentran de forma abundante: supresión de la *a* en *about*, vocalización de la *r* postvocálica en *sho* (*sure*), pérdida de la *r* detrás de consonantes (*liberry* en vez de *library*), unión de sonidos vocálicos, como en *set* (*sit*) o *git* (*get*), pérdidas tanto consonánticas como vocálicas en determinadas palabras (*Cahline* en lugar de *Caroline*), reducción del grupo consonántico final (*tole* por *told*;

*mouf* en lugar de *mouth*) u omisión de la terminación en participios como *growin* (*growing*). Otros personajes negros, como Luster, basan su ornamentación dialectal en rasgos sintácticos agramaticales (Vidal, 1991: 165). A continuación, cito un par de ejemplos de esta variación lingüística con Dilsey y otros personajes haciendo uso de ella:

“Well?” she said. “What is it?”

“Hit’s me,” Dilsey said. “You want anything?”

Mrs Compson didn’t answer. After a while, without moving her head at all, she said: “Where’s Jason?”

“He aint come back yit,” Dilsey said. “Whut you want?”

(...)

“Well,” she said presently. “Did you find it?”

“Find whut? Whut you talkin about?”

“The note. At least she would have enough consideration to leave a note. Even Quentin did that.”

“Whut you talkin about?” Dilsey said. “Dont you know she all right? I bet she be walkin right in dis do befo dark.”

“Fiddlesticks,” Mrs Compson said. “It’s in the blood. Like uncle, like niece. Or mother. I dont know which would be worse. I dont seem to care.”

“Whut you keep on talkin that way fur?” Dilsey said. “Whut she want to do anything like that fur?”

“I dont know. What reason did Quentin have? Under God’s heaven what reason did he have? It cant be simply to flout and hurt me. Whoever God is, He would not permit that. I’m a lady. You might not relieve that from my offspring, but I am.”

“You des wait en see,” Dilsey said. “She be here by night, right dar in her bed.”

Mrs Compson said nothing.

(...)

“Well,” Mrs Compson said. “What do you want?” Are you going to fix some dinner for Jason and Benjamin, or not?”

“Jason aint come yit,” Dilsey said. “I gwine fix somethin. You sho you don’t want nothin? Yo bottle still hot enough?” (Faulkner, 1987 [1929]: 178-179).



Dilsey va a ver a la señora Compson, quien, deprimida y hastiada de la vida, se pasa el día en la cama y presiente que su nieta, Miss Quentin, se ha ido y no va a volver. En el siguiente fragmento, Dilsey riñe a su nieto, Luster, encargado de cuidar a Benjy, por hacer llorar al retrasado constantemente:

“I tole you he warn’t gwine stay quiet,” Luster said.

“You vilyun” Dilsey said. “Whut you done to him?”

“I aint done nothin. I tole you when dem folks start playin, he git started up.”

“You come on here,” Dilsey said. “Hush, Benjy. Hush, now.” But he wouldn’t hush. They crossed the yard quickly and went to the cabin and entered. “Run git dat shoe,” Dilsey said. “Don’t you sturb Miss Cahline, now. Ef she say anything, tell her I got him. Go on now; you kin sho do dat right, I reckon.” Luster went out (Faulkner, 1987 [1929]: 333).

El tenor en Dilsey marca las diferentes relaciones entre ella y el resto de personajes. Así, al hablar con Luster, su hijo o los otros personajes negros, su nivel de formalidad es mucho menor (y sus marcas dialectales tienden a acentuarse). Al hacerlo con los amos, incluidos los hijos de estos, a los que ha cuidado como propios, no deja de dirigirse a ellos de forma más cuidadosa con respecto al lenguaje. El resto de componentes del registro, campo y modo, se asemeja al de las obras anteriores.

Desde el punto de vista de la traducción, un dato importante debe tenerse en cuenta, y es que dependiendo del capítulo y, por lo tanto, del narrador, los personajes negros difieren en su forma de hablar. Aunque no es algo muy acusado, sí dice mucho de la actitud hacia los personajes negros y hacia esa raza en general de cada narrador. Al tratarse de un hecho intencionado por parte del escritor, la traducción debería reflejar

esta complejidad en la representación dialectal, ya que, aparte de la exposición de la lengua, se trata del reflejo de la ideología de cada protagonista.

### **Dimensión comunicativa: contexto de situación externo**

William Faulkner nació en 1897, en el estado de Misisipi. Aunque perteneció a una familia acomodada, dejó el instituto para ponerse a trabajar e intentó graduarse años más tarde, pero no lo consiguió. Su clara vocación le hizo persistir en la escritura, y, después de un libro de poemas, se publica, en 1926, su primera novela *Soldier's Pay*. La segunda, un año más tarde, *Mosquitoes*, marca un punto de inflexión en su obra porque decide volcarse en las historias de su región utilizando las tradiciones locales y las leyendas familiares que tanto oyó en su infancia y adolescencia. Así es como crea *Yoknapatawpha County*, un nombre ficticio para su lugar de origen, en el que se basarán la mayor parte las siguientes obras. Es el caso de *Sartoris* (1929) y *The Sound and the Fury*, publicada el mismo año. Sin duda, ésta última es la novela más popular del autor, pero también le siguen *As I Lay Dying* (1930), *Sanctuary* (1931), cuyo controvertido tema sobre la violación de una mujer hizo que el libro fuera polémico y famoso, *Light in August* (1932) y *Absalom, Absalom!* (1936).

El final de lo que se llamó *la gran década* del escritor viene marcado por *Go Down, Moses* (1942). Después de este libro, vendrá la trilogía «Snopes» formada por *The Hamlet* (1940), *The Town* (1957) y *The Mansion* (1959), y en medio se publicó *Requiem for a Nun* (1951) y la que él consideraba su obra maestra y por la que recibió su primer premio Pulitzer, *A Fable*, en 1954. Antes de morir publica *The Reivers* (1962), por la que recibe de nuevo el premio Pulitzer. En 1949 fue

galardonado con el Premio Nobel de literatura, gracias a lo que pudo vivir holgadamente, puesto que antes debía compaginar sus novelas con la publicación de relatos cortos en revistas o con la colaboración de guiones para el cine.

*The Sound and the Fury* es una obra destinada a un lector medio o al gran público.

### **Dimensión pragmática**

La función que ostenta el *Black English* en la obra no es otra que la de contrastar la mirada sobre el mundo de esta comunidad con la de la comunidad blanca. En el caso de *The Sound and the Fury*, es una mirada que, aunque perteneciente a un escalafón social más bajo, contempla y vive la vida con una actitud más benevolente, práctica y quizá resignada. Dilsey es más feliz que los Compson; comparte sus valores, pero no se revela ni atormenta cuando la realidad no se ajusta a ellos, sino que se aferra a la fe para seguir hacia adelante. Faulkner, aquí, está poniendo de relieve una raza más inteligente que la blanca, por lo menos en la actitud hacia la vida. Quizá a los negros de la novela no les afecta el desmoronamiento y la corrupción de la alta sociedad. Ellos no forman parte de ella, ellos descienden de unos esclavos con una naturaleza superviviente y, quizá esta forma de ver el mundo, sin grandes pretensiones, les hace ser más dichosos. El factor social es también el que marca el dialecto, es decir, que la forma elegida para representar a los negros contribuye al retrato social de una comunidad que, aunque inculta, se erige como vencedora en esta historia de desvanecimiento familiar. El dialecto geográfico queda relegado a un segundo lugar.

### **Dimensión semiótica**

La distinción entre clases sociales está presente en la obra, y tras ella el lector puede hacer la lectura siguiente, que coincide con el discurso o ideología que pretende hacernos llegar el autor: la distinción de una familia no se sustenta si los miembros de ésta no tienen la fortaleza y el espíritu para seguir manteniéndola; las personas humildes, a pesar de su condición, pueden ser las que conserven la estabilidad, siempre que se mantengan honradas y fieles a sus principios.

Como se apunta más arriba, en esta obra intervienen varios narradores, siendo el último un narrador objetivo, que cuenta la historia en 3ª persona, y que nos hace distanciarnos de la familia y tomar perspectiva de la historia que se cuenta. Se diría que el capítulo final es donde lector y autor ven la historia desde fuera y, desde la distancia, pueden observar y juzgar el desenlace del relato. No obstante, este último capítulo se centra en Dilsey. En los capítulos anteriores, Jason, Benjy y Quentin narran el relato en primera persona a través del monólogo interior, donde el lector aprecia el punto de vista de cada uno, cómo ve la historia de su familia o cómo considera al resto de personajes. Los tres hacen incursiones en el pasado por medio de sus recuerdos; sin embargo, en el cuarto capítulo el narrador omnisciente hace que el tono cambie y que el lector por fin pueda contemplar a la familia Compson desde fuera, sin tener que aceptar las visiones deformadas de los anteriores narradores.

El lugar donde aparece el dialecto es el diálogo, que, entre los diferentes narradores, se vierte a través del estilo directo para que los lectores puedan distinguir fácilmente a Dilsey y al resto de negros (que utilizan el dialecto) de los otros personajes. La lengua del resto es, según el propio Faulkner, la representación de diferentes estratos sociales, puesto que el autor afirma haber intentado representar al sureño de

educación media (Quentin, sus padres, Caddy) y al sureño provinciano (compañeros y dueño del almacén donde trabaja Jason o el propio Jason) dentro de los personajes blancos. Al indagar algo más, también se aprecia el uso de un inglés ligeramente diferente para las secuencias en Cambridge, donde Quentin se relaciona con gente del norte del país. Para todos los personajes blancos, los rasgos dialectales son muy escasos.

En conclusión, la complejidad lingüística y de voces en la novela es mucho mayor de lo que esta aportación puede reflejar, pero el ejemplo de Dilsey basta para indagar en el estudio del dialecto y de su traducción. Faulkner es un maestro a la hora de reproducir maneras de hablar, como ya lo demuestra en novelas anteriores (en *Sanctuary* se muestra la lengua de los blancos sureños de la clase obrera, al igual que en *Light in August*), pero es en su novela más universal donde los saltos en el tiempo, los narradores y las distintas voces son múltiples.

#### 6.6. *The Van*

*The Van* es la historia de Jimmy Rabbitte y su amigo Bimbo Reeves. El primero es un padre de familia con una mala situación económica por encontrarse a punto de agotar el subsidio por desempleo; el segundo es un panadero al que despiden e invierte el dinero que le dan en comprar una camioneta donde crear un puesto ambulante de comida rápida. La acción se sitúa en Barrytown, a las afueras de Dublín, donde Bimbo le propone a Jimmy que se asocie con él en esta empresa. Los inicios se realizan bajo la supervisión de la mujer de Bimbo, Maggie, y entre los tres ponen a punto el vehículo y preparan la futura carta. Veronica Rabbitte les ayuda a aprender a cocinar salchichas, hamburguesas y patatas.

El negocio empieza bien. Venden comida a las puertas del campo de fútbol o cerca de los pubs, a pesar de no contar con una licencia por parte del Ministerio de Sanidad. Jimmy es feliz, este trabajo es lo más parecido a su ideal de pasar el tiempo con sus amigos tomando cervezas. Pero cuando la temporada de fútbol termina, el negocio empieza a flaquear y Jimmy nota que Bimbo ya no tiene el mismo humor. El papel de Maggie en todo esto es decisivo, pues su espíritu empresarial hace que su marido se convierta en una persona más autoritaria. Poco a poco Jimmy se va dando cuenta de que las decisiones las toman Bimbo y su mujer y a él no se le tiene en cuenta. Un problema con la burocracia es, para Jimmy, la gota que colma el vaso. Cuando decide afiliarse a un sindicato, Bimbo le amenaza con despedirle. La crisis entre los dos amigos llega a su punto álgido cuando, en la playa, Bimbo mete la camioneta en el agua para acabar con la causante de sus males. El final de la novela desemboca en la reconciliación de dos amigos que están por encima de los negocios o el dinero.

*The Van* es una obra cómica dentro de la trilogía de novelas del mismo estilo, ambientadas en el mismo lugar y con protagonistas relacionados: la primera novela es *The Commitments*, más celebre en España gracias a su adaptación cinematográfica. En ella, uno de los protagonistas principales y narrador de la historia es Jimmy Rabbitte Jr. En *The Snapper*, es la hija de Jimmy Sr quien centra la acción al quedarse embarazada. Aunque estas dos novelas también cuentan otras historias, la familia Rabbitte es la protagonista y el entorno obrero irlandés su escenario. El humor y las bromas entre sus habitantes, según el autor, siguen vigentes, pues son propias de la idiosincrasia del pueblo. *The Van* se publicó en 1991 y fue candidata al prestigioso galardón Booker Prize. Entre los temas que se encuentran en ella destacan la

parodia de la situación de la clase obrera irlandesa y la sátira hacia la consideración del empleo como identidad, así como el ensalzamiento de las relaciones de amistad y de familia, que en el libro tienden a igualarse.

El lenguaje coloquial y vulgar que utiliza el autor fue criticado en la primera novela de la trilogía, lo que evitó que el mismo debate surgiera con la publicación de *The Van*. Para algunos críticos, este tipo de jerga podría seguir perpetuando la imagen del irlandés inculto y de clase baja. Con el paso del tiempo, las obras del autor han demostrado que este estilo, cómico y cinematográfico, es precisamente una imagen diferente de la que se le daba tradicionalmente al país en la literatura.

La obra de Doyle se ambienta en un Dublín auténtico, de gente humilde y de trabajadores, y, como dice Head, el mismo escenario le sirve tanto para relatar la vida de un padre de familia en el paro, como para retratar a una sociedad a finales de los 60 en *Paddy Clarke* (2002: 103). Al autor se le compara con otros escritores irlandeses como Dermot Bolger o Colm Tóibín, quienes, como él, se niegan a entrar en el tema nacionalista irlandés en sus novelas; al contrario, prefieren evitar el rol político en beneficio de la autonomía del artista y de la aportación de las experiencias de la gente corriente (Marcus y Nicholls, 2004: 657). Esta reacción es, según los autores anteriores, una respuesta y un desmentido a la situación problemática en el norte. Esta hornada de escritores se centra más bien en los problemas y experiencias de una Irlanda moderna. El estilo de Roddy Doyle es, en sus propias palabras, influenciado por el escritor Flann O'Brien, el cual creía en la fuerza de los diálogos. Así pues, se caracteriza por un uso abundante de un diálogo urbano, que se hace eco de una nueva Irlanda de fronteras más permisivas. Al mismo tiempo, las novelas de Doyle tocan notas familiares. Sus personajes evocan a Sean O'Casey, pero los paisajes agrestes irlandeses se

convierten en Doyle en los huecos de las escaleras de los barrios dublínenses.

El panorama literario de la novela inglesa en el siglo XX incluye la aparición de múltiples narrativas, tanto en novela como en teatro o en verso, así como la inclusión de las clases obreras de forma protagonista en muchas de las obras. Estas decisiones vienen a confirmar la conciencia de las diferentes percepciones de la realidad existente, pero igualmente válida (Mackean, 2005: 182-183). De ahí que se incluyan voces que normalmente no figuraban en el canon literario, pero que reflejan los cambios sociales y lingüísticos que se dieron en el Reino Unido. La situación en Irlanda es, cuando surge esta literatura, la de un país que se adherirá a la llamada entonces Comunidad Económica Europea. La educación secundaria será gratuita y el crecimiento económico comenzará a ser patente. En las novelas de estos años ya no es necesario que un personaje adopte un lenguaje culto para pertenecer a un rango profesional o educativo alto. En los 50, la novela obrera es una corriente gracias a los llamados *Angry Young Men*, o jóvenes iracundos, cuyas obras exponen el sufrimiento de las clases bajas y utilizan el dialecto de éstas en los diálogos. Aunque en la década siguiente este movimiento perdió su fuerza, no lo hizo la literatura en la que se utiliza el dialecto.

### **Dimensión comunicativa: contexto de situación interno**

El acento de los personajes podría definirse como el inglés de Irlanda de las clases medias y bajas, y, en concreto, el hablado en los barrios dublínenses. Según afirma Doyle, escribir en ese dialecto no fue un problema, sino que la mayor dificultad residió en entablar un compromiso entre lo que uno oye y lo que luego tiene que escribir en el



papel (2004). La lengua que reproduce es la lengua con la que creció, y el Dublín que quiere plasmar es una ciudad moderna, desprovista de tópicos manidos y sentimentales sobre Irlanda, sus habitantes, el catolicismo, etc. Las características de esta forma de hablar son el tono informal y, en muchas ocasiones, vulgar, y las palabras malsonantes.

Los rasgos que se pueden observar en la novela conciernen especialmente al léxico, donde el autor ha querido incidir, seguramente para evitar problemas de comprensión debido a una sintaxis típicamente irlandesa como el uso del participio pasado en lugar del pretérito o el uso de *after* para indicar el pasado inmediato, entre otras características. Por lo tanto, además de *yeh* y *yis* como pronombres *tú* y *vosotros* (Joyce, 1988: 88), en el texto se puede encontrar palabras propias del dialecto *Hiberno-English* (Joyce, 1988: 112-133) como *cat* para expresar una situación horrible (*That's fuckin' cat, tha' is*), *eejit* (idiota), *langer* (idiota, borracho o pene), *deadly* (palabra *slang* para brillante, genial), *da* (abreviatura utilizada en el Ulster para *dad*) y *oul'* (*old*). La pronunciación según este acento se observa en *shite* (*shit*), *eaar* (*here*) y *anny* (*any*).

Rasgos más propios del lenguaje coloquial serían *fella*, *bird* (tía), *lad* (tío, chico), *bollix* (pene) o la repetición constante de *Thank fuck!*, *My fuckin' Jesus!*, *for fuck sake*, etcétera. Palabras como *jaysis* (*Jesus*) son ejemplos de *eye-dialect*, al igual que *ou'* (*out*), *an'* (*and*), *wha'* (*what*), *cos* (*because*) o la omisión de la terminación de los verbos en participio presente como *thinkin'* o *lookin'*.

A continuación, se citan algunos ejemplos donde se ejemplifica el dialecto y el tono y el lenguaje que lo hacen posible:

—Two five, Darren told Bimbo.

—Two pound an' fivepence, Bimbo told the young fella at the hatch.

—I've on'y two pounds, said the young fella.

Jimmy Sr took the bag from Bimbo when he heard that. He opened it, got the batter burger out and took a huge bite out of it, and let the rest of it drop back into the bag. He shut the bag, and shoved the chunk of batter burger over to the side of his mouth.

—Two pound, he managed to say, and held the bag out for the young fella.

—Jaysis!! Did yeh see wha' he done!

Bimbo grabbed the bag from him.

—It's all yours, said Jimmy Sr.

They went mad outside.

Jimmy Sr chewed the burger into manageable bits. It wasn't that bad. He went back to his post and turned his burger. Darren was dipping the bits of cod into the fryer, to set the batter. He was laughing as well.

—That's revoltin', he told his da.

—They don't taste tha' bad, said Jimmy Sr, if yeh don't look at them first. Oh, I forgot but, you're a vegetarian; that's righ'. I suppose yeh think I'm a cannibal, Darren, do yeh?

—No, said Darren. —I just think you're a fuckin' eejit (Doyle, 1991: 564).

A Jimmy Sr no le gustan las hamburguesas rebozadas, pero prefiere darle un buen bocado a una de ellas antes que dejar que un joven que se acerca a comprar a la camioneta se lleve toda la hamburguesa por menos dinero. El lenguaje de Darren, hijo de Jimmy en edad escolar, hacia su padre llama la atención. El siguiente es un divertido ejemplo que muestra, de igual modo, el comportamiento de los niños irlandeses de las afueras de la ciudad. Su actitud le vale al autor para reflejar el humor burlón y la idiosincrasia irlandesas:

—I'm not takin' tha', she said.

—What's your problem? said Jimmy Sr.

—The bag, said the young one. —It'll burst before I get it home to me house.

Jimmy Sr couldn't argue with her; she was right.

—Jesus wept!

He turned to get another bag and bumped into Bimbo. There was no damage done.

—Will yeh watch where you're fuckin' goin'!

—You watch where you're goin' yourself, said Bimbo.

—Where's Darren gone?

—Over to Flemmings for water.

—He's no use to us over there, said Jimmy Sr.

Bimbo took over at the hatch.

—Yourself, he said, pointing at a kid.

—Single.

—Annythin' else?

—No.

—One single, Bimbo shouted over his shoulder, into Jimmy Sr's face. —Sorry.

Jimmy Sr handed out the new bag to the young one.

—There now, he said. —Let's see your money.

The young one looked under the bag before she handed over the pound coins, five of them. The coins were warm.

—Your hands are sweaty, Jimmy Sr told her.

—So's your bollix, said the young one, and she just stood there waiting for her change, not a bother on her. She was only about twelve. She stared up at him.

They were all laughing outside.

He took twenty-five pence out of the box. He thought that that was what he owed her, he wasn't sure.

—There, he said.

—'Bou' time, she said, and she shoved back, to get through the crowd.

(...)

—Okay, said Jimmy Sr. —Wha' d'yeh want?

—Curry chips.

—We don't do them.

—Why don't yis?

—Our chips are too good, son, Jimmy Sr told him.

—Wha'?

—We wouldn't insult our chips by ruinin'g them with tha' muck, said Jimmy Sr. —They only use curry sauce cos their potatoes are bad, to hide the real taste. Now there's some inside information for yeah.

—So, said Jimmy Sr. —Will ordin'y chips do yeh, or wha'?' (Doyle, 1991: 561).

El dialecto de estos personajes sería una mezcla de dialecto regional, el *Hiberno-English*, por la clara ubicación geográfica de todos ellos, y de dialecto social, que aporta los vulgarismos propios de un grupo de gente sin demasiadas aspiraciones y criados en las calles de los barrios de la ciudad. Aunque la mayor parte del texto la ocupa el diálogo y es en éste donde tiene lugar el dialecto, el texto sería parcialmente dialectal puesto que el narrador hace uso de la lengua estándar. Se trata de un narrador omnisciente limitado que mantiene una postura objetiva y distante. Su lengua es cercana y coloquial y da la impresión de que su función es la de vehicular la narración sin otra pretensión que la de contar la historia del grupo manteniéndose al margen. Como protagonista de la novela, la acción nos llega a través de los ojos de Jimmy Sr. Dominan sus pensamientos y observaciones.

Los diálogos de *The Van* son coloquiales, rápidos, llenos de humor y con no pocas palabras malsonantes. El estilo directo es el mecanismo más eficaz para que las voces de los personajes resulten cercanas. El autor afirma que se propuso crear unas reglas en estos diálogos que permitieran al lector oír el acento de los personajes, pero, al mismo tiempo, que no les hicieran dudar, consultar notas al pie o parar continuamente y pensar en qué estará diciendo aquí o allí. El acento tiene mucho de invención porque la fidelidad hubiera provocado precisamente lo anterior. El lector no tiene a los personajes enfrente, ni puede ver los gestos que hacen y que conforman una parte importante en las

conversaciones de la clase de gente que se pretende retratar (2004). La oralidad es, por lo tanto, el elemento más destacado de esta novela.

El autor se apoya en la tipografía para dotar de un mayor dinamismo a los diálogos. De esta forma, es característica la raya de diálogo para marcar cada intervención, lo que normalmente en inglés se realiza a través de las comillas simples o dobles. Las mayúsculas le sirven para las letras de las canciones y sus letras, las que destacan entre los diálogos. Doyle es un amante de la música y, al igual que hizo con su novela *The Commitments*, las letras de canciones aparecen en la prosa por la cual se vehicula la novela. Toda la descripción anterior conlleva un registro en el que el tenor es informal a lo largo del texto, la oralidad se refleja en un modo escrito para ser leído como si fuera dicho y el campo muestra unos términos no especializados.

### **Dimensión comunicativa: contexto de situación externo**

La novela vio la luz por medio de los editores Martin Secker & Warburg, y, gracias al estilo de Doyle, ya conocido para los lectores, y al éxito rotundo de *The Commitments*, fue exitosa en ventas. Su receptor meta es el gran público.

Al prestar atención a su autor, uno se da cuenta de que Roddy Doyle forma parte de un grupo de autores irlandeses jóvenes que emergen en los 80 y que ya no hablan sobre la Irlanda rural. Su mirada se torna sobre las ciudades, los barrios de estas ciudades y la vida de la gente trabajadora que vive en ellos. Este autor nació en Dublín en 1958 y poco se sabe de su vida privada, excepto que está casado y tiene dos hijos. Se deja ver poco, pues prefiere la vida sencilla y familiar. Después de catorce años enseñando lengua inglesa y geografía en un colegio irlandés, empezó a dedicarse exclusivamente a la escritura. Su primera

novela es *The Commitments* (1987), a la que le siguen *The Snapper* (1990) y *The Van* (1991). En 1992, se publica la anterior trilogía en un solo volumen.

Un año más tarde, aparece *Paddy Clarke, Ha-Ha-Ha*, ganadora del Booker Prize, y Doyle se convierte en el primer autor irlandés en recibir este galardón. En 1996, escribe *The Woman Who Walked into Doors*, cuya protagonista volverá a ser objeto de su última novela en *Paula Spencer* (2006). Dos novelas bajo el título *The Last Roundup* se publican en 1999 y 2004: *A Star Called Henry* y *Oh, Play That Thing!* Sus incursiones en otras disciplinas son mucho menos conocidas, pero el autor demuestra ser un creador prolífico si se tienen en cuenta sus libros infantiles, sus relatos cortos o sus colaboraciones en teatro y cine.

### **Dimensión pragmática**

Por el contrario, el dialecto que utilizan los personajes sí tiene una función definida, que es la de plasmar en palabras la idiosincrasia de una clase social determinada que vive en un barrio obrero irlandés. Los niños de estos barrios se crían en la calle, sus padres trabajan en un país que ya ha dado un paso más allá de la tradicional agricultura. Con recursos limitados, sus vidas giran en torno a los lugares donde crecen y a las gentes de las que se rodean. El ejemplo lo vemos en los niños que van a comprar a la camioneta de Jimmy Sr y Bimbo. Los adultos tienen trabajos precarios, estudios básicos y muchos sueños, lo que no les impide estar orgullosos de sus orígenes. El acento de la obra intenta mimetizar la forma de hablar de estas gentes algo malhabladas y sin demasiada cultura y, por extensión, de la sociedad irlandesa, bromista y soñadora.

## Dimensión semiótica

El estilo directo con que está escrita la obra garantiza que el lector se vea involucrado en ella desde el principio. El autor logra que éste, gracias al acento de los personajes y a las múltiples referencias al barrio donde viven, a Dublín y a Irlanda, capte fácilmente la intención de transmitir la vida e inquietudes de esta comunidad. El que lee el texto identifica una forma de hablar con un lugar y una clase social, por lo que el acento empleado es clave para entender la novela.

### 6.7. *Through the Looking Glass and What Alice Found There*

En 1871 aparece la segunda parte de *Alice's Adventures in Wonderland*, el famoso cuento del escritor Lewis Carroll (1832-1898). La segunda aventura de Alicia se publicó seis años después y, aunque en menor medida, también se convertiría en mundialmente famosa. Carroll convirtió el disparate en universal a través de unos cuentos donde se mezcla la fábula con la lógica y el sueño con la realidad. Su habilidad literaria reside en introducir la lógica de la imaginación, no sólo en estas obras, sino también en documentos que se publicaron antes o después de su muerte y donde la razón es la misma que se halla en el mundo de Alicia.

La obra de Carroll se encuadra dentro de la llamada literatura victoriana, que, haciendo mención a la reina vigente en la época, reacciona frente al movimiento romántico inglés de principios de siglo. Autores como Dickens o Thackeray se encuadran en esta corriente literaria y huyen de lo melodramático que caracterizó al romanticismo. Pero esta corriente destaca por buscar el realismo, la seriedad o la moral estricta, aunque también la sátira. El *nonsense* o sinsentido, característico de *Alicia*, es, no obstante, algo marginal. La sociedad en la que se

inscribe la obra de Carroll es rígida, lo que dota al autor de una cierta valentía al publicar dos cuentos que no dejan de ser subversivos (Garrido, 2001: 7).

Son cuentos irreverentes, no tienen moraleja, al contrario de lo que mandaba la costumbre. Carroll explora los fantasmas inocentes de una mente infantil, en crecimiento, a través de una niña que sueña peripecias que le llevan a un mundo en el que los animales hablan y la incitan a pasar por diversas aventuras y a posicionarse en dilemas morales. Este cuento es menos popular que *Alice in Wonderland*, pero también gozó del favor del público, no sólo por la influencia de aquel, sino por las historias alocadas y surrealistas que contiene. Ambos relatos pasaron a la historia como clásicos de la literatura infantil, pero este estatus se tambalea al decirse de ellos que no son aptos para niños ni en lo moral ni en lo intelectual. Prueba de esto podrían ser los numerosos recursos lingüísticos y extralingüísticos a los que acude Carroll para hilar su historia: juegos de palabras, metáforas, alusiones a la aritmética, problemas lógicos, *nonsense* o palabras ordenadas sintácticamente que no se refieren a nada y, en lo que a este estudio concierne, variación lingüística.

Este cóctel de técnicas hacen estos cuentos únicos, disparatados y en ocasiones desconcertantes, pero también melancólicos y con un trasfondo ideológico considerable. Alicia atrae tanto a niños como a adultos por sus temas de interés lingüístico y social, sus aventuras fantásticas o sus alusiones a las relaciones de poder. Se dice que la fascinación que ejercen los cuentos de Alicia reside en saber expresar, a través del lenguaje del sueño, el terror que tiene todo niño a crecer (Garrido, 2001), y quizá sea ésta la razón por la que todos los públicos pueden ser cautivados por estos relatos.



En *Through the Looking Glass* Alicia tiene un sueño seis meses después de su primer lance en el País de las Maravillas. De un aire más melancólico que el anterior, aquí Alicia tiene siete años y medio y las aventuras transcurren en otoño. En esta ocasión la niña atraviesa un espejo para sumergirse en el mundo reflejado por él: se trata de un mundo mágico donde todo se ha invertido, incluso los valores establecidos. La diferencia de esta fábula con su predecesora es que ahora los acertijos lingüísticos y lógicos se complican y son más abundantes. Los elementos de humor se hacen más agudos: tanto es así que el público infantil es difícil que los capte. Según los críticos, una mayor elaboración hace que esta segunda parte pierda espontaneidad con respecto a la primera y que haya «una reflexión más descarnada» (Garrido, 2001: 47).

### **Dimensión comunicativa: contexto de situación interno**

Carroll acude al recurso de la variación lingüística de forma puntual. Ésta se concentra en el último capítulo del libro, *A Wasp in a Wig* (aunque su ubicación original no era ésta), que desgraciadamente no se llegó a publicar. Tal como escribe el sobrino y biógrafo del autor, Dodgson Collingwood, en 1898, el cuento se componía originariamente de trece capítulos, aunque se publicara sólo con doce. Este último capítulo presentaba a una avispa con peluca y se consideró que no estaba a la altura del resto del libro. Esta no fue la única razón para que se suprimiese, pues el dibujante de Alicia, John Tenniel, se opuso vivamente al aducir que una avispa con peluca iba más allá de las reglas del arte (Gardner, 1983).

El capítulo se dio por perdido, pero en 1974 la casa de subastas Sotheby's sacó a puja las galeradas del capítulo que alguien compró

cuando se puso en venta la biblioteca del autor tras su muerte. En las anotaciones que Carroll hizo al documento se precisa la ubicación original del capítulo (al final del capítulo octavo, cuando Alicia se dispone a salvar el arroyo que le separa de la Octava Casilla, donde espera ser reina). Sí es cierto que el pasaje es demasiado breve para constituir un capítulo. El protagonista de éste, la avispa, es un anciano trabajador de estrato social muy bajo que ha tenido la debilidad de acceder, por consejo ajeno, a colocarse una peluca. Se trata de una avispa amargada, pues es consciente de su edad avanzada y de su vida como obrero explotado.

Este último dato es significativo en lo que al dialecto se refiere. Nuestro personaje hace uso de la variante *Cockney* típica de la clase obrera londinense. En esta zona era característica en épocas pasadas la gente pobre y los inmigrantes. El dialecto de la avispa se caracteriza por las incorrecciones gramaticales en los verbos (*They joke at one, I gets*), el léxico coloquial (*deary, worrit*), la negación también coloquial *ain't*, el pronombre *ye* por *you* o las contracciones igualmente informales como *till* por *still* o *round* por *around*. El dialecto también se muestra a través del diálogo en el que intervienen la avispa y Alicia.

En el siguiente ejemplo, la niña se encuentra con la avispa, malhumorada y vieja, y ésta acaba contándole el porqué de su enfado:

“You’d be cross too, if you’d a wig like mine,” the Wasp went on. “They jokes, at one. And they worrits one. And then I gets cross. And I gets cold. And I gets under a tree. And I gets a yellow handkerchief. And I ties up my face –as at the present” (Carroll, 1992 [1871]: 212).

La gente se burla de ella y como consecuencia la avispa se enfada y, al coger frío, se cobija bajo un árbol y se anuda un pañuelo amarillo

alrededor de la cara. En otro ejemplo, explica a Alicia que ser engreído es una enfermedad y que su cura reside en atarse un pañuelo alrededor de la cara:

“It is though,” said the Wasp: “wait till you have it, and then you’ll know. And when you catches it, just try tying a yellow handkerchief round your face. It’ll cure you in no time!” (Carroll, 1992 [1871]: 213).

El tenor o nivel de formalidad entre la avispa y su única interlocutora, Alice, se puede describir como coloquial. La avispa pertenecería a una clase social baja, lo que condicionaría su forma de expresarse, pero, además, mantiene una conversación con una niña, por lo que no duda en dirigirse a ella informalmente e, incluso, de manera condescendiente. El campo no especializado y el modo escrito para ser leído como si fuera dicho completan la descripción del registro.

### **Dimensión comunicativa: contexto de situación externo**

El autor de los cuentos de *Alicia*, cuyo destino era ser leídos por un público infantil, nace en 1832 y vive durante 66 años, de los cuales pasa más de cuarenta en el Christ Church College de Oxford. Allí desarrolla su carrera, no sólo como escritor, sino como gran aficionado del dibujo o las fotografías, especialmente las de desnudos de niñas prepúberes. De niño, ya se sentía atraído por el mundo del arte, pues es sabido que comenzó a amar la literatura al escribir relatos paródicos junto a sus hermanos y al organizar funciones de marionetas. Paralelamente, se inclina por la vida religiosa, pero, después de unos años, al ser nombrado diácono, manifiesta su intención de no continuar por ese camino. Tras la publicación de *Alice's Adventures in Wonderland* (1865) y *Through the Looking Glass* (1871), publicaría *The Hunting of the Snark* (1876) y

*Sylvie and Bruno* (publicada en 1889 y su segunda parte en 1893), siendo el resto de sus obras tratados sobre lógica, matemáticas, relatos cortos en clave de humor (plagados de juegos de palabras y problemas matemáticos), o la adaptación de Alicia para el teatro. Su personalidad polifacética, tímida y sociable a la vez, le hace explorar campos como la poesía, el dibujo, el teatro o el ocultismo, mundo por el que también se sentía atraído.

Se ha escrito mucho de los diversos rasgos de su personalidad, como su fascinación por las niñas. Tenía varias amigas con las que jugaba y a las que instruía en entretenimientos como el ajedrez. La famosa Alicia Liddell, hija del decano de Christ Church, fue la musa que le inspiró para concebir la primera entrega de Alicia. Según Vela (2000), sus obras estaban dirigidas a las niñas, pero niñas menores de ocho años, pues cuando éstas crecían, la amistad entre ellos se desvanecía. Los niños no le gustaban. Estos datos han sido objeto de críticas de algunos autores, quienes consideran que Carroll sufría algún tipo de trastorno psicológico, pero otros argumentan la relación cercana y paternal de Carroll con las niñas, algo que no era normal entre padres e hijos en la sociedad victoriana. Otro argumento es el que justifica su fascinación por las niñas como una manera ideal de continuar su propia infancia. Más allá de los que le consideran un tartamudo introvertido que murió reprimido y virgen, o los que piensan que era una persona preocupada por entretener y dar cariño sincero a las niñas, es innegable que la personalidad de Carroll resulta fascinante.

### **Dimensión pragmática**

Se destaca el contraste entre dialecto y lengua estándar al poner el estilo directo como medio de expresión de la avispa, solamente guiada

por las introducciones a estas intervenciones por parte del narrador. Con esta diferenciación se pretende destacar la figura singular de una avispa obrera, que al hablar de forma diferente hace gala de sus orígenes y que, al mismo tiempo, nutre el elenco de personajes peculiares del cuento. Además de tratarse de una avispa de edad avanzada y con peluca (lo que tiene una clara pretensión humorística), no hay que desestimar la voluntad de provocar compasión en el lector. El narrador omnisciente conoce a los personajes y opina de manera objetiva y, en este caso, consigue que además de estas sensaciones se transmitan valores como la humanidad (que Alicia demuestra con todos los personajes con los que se topa), los buenos modales, el poder de la educación, la ayuda desinteresada y el respeto hacia los demás, ya sean de edad avanzada o de una clase social diferente. Los niños a los que se dirigía la obra original, aunque no entendieran el dialecto, sí es posible que captaran el mensaje de bondad y tolerancia a través de un capítulo grotesco pero con carga ética y social.

El siglo XIX es una época en la que en la Inglaterra literaria se ponen de moda los temas sociales y el consiguiente retrato de las clases que forman la sociedad, así que el gesto de Carroll podría entenderse como una costumbre común en aquel tiempo. Su aportación al dialecto es breve, pero aun así es difícil que el público infantil estuviera preparado para leer en dialecto y más aún para entender la intención social de ese dialecto más allá de lo lingüístico.

### **Dimensión semiótica**

El autor incurre alguna vez más en la variación dialectal. En 1889 y 1893 publica sus últimas novelas *Sylvie and Bruno* y *Sylvie and Bruno Concluded*. En la segunda parte aparece el personaje del granjero Hunter

que se expresa por medio del dialecto del norte de Inglaterra. Carroll hace uso de las expresiones y el léxico más característico de esta zona, así como de la pronunciación, para dar realismo al personaje. Bruno, el personaje infantil, se apresura a corregir la forma de hablar del granjero. El gesto del niño es significativo, puesto que sirve al autor para desmarcar a unos personajes (Sylvie y Bruno) de otros, a una clase social y forma de comportarse de otra. De nuevo, el recurso se utiliza de forma breve, pero sí nos da a entender que el autor no era ajeno ni a las modas de la literatura de la que era contemporáneo, ni a las cuestiones sociales de su tiempo.

La actitud frente al dialecto que mantiene el autor en ambas obras se puede decir que es similar, si bien en *A través del espejo* el tono tragicómico es evidente. Estos relatos, no obstante, son casi desconocidos si consideramos la popularidad de las aventuras de Alicia, cuya repercusión ha llevado a la copiosa publicación de ensayos y estudios. El dialecto no es un efecto usual en el autor y por este motivo apenas hay bibliografía donde se haga referencia a él, sobre todo si tenemos en cuenta el lugar donde aparece este recurso lingüístico, el llamado *lost chapter*.

### 6.8. *Trainspotting*

En la década de los 90 del siglo XX surgieron novelas narradas enteramente en dialecto regional (sobre todo en inglés de Escocia), que no tienen en cuenta muchas de las convenciones del inglés estándar escrito. Autores que utilizaron esta técnica son Jett Toppington (*Swing Hammer Swing!*), James Kelman (*How Late it Was How Late*) o Irvine Welsh, escritor de *Trainspotting*. Esta novedad conllevó que hacia finales de siglo el dialecto ya no fuera una singularidad puesta en boca de

algunos personajes, sino un recurso que se hacía extensible a todo el texto (Mackean, 2005: 183). Según Haywood, la razón para este surgir proviene de: «the two forces of de-industrialization and nationalism have combined to produce a renaissance of Scottish proletarian and vernacular novelists» (1997: 151). Para él, el enfoque narrativo y temático de estos autores difiere según de quien se trate, aunque todos tienen en común el interés por mostrar el deterioro de la sociedad industrial tradicional y el impacto que esto supone en los roles masculino y femenino, en la formación de la subjetividad y en la conciencia de clase. Las viejas referencias familiares desaparecen para recibir un panorama opresivo y de ambiguas posibilidades.

La historia no ha sido demasiado amable con la juventud escocesa de las ciudades. En los 80, Edimburgo se convirtió en uno de los mayores centros de consumo de drogas de Gran Bretaña y en la ciudad con mayor número de personas con sida. Este virus ganaba más víctimas por el uso compartido de jeringuillas que por transmisión sexual. Buena parte de la juventud se abandona a una existencia autodestructiva y marginada y se aíslan de cualquier discurso moral. La adicción a las drogas se convierte en un reflejo de un sistema capitalista irresponsable y fetichista. Unos años después, Irvine Welsh, consciente de este panorama, se erige con su obra en portavoz de esta juventud yonqui, a la vez que consigue que se le considere autor de culto. En opinión de Childs (2005: 241): «*Trainspotting* marked a literary shift because it created a new bestseller that was distinctly Scottish as well as distinctly working-class», luego en el dialecto que aparece a lo largo de toda la obra se dan estos dos componentes muy a tener en cuenta en el análisis de la traducción de la misma.

Se puede decir que *Trainspotting* (1993) es una novela de estilo picaresco moderno y vulgar que cuenta las aventuras poco recomendables de unos drogadictos de Edimburgo, y de paso describe fielmente las preocupaciones de una generación. Esto lo hace de forma ocurrente y viva, pero también descarnada, escatológica y desagradable. El principal narrador es Mark Renton (Rent Boy o Renton), un ex-aprendiz de 25 años, que, al igual que sus amigos, no cree en ningún ideal, ni siquiera en el de la amistad. El mensaje que se capta sobre este personaje a lo largo de la novela es el de los intentos por escapar de la vida que ha llevado desde pequeño y de las malas influencias que le persiguen. Es drogadicto, consume diversas drogas, y soporta desde el colegio a Begbie, una especie de psicópata violento, adicto al alcohol y a las anfetaminas, cuya amistad no le beneficia en nada. Su familia es mitad protestante, mitad católica y su hermano mayor, en el ejército, muere en el transcurso del libro por culpa del conflicto en Irlanda entre estas dos religiones.

El resto del grupo lo componen Spud, Sick Boy, Tommy y Alison, entre otros. Renton toma la decisión de dejar las drogas, y Sick Boy lo intenta también para probarle que lo puede hacer mejor que él. Cuando están sin consumir, les ocurren una serie de avatares que más bien les incitan a volver a las andadas. Renton y sus amigos deciden trasladarse una temporada a Londres, pero sus vidas no mejoran: están atrapados en un mundo del que les es difícil salir en sus circunstancias. Después de enfrentarse a la muerte de varias personas cercanas, pasar por la cárcel y mantener diversos encuentros y desencuentros con las drogas y las mujeres, Renton decide mudarse a Ámsterdam. Para conseguirlo, traiciona a sus amigos robándoles el dinero que acaban de sacar por un chanchullo de tráfico de heroína.



La huida del personaje es una escapada de todas las adicciones y dependencias que forman su vida: las drogas, el egoísmo de Sick Boy, la violencia de Begbie, la policía, el riesgo de contagiarse de sida, etcétera, pero también la familia y la vida en Edimburgo. Pero en la novela se sugiere que no le será tan fácil. Los protagonistas tienen en común la adicción a la heroína y la desesperación de vivir en una situación casi límite. Ningún código moral existe para ellos y hacen caso omiso de valores como la racionalidad o la evolución de la persona. Son meros receptores de estimulantes: drogas, alcohol y sexo, que deben ser llevados al extremo. En este sentido, el libro explora las causas por las que los jóvenes se enganchan a las drogas.

A pesar de esta descripción, Renton es el más inteligente de la panda, pues lee y exhibe sus opiniones políticas en algunos momentos, las únicas ocasiones en que la narración se vuelve racional. El humor negro es un elemento defensivo en ella; según Haywood, Welsh escribe «with a knowing degree of iconoclastic and understatedly intellectual humour that redeems many of the stomach-churning moments of bodily incontinence» (1997: 158). Esta cita acierta en la descripción del estilo de la obra, cuya carga de insensibilidad supera los momentos humorísticos.

La interpretación que hace Head (2002: 45) de ella es la del lamento por un mundo más simple y humano, siendo éste muy amargo y bien disfrazado, pero también la añoranza de estos chicos por un hogar y una educación que ya no es posible tener. A esta idea ayuda el título de la novela, que contrasta el pasatiempo anodino de contar trenes con la escapada hacia las drogas que constituye la afición alternativa para muchos jóvenes en la Gran Bretaña de Thatcher. Al tiempo, el título ironiza sobre el hecho de que ya no paren los trenes a su paso por Leith, pueblo natal del escritor, lo que sugiere que nadie va a ese lugar y nadie

sale de él. Para Welsh, Leith es un pueblo que los habitantes de Edimburgo pasan por alto y los turistas del festival ni siquiera saben que existe. Los temas que predominan en las novelas de Welsh son la clase trabajadora y sus vástagos perdidos, el sexo, las drogas y la crítica hacia la identidad escocesa y el nacionalismo.

*Trainspotting* supone la encarnación de la ruptura definitiva con una larga tradición burguesa en la literatura de este país, ya que, además de la utilización de un dialecto para narrar la historia, exhibe sin tapujos a un conjunto de drogadictos y delincuentes. Fue un éxito de ventas enorme, y su popularidad hizo que el cine adaptara la novela en una película también célebre.

### **Dimensión comunicativa: contexto de situación interno**

La viveza de *Trainspotting* proviene de la crudeza del lenguaje que utiliza, así como del descrédito que se le da a la tradición progresista y tolerante occidental. Los críticos, ante una novela de este tipo, están divididos; mientras que algunos la consideraron merecedora del Booker Prize, otros la rechazaron por hiriente y desagradable, y esta división continúa hasta el presente con respecto al resto de sus novelas. Welsh muestra el escocés vernáculo de la clase trabajadora, escribe en su dialecto nativo de Edimburgo transcribiéndolo fonéticamente e ignorando la ortografía tradicional escocesa (como ya lo hicieron Iain Banks o James Kelman). Sin embargo, el lenguaje difiere según quien lo narre: Dave Mitchell varía mínimamente la pronunciación del inglés normativo, pero otros personajes como Spud, lo alteran tanto que requerirían un glosario. El lenguaje en general de *Trainspotting* es, en realidad, una mezcla de dialecto urbano escocés, idiolecto e inglés.

Los rasgos morfológicos de este acento son, entre otros, el uso del verbo *expect* en lugar de *doubt* (*I expect she's not in*), la incorporación de la negación *nae* (*no*) a los verbos (*Cannae jist cancel the gig*) o la adición de la *s* de tercera persona a la primera (*I sais...*). En lo referente a la fonética, muchas palabras que en inglés contienen diptongos (*down, about, mouth*) se representan aquí con una vocal doble (*doon, mooth*). Además, en el inglés de Escocia hay menos vocales porque este dialecto ha mantenido la *r* postvocálica (rótica), razón por la que las vocales son distintas al inglés antes de la *r*: *nivir, ivir* (Trudgill, 1999: 134). En su propósito de reproducir el dialecto lo más fielmente posible, la pronunciación de muchas palabras cambia, como en *fir* (*for*), *tae* (*to*), *ay* (*of*) y *oan* (*on*). Los pronombres personales y los posesivos también sufren modificaciones: *wi* (*we*), *oorsels* (*ourselves*), *ya/ye* (*you*), *our ma* (*my*) o *thum* (*thum*). Con éstos se da una característica curiosa y es el cambio de unos por otros típico de los acentos escoceses. Por ejemplo, el uso de *they* en lugar de *those* (*they dark eyebrows...*) o *us* en lugar de *me* (Lammi, 1998).

Ejemplos de palabras típicas del dialecto escocés son: *wee* (*small*), *outwith* (*outside*), *bairn* (*child*), *lassie* (*chica*), el verbo *ken* (*know*) o *barry* (*fine*). La diferencia vocálica entre el inglés normativo y el dialecto escocés se resuelve a través del *eye-dialect*, de tal forma que muchas de las palabras se escriben tal como los personajes las pronunciarían. Además de la variedad lingüística, en el dialecto destacan las palabras malsonantes (*cunt, wanker, to shag*), los términos peyorativos (*poof, dyke, sap, punter*) hacia homosexuales, otras etnias o mujeres, las palabras que designan a las drogas (*snack, speedball*), y las referencias culturales al fútbol, la música o a la vida cotidiana escocesa.

El siguiente fragmento es un ejemplo del dialecto que conforma la narrativa y diálogos de esta novela. Aquí, Rent Boy ataca cínicamente al nacionalismo escocés, al que considera una ideología falsa:

Ah hate cunts like that... Cunts that are intae baseball-batting every fucker that's different; pakis, poofs, n what huv ye. Fuckin failures in a country ay failures. It's nae good blamin it oan the English fir colonising us. Ah don't hate the English. They're just wankers. We are colonised by wankers. We can't even pick a decent, vibrant, healthy culture to be colonised by. No. We're ruled by effete arseholes. What does that make us? The lowest of the fucking low, the scum of the earth. The most wretched, servile, miserable, pathetic trash that was ever shat intae creation. Ah don't hate the English. They just git oan wi the shite thuv goat. Ah hate the Scots (Welsh, 1993: 78).

La descripción del registro nos acerca a una mejor interpretación del contexto de situación interno de la obra. El tenor vulgar caracteriza las relaciones entre los personajes, los cuales no pueden dejar de utilizar este tono enteramente ni siquiera al tener que presentarse ante la policía o la administración. El campo no podría considerarse especializado, aunque en él abundan las palabras que guardan relación con el mundo de las drogas.

### **Dimensión comunicativa: contexto de situación externo**

Su autor, Irvine Welsh, es un escocés nacido en un pueblo de la periferia de Edimburgo en 1958, que a los dieciséis años dejó el instituto. El autor recuerda saltar de un trabajo a otro sin tener ganas de dedicarse a nada en concreto. A finales de los setenta se trasladó a Londres atraído por el movimiento punk. Allí, después de un tiempo empieza a preocuparse por recuperar algo de la educación que había abandonado y sus trabajos mejoran. Más tarde, regresa a Edimburgo y trabaja para el

ayuntamiento en el área de vivienda, al tiempo que estudia un postgrado en administración de empresas. Animado por la escena *rave* del momento, donde se ponen de moda las fiestas con música *acid* y las drogas sintéticas, empieza a escribir inspirado por este ambiente.

Su primera novela, *Trainspotting*, tiene su génesis en unos antiguos diarios del autor. Hasta su publicación definitiva, la obra aparece publicada en partes en diferentes revistas. Aunque cree que no tendrá éxito, un editor consiente su publicación en 1993. A partir de aquí, sus novelas, relatos y colaboraciones en el teatro siguen impactando y siendo populares aunque en menor medida: *Marabou Stork Nightmares* (1995), *Filth* (1998), su libro más vendido después de *Trainspotting*, *Glue* (2001), *Porno* (2002), *The Bedroom Secrets of the Master Chefs* (2006), *Crime* (2008) y *Skagboys* (2009). Irvine Welsh vive entre Dublín y Miami, donde pasa largas temporadas en invierno.

El receptor de la novela es el lector medio en lengua inglesa.

### **Dimensión pragmática**

Una vez más la magnitud social del dialecto prima sobre el carácter geográfico, ya que los jóvenes que lo utilizan, si bien de una zona concreta que se destaca en la novela de forma continua, son sobre todo un grupo de gente de la clase trabajadora. Por lo tanto, el dialecto tiene como función el retrato de la juventud escocesa más marginal. El hecho de que el autor haya decidido escribir la novela en dialecto enteramente, es decir, que sea un texto monodialectal, es una muestra de la solidaridad hacia este pueblo y hacia este tipo de gente, a la vez que supone la plasmación del estado actual de una parte de la juventud de su país.

## **Dimensión semiótica**

Detrás de la forma de hablar de estos jóvenes no sólo está la cultura escocesa, sino la voz de la cultura yonqui, la fragmentación social, la alienación, el nihilismo y el desempleo. Con el declive económico, las relaciones sociales también están deterioradas. Prueba de ello es el carácter misógino y homófobo de los hombres de la novela, los pocos trabajos a los que acceden y las pocas parejas con una relación estable. Aunque, según Head (2002), el dialecto de Edimburgo utilizado en la novela parece estar diseñado para alienar a la corriente literaria liberal inglesa, puesto que la representación de un grupo de yonquis de la ciudad revela una nueva línea divisoria en la sociedad de Edimburgo. Lo que está claro es que la obra representa a un colectivo marginal, pero que también existe, y que, entre líneas puede leerse, lucha como puede por resurgir.

La novela se narra desde varias perspectivas y comprende una colección de episodios. El libro se compone de una serie de historias vagamente conectadas y esta estructura tiende a repetirse en el resto de novelas del autor. Welsh recupera algunos personajes de su primera novela y los hace aparecer en las siguientes. *Trainspotting* no se narra de forma lineal en el tiempo, sino que más bien se basa en repeticiones donde los acontecimientos van discurriendo en plano paralelo. Las siete secciones que dividen el libro (dentro de las cuales se cuentan 43 capítulos) coinciden con las oscilaciones de los protagonistas al engancharse y dejar las drogas o trasladarse y volver a casa, y finalmente marcharse. El dialecto que predomina y las diferentes variedades lingüísticas acentúan la importancia de las distintas voces, puesto que el autor identifica a cada narrador con un patrón de lengua, así que, cuando el lector no sabe quién está contando la historia en ese momento, la

lengua que utiliza será la pista principal. Según Childs (2005: 246) el uso de múltiples narradores pretende dar la sensación de comunidad en la novela.

El dialecto hace que no sea una obra accesible, pero su éxito avala el hecho de que los lectores de lengua inglesa sortearon este obstáculo y no tuvieron problemas para acceder a su lectura. Posteriormente, Welsh ha seguido utilizando este dialecto en otras obras, aunque en menor medida, por boca de algunos personajes. El mismo autor dice que su escritura se ve impulsada por la creencia de que el acogimiento deliberado de las injusticias políticas, sociales y económicas alteran las diferentes culturas que existen en Gran Bretaña. El aumento de la criminalidad y marginalidad de la gente por culpa del estado ha hecho que se desarrolle una cultura alternativa y otras subculturas, que ya no se ciñen únicamente a preservar la vida bohemia (en Carter y McRae, 2002: 513).

*Trainspotting* es una novela de culto y, aunque este tipo de cultos pasan de moda, Childs asegura que la novela «marked a literary shift because it created a new bestseller that was distinctly Scottish as well as distinctly working-class; it dealt with a subject and with an underclass that both society and fiction had largely chosen to ignore – in a dialect and a demotic language it had also largely chosen to ignore» (2005: 241). Precisamente gracias al dialecto: «Welsh's graphic use of language marks a significant broadening of the scope of local English in the context of a new generation of writers and new subject matter. Like many writers before him, he forges a new English for the stories he has to tell» (Carter y McRae, 2002: 514).

## 6.9. *White Teeth*

Los críticos comparan a Zadie Smith con Salman Rushdie, Mikhail Bulgakov y Jonathan Safran Foer, por su capacidad para hacer de la cotidianidad un entramado denso de historias y de emociones ricas y subjetivas. El término «hysterical realism» es el elegido para describir este estilo. A través de este realismo, la autora nos introduce en la vida de tres familias de diverso origen étnico que viven diferentes y disparatadas historias. El pasado y el presente se unen en un relato que abarca desde 1975 hasta el año 2000, pero que también se remonta a principios de siglo XX gracias al *flashback* narrativo.

La historia comienza cuando Archie va a una fiesta donde conoce a Clara, una atractiva jamaicana sin dientes incisivos. Archie le dobla la edad a Clara, pero se casan al poco tiempo de conocerse. Clara perdió los dientes en su juventud, en un accidente de moto con su entonces novio, el *mod* Ryan Topps. Al igual que su madre, Clara fue testigo de Jehová, pero abandonó esta religión al empezar a salir con Ryan. El mejor amigo de Archie es Samad, un bengalí al que conoce desde la Segunda Guerra Mundial, donde lucharon juntos. Clara y Archie tienen una hija, Irie, que va al mismo colegio que los gemelos de Samad, Magid y Millat. El padre de estos, decide que la única manera de que sus hijos se conviertan en hombres respetables y fieles a la tradición cultural es mandarlos a Bangladés, pero la falta de dinero hace que solo pueda mandar a uno. Contra la voluntad del niño, envía a Magid a su país para que la familia lo críe.

Los niños llegan a la adolescencia y Magid, en sus cartas desde Bangladés, demuestra ser un chico inteligente y serio. Su hermano, Millat, es todo lo contrario, y hasta su padre le considera un inútil. Esta personalidad no impide que a Irie le guste e intente conquistarle por



todos los medios. En una ocasión, los dos jóvenes son arrestados por llevar marihuana, al igual que Joshua Chalfen, hijo de Joyce y Marcus Chalfen, y tercera familia protagonista de la novela. El castigo que reciben los tres jóvenes es estudiar una vez a la semana en casa de Joshua, y así es como los Chalfen entran a formar parte de la vida del resto de personajes.

El marido, Marcus Chalfen es un investigador en genética que se convierte en objeto de deseo para Irie. Al mismo tiempo, éste empieza a cartearse con Magid, de quien se hace muy amigo, y, en una de sus cartas, Irie descubre que Marcus cree que ella no tiene talento más que para dedicarse a la odontología. En consecuencia, la chica decide perseguir esta profesión, mientras que Millat se enrola en KEVIN, un grupo fundamentalista islámico.

Un hecho desencadena la decepción de Irie para con sus padres: al ir a hablar con Clara, que está en la cama, se tropieza con el vaso en el que están sus dientes falsos y los tira al suelo. La hija no sabía que su madre llevara dentadura postiza y lo interpreta como una falta de confianza y de respeto por parte de sus padres. Decide entonces irse a vivir con su abuela, Hortense, donde descubre sus orígenes y empieza a estar orgullosa de ellos. Por su parte, Magid regresa a Londres y se aloja en casa de los Chalfen, pues Marcus lo acoge como si fuera su niño prodigio. La relación entre los gemelos Magid y Millat es mala, sus diferencias son irreconciliables, pero Irie pretende volver a unirlos. En este intento, visita a los gemelos y se acuesta con cada uno, hecho que ayudará a que finalmente los hermanos nunca se lleven bien.

Marcus Chalfen prepara la presentación de un experimento llamado FutureMouse, que consiste en la modificación genética de ratas para que sufran cáncer en un momento determinado de sus vidas. El día

de la conferencia de prensa, su hijo, Joshua, unido a un grupo en defensa de los animales, pretende boicotear el acto y dejar a su padre en ridículo. Ésta es también la intención de Millat, quien, con sus compañeros islamistas, planea hacer lo mismo. Hortense, ferviente testigo de Jehová, pretende hacer una huelga de hambre en contra del avance de este experimento, y así, todos los protagonistas se encuentran en esa conferencia, cada uno con sus motivos. Irie está embarazada y ni siquiera una prueba de paternidad puede probar de quién, puesto que los genes de los hermanos gemelos son idénticos. Mientras Marcus da su conferencia, Millat se acerca a él para dispararle, pero Archie lo impide y recibe una bala en el muslo. Al caer, golpea la caja donde está el ratón y éste se escapa.

La obra finaliza con este hecho irónico y nos deja con la idea de libertad y de futuro desbordante encarnado en el bebé de Irie: es hija de la diversidad y no está atrapada por su pasado (pues no conoce a su padre). La autora desmiente que la novela sea autobiográfica, aunque la acción se desarrolla en el barrio del norte de Londres donde creció, y los personajes caribeños están inspirados en su propia familia. Los temas de la novela son la identidad étnica y los prejuicios que genera, el legado familiar que todo el mundo necesita conocer y aceptar, pero sobre todo, el panorama londinense actual, multicultural y a veces exaltado. El título de la obra es una metáfora de la gente y del símbolo universal de la humanidad, la cual, sea cual sea su raza, tiene los dientes blancos; son comunes a todos y, en consecuencia, nos unen.

La inmigración es una constante en Inglaterra desde la Segunda Guerra Mundial, cuando este país necesitaba trabajadores. Polacos, italianos y después antillanos comenzaron a instalarse y, desde mediados de siglo, son habitantes de este país, donde incentivan la diversidad

cultural, pero, desgraciadamente, también los prejuicios raciales. De esta manera, se constata una vez más cómo la literatura refleja la perspectiva cambiante del mundo y el clima cultural de la sociedad. El estilo de *White Teeth* está sembrado de elementos visuales, humor irónico y referencias intertextuales. Por ello, pero también por el *collage* de culturas y los temas variopintos que incluye, «the novel resists easy categorisation, which is part of Smith's point about British multicultural experience and its restless hybridity» (Marcus y Nicholls, 2004: 742). Lejos de ensombrecer la novela, hubo asimismo voces que se mostraron algo escépticas en cuanto a la maestría de la obra de Smith. Se alegaba la fácil concesión a la creencia de que en multiculturalismo el pasado siempre fue tenso y el futuro será perfecto, la construcción de unos personajes demasiado estereotipados o de un final diseñado torpemente para unir de forma forzosa a todos los personajes (Squires, 2002: 73).

La variedad lingüística que aparece en esta interacción entre las familias viene de la mano de los representantes de las diversas etnias. Samad se expresa a través de una mezcla de *Cockney* y lengua estándar con algunas pinceladas en bengalí, al igual que su mujer, y la generación más joven combina el acento *Cockney* y el lenguaje juvenil influido por la cultura pop y la televisión. Pero la muestra más representativa de variedad lingüística la aportan las dos protagonistas jamaicanas: Clara y su madre.

Clara es alta y guapa. Se casa joven con Archie, aunque no le parezca atractivo ni interesante, para escapar de un entorno familiar opresivo constituido por su propia madre y el fanatismo religioso en el que basa su vida. No se la retrata como a un personaje inteligente, sino más bien como una pieza que sirve de apoyo a otras. Es una mujer que se conforma con un matrimonio con alguien mucho mayor que ella, pero,

como madre, Clara quiere lo mejor para su hija Irie. Según Bastida (2008: 38): «Tanto Clara como Alsana [mujer de Samad] evolucionan en su trayectoria vital hacia posturas más liberales y tolerantes»; en el caso de Clara, se hace alusión a sus lecturas y a sus años de universidad, por lo que quizá su sencillez y falta de protagonismo durante la novela se pueda deber al complejo por saberse de un origen diferente, piel diferente y hablar diferente al resto.

Hortense, la madre de Clara, nació en 1907, cuando tuvo lugar en Jamaica un famoso terremoto. Es hija de un capitán que dejó embarazada a su madre jamaicana, Ambrosia. Hortense es una anciana cabezota y devota de los testigos de Jehová, que vive obsesionada con el fin del mundo. Se las arregla para convertir a un antiguo novio de su hija, Ryan Topps, a la religión de los Testigos, y éste llega a trasladarse a su casa para cuidarla. Tanto Clara como Hortense hacen uso del inglés criollo de Jamaica, cuya función es la de destacar la visión del mundo de esta etnia. Los jamaicanos afincados en Inglaterra, no dejan de ser considerados una minoría y de soportar los brotes racistas incluso de otras etnias en su misma situación. Por ejemplo, la actitud de Alsana hacia Clara es, al principio, de cierto desprecio, pues Alsana descende de la clase alta de su Bangladés natal y se considera por encima de ella.

### **Dimensión comunicativa: contexto de situación interno**

El inglés con acento criollo que aparece en la novela es una lengua que parte de la lengua vernácula antillana, pero que quiere amoldarse a la comprensión de los lectores. El inglés jamaicano, al igual que en el del resto de antiguas colonias caribeñas inglesas, tiene su origen en las lenguas africanas desde el s. XVII, y mezcla el inglés británico y el inglés norteamericano. La pronunciación es el nivel donde más

características se registran en el libro. Por ejemplo, ésta es más cerrada en palabras que incluyen el siguiente diptongo: *bwoy* (*boy*), *gwan* (*going*), e igualmente se observa la modificación del sonido *th*: *dey*, *de* (*they*, *the*), *wid* (*with*) y *mout* (*mouth*).

Tanto Hortense como Clara omiten la *d* final en *ol'* (*old*) y la *t* en *jus*. Otros cambios en la pronunciación de vocales se encuentran en la doble vocal *ee*: *bin* (*been*), en la *o*: *nat* (*not*) o *nuttin'* (*nothing*), y en la *d* (*djam* en lugar de *damn*). Asimismo, también se encuentran algunas incorrecciones gramaticales como el uso agramatical del pronombre *me* en frases como *Me nah wan' fe see you*. Los verbos auxiliares se omiten en muchas ocasiones (*I seen older* por *I have seen older*), aunque también algunos principales (*this life no easy*). Al igual que en otros dialectos, la dimensión social del dialecto en lo que se refiere al origen de los inmigrantes jamaicanos hace que Hortense elimine la *s* de la tercera persona (*It take effort to be close to Jehovah*) y la terminación en los gerundios (*waitin'*). La pronunciación de *dere* (*there*) también hace que *dear* y *there* parezcan palabras homófonas. La expresión de estos rasgos dialectales se puede apreciar mejor en los siguientes ejemplos:

‘What are you doing *here*?’

‘Ha!’ cried Hortense, almost triumphant. ‘You tink you can hide your friends form me for ever? The *bwoy* was cold, I let ‘im in, we been havin’ a nice chat, haven’t we young man?’

‘Mmm, yes, Mrs Bowden.’

‘Well, don’t look so shock. You’d tink I was *gwan* eat ‘im up or something, eh Ryan?’ said Hortense, glowing in a manner Clara had never seen before (Smith, 2000: 27).

Clara ve cómo su madre y su novio, Ryan, se hacen cómplices, y más tarde sabrá que Hortense ha convencido al chico para que se

convierta en testigo de Jehová. Cuando Irie se muda a vivir a casa de su abuela Hortense, descubre que Ryan Topps está viviendo con la anciana para cuidar de ella:

‘She never mentioned you either,’ said Irie.

‘Well, it was all a long time ago now,’ said Hortense with forced joviality. ‘But you did try your best wid’ er, Mr Topps. She was my miracle child, Clara. I was forty-eight! I taut she was God’s child. But Clara was bound for evil... she never was a godly girl an’ in de end dere was nuttin’ to be done’ (Smith, 2000: 391).

La lengua de estos dos personajes se diferencia en cuanto a su consistencia. Hortense y Clara tienen mentalidades diferentes y representan dos generaciones de inmigrantes, lo cual se muestra igualmente en su forma de hablar. Hortense mantiene su inglés criollo durante toda la novela, mientras que Clara evoluciona en su forma de expresarse hacia un inglés deliberadamente más formal y correcto. En este hecho se encuentra la metáfora de la integración que Clara pretende conseguir, frente a la postura tozuda y anclada en el pasado de Hortense. Estas dos actitudes tendrán que tenerse en cuenta en la traducción, puesto que el dialecto permanente de Hortense podrá propiciar unos rasgos dialectales igualmente indelebles, mientras que Clara dejará patente su acento al principio para luego ir progresivamente abandonándolo. Además de esto, Clara perdió los dientes incisivos en un accidente de juventud, lo que le hace pronunciar ciertas palabras de forma incorrecta, ya que en su pronunciación reemplaza el sonido /θ/ por /f/ o /t/ (*toofs* (para referirse a *tooth*). Igualmente, el acento de Clara refleja la dimensión social por medio de palabras coloquiales propias de una persona más joven que Hortense.

Hortense, el personaje que más abundantemente hace uso de este dialecto, interpela al resto de personajes con los que se relaciona de forma coloquial y haciendo uso de su característico tono efusivo. El modo de los dialectos donde el personaje interviene es escrito para ser leído como si fuera dicho.

### **Dimensión comunicativa: contexto de situación externo**

En este momento se repasan las categorías de emisor y receptor del texto, en este caso, autor y lectores.

Zadie Smith es una escritora nacida en el norte de Londres en 1975. Hija de un matrimonio bicultural (su madre es jamaicana y su padre inglés), estudió literatura inglesa en Cambridge, donde empezó a escribir lo que luego se convertiría en su primera novela, *White Teeth*. Nada más publicarse, en el año 2000, el libro consiguió cuatro importantes premios literarios nacionales, lo que hizo que dos años después se adaptara para la televisión inglesa. Su segunda novela, *Autograph Man*, de 2002, fue exitosa, aunque sin alcanzar la notoriedad de la anterior. En Estados Unidos, donde pasó un año en la Universidad de Harvard, escribe un ensayo sobre algunos escritores del siglo XX que le influyen en su literatura. Su tercera obra de ficción, *On Beauty*, se publica en 2005 y es preseleccionada para el Booker Prize. Su destreza en la escritura abarca multitud de relatos cortos, artículos y colaboraciones publicadas en diversas revistas. *The Book of Other People*, por ejemplo, es un libro de relatos que Smith edita y donde veinte autores y ella misma contribuyen con pequeñas historias, al igual que el ensayo sobre el arte de escribir *Fail Better*, aparecido en 2006. Actualmente, la autora se dedica a la enseñanza en la Columbia

University School of Arts y vive con su marido, el también escritor, Nick Laird.

En cuanto al lector meta, la obra de esta autora se destina al gran público.

### **Dimensión pragmática**

La intención del dialecto es mimética (Mair, 1992), ya que Smith refleja la forma de expresarse de esta etnia a la que conoce bien, pues también es la suya. El dialecto no está exento, por este mismo motivo, de una fuerte intención simbólica, donde la caricatura, especialmente en el personaje de Hortense, pretende que el lector se acerque a la singularidad de los personajes y a la vez les inspiren cierta simpatía a pesar de sus defectos. De forma cómica, compasiva y optimista a la vez se expone el habla que representa a una comunidad con identidad propia en un país al que se amoldan, pero en el que igualmente necesitan conservar sus raíces. La lengua es una muestra de ello. No es lo mismo emigrar a un país por los motivos que sean y sentirse exiliado durante toda la vida, que nacer en ese país y convivir con el sentimiento de ser de él, pero a la vez con la consciencia de no serlo del todo. Estas dos realidades, la de los inmigrantes y la de los que han desarrollado un nuevo sentido de la etnicidad, se plasman en el libro de Smith, y la lengua de los dos personajes es un vehículo que ayuda a la descripción de sus respectivas situaciones.

Así, en lo que se refiere a ficción británica postcolonial, Zadie Smith podría seguir la estela de Hanif Kureishi o Timothy Mo, autores que exploran cómo afecta la relación entre la madre patria y las antiguas colonias. Hortense simboliza la experiencia de vivir en otro país, pero, al mismo tiempo, crea una nueva imagen de Londres, un lugar que se define



gracias a la experiencia inmigrante: las perspectivas británicas «normales» cambian por el uso del dialecto criollo de tal forma que el lector también llega a sentirse de alguna forma desplazado. Al final, ésta y otras novelas cuestionan las nociones tradicionales de ser inglés vs. ser británico, así como la forma en que las comunidades étnicas viven los conflictos y negociaciones entre las comunidades dominante y minoritaria, y entre los valores coloniales, tradicionales y multiculturales (Mackean, 2005: 213).

### **Dimensión semiótica**

El discurso de Zadie Smith se transmite a través del inglés de Clara y Hortense: una visión del Londres actual multirracial y lleno de sentimientos contradictorios en cuanto a los orígenes, el presente y el futuro de la gente que vive allí. El conflicto generacional con respecto a la raza está sembrado: la generación de Hortense sueña con volver o visitar su tierra; la de Clara sueña con escapar de esos orígenes para ser una inglesa más, pero su aspecto y su forma de hablar les caracterizan y les anclan a su pasado.

La variación dialectal es un rasgo importante en la obra de Zadie Smith y así lo vuelve a manifestar en sus siguientes novelas, donde algunos de sus personajes utilizan algún tipo de dialecto. Estas variedades lingüísticas se exponen a través de los diálogos, donde el estilo directo hace que el lector se sienta interpelado por el personaje en cuestión. El encargado de contar el relato es un narrador omnisciente que conoce toda la historia perfectamente, al igual que a cada uno de los personajes, a los que critica o alaba. Lejos de identificarse con la lengua de los personajes, quienes en mayor o menor medida exhiben algún tipo de acento, se expresa a través de una lengua moderna, culta y poética,

donde abundan los mecanismos para describir las situaciones, los personajes o lo que sienten.

La estructura narrativa no deja de ser original, pues la autora da varios saltos en el tiempo: de 1974 a 1945 para contar la historia de Archie; de 1984 se remonta a 1957 para contar la historia de su amigo Samad y de sus gloriosos antepasados; de 1990 salta a 1907 para centrarse en Irie y en su familia materna (Clara, Hortense, Ambrosia, etc.), y de 1992 se desplaza a 1999 para relatar la relación entre Magid, Millat y Marcus y el desenlace de la historia. Dentro de cada uno de estos bloques, el libro se divide en capítulos numerados donde los personajes aparecen, desaparecen y vuelven a aparecer hasta que todos se encuentran en la parte final.

La focalización de la narración salta, del mismo modo, de un personaje principal a otro, lo que la convierte en una novela donde la diversidad es subrayada desde su estructura formal. En palabras de Bastida (2008: 28) «*White Teeth* es uno de los más claros ejemplos de la renovación que ha experimentado en los últimos años el panorama literario británico». La popularidad de la novela viene a constatar que el dialecto en la literatura es una práctica corriente en este país y que resulta en una fórmula, no solo aceptada por los lectores, sino, además, exitosa.

#### 6.10. *Wuthering Heights*

Como ya se ha señalado anteriormente, la era victoriana constituye una etapa cultural importantísima en la historia de Inglaterra. Todos los campos de la actividad humana tienen la voluntad de transformar el mundo y las fuerzas de la naturaleza para el bienestar y servicio del hombre. El esfuerzo que este país hizo en el siglo XIX se refleja en la novela contemporánea de autores como Dickens, Thackeray,

George Eliot, Thomas Hardy o las hermanas Brontë. En estas novelas, no obstante, también se critican los defectos de esta sociedad aparentemente compacta (Pujals, 1988: 434). Según este mismo autor, las obras de las hermanas Brontë suponen un cambio en la novela victoriana en virtud del cual ésta se transforma en algo más allá del comentario de las costumbres existentes para ser una pintura cada vez más realista y acabada de la vida interior (1988: 478). En esa época, la variación lingüística en alguno de los personajes de las novelas era aceptada e incluso se convirtió en costumbre. Así, el lenguaje de los personajes tenía que corresponder con el lenguaje que utilizaría una persona real de esa condición.

La única novela de Emily Brontë parecía condenada al olvido por la sociedad victoriana, pero posteriormente su hermana Charlotte volvió a publicarla después de unas revisiones. Aquí, no solo se permitió cambiar la puntuación, sino que también recortó algunos fragmentos (seguramente para que la edición saliera más barata) y modificó el dialecto que en ella aparece para que los lectores de toda Inglaterra pudieran entender el relato (Ferguson, 1998: 3).

*Wuthering Heights* (1847) es una novela que ha trascendido de la época victoriana para convertirse en un clásico. Se trata de una historia que describe la vida rural en Inglaterra, la moral y el comportamiento de la época, y la naturaleza de unos personajes que forman parte de ella. Se desarrolla a principios del siglo XIX, donde hay un ambiente conservador y opresivo, y la historia que la autora sitúa en este contexto es pasional pero al mismo tiempo cruel, cargada de ignorancia, religión y bajezas.

Se inicia con Catherine Earnshaw, la hija de una familia distinguida de las tierras altas de Inglaterra. Bien educada, es, no obstante, una niña caprichosa y malcriada que desde temprana edad muestra un carácter vivo y en ocasiones cruel con los que la rodean. Se

enamora de su hermano adoptivo Heathcliff, al que seguirá amando toda la vida. Éste es un niño huérfano adoptado por esa familia, que pasa de ser compañero de juegos en la infancia a enamorarse de Catherine. Las secuelas de ese amor imposible (pues lo impiden las normas sociales de la época) afectarán a sus protagonistas y también a sus descendientes a lo largo de tres generaciones. *Wuthering Heights* envuelve de esta forma al lector en una maraña de odio, sed de venganza, amor no correspondido, desengaño y desesperanza.

Los personajes giran en torno a un hogar que deja de serlo a voluntad y capricho de Heathcliff, un hombre imponente, de fuerte carácter, movido por la ira y el rencor hacia la familia que, aunque lo acogió, nunca lo consideró más que un niño abandonado recogido de las calles de la ciudad. El niño despreciado crece para odiar más que nadie. Al morir su hermano mayor, Hindley Earnshaw, quien siempre le había maltratado, el joven da rienda suelta a su resentimiento con el resto de la familia, sobre todo con su hermanastra adoptiva, quien, a pesar de todo, le ama.

El patriarca, el señor Earnshaw, nunca imaginó que aquel niño a quien brindó su casa, terminaría siendo amo y señor de ésta y de todos sus habitantes, engendrando un ambiente de miedo y violencia. Tras conseguir la herencia de los Earnshaw se propone destruir a su contrincante, Edgar Linton, marido de Catherine. Su comportamiento siniestro hace que el lector le compadezca en unas ocasiones y le odie en otras, convirtiéndole, a pesar de ello, en un héroe romántico. Heathcliff vive una vida de déspota hacia los miembros de la familia y de amargura por no poder amar libremente a Catherine, por lo que, años después, muere de amor después de que ella fallezca tras dar a luz a su única hija, Catherine Linton. La vida de Heathcliff sin Catherine ya no tiene sentido.

La novela no sólo posee un envolvente estilo descriptivo que introduce al lector en el drama, sino que también brinda un excelente análisis de la naturaleza humana, sus errores, defectos y sentimientos. Los temas, con el amor entre Heathcliff y Cathy, que marca sus vidas y va más allá de la muerte, como tema central, oscilan también entre la pasión, la lealtad, la venganza o la ternura, que algunos personajes demuestran a pesar del medio tan poco halagüeño en el que se encuentran. Emily Brontë, como escritora osada e innovadora, intentó a través de su única obra potenciar la libertad de emociones de la mujer ante una sociedad opresora. La influencia de lord Byron y de la novela gótica en esta obra es evidente.

*Wuthering Heights* es un clásico que sigue vigente y que nos revela que, aunque nuestra sociedad ha evolucionado mucho, el ser humano sigue siendo una constante contradicción, que experimenta momentos sublimes y a la vez se ve arrastrado a las monstruosidades más humillantes. Nos hace meditar y preguntarnos hasta dónde seríamos capaces de llegar por amor o por odio. Un ingrediente que aumenta el misterio y el atractivo de esta obra es precisamente que, con astucia y sutileza, la autora deja al lector a cargo de la interpretación de los hechos.

El dialecto que se estudia en este trabajo se nos presenta a través de Joseph, el viejo criado de la finca Cumbres Borrascosas, cuyas labores son las de cuidar de los animales, del campo y de la seguridad de la casa. Solterón, maleducado y condescendiente con las mujeres, su único pilar es la religión. En este sentido, es profundamente cristiano y se guía por una moral conservadora exagerada a pesar de la época. Joseph se excusa en la religión para descargar su mal humor sobre los personajes. Es analfabeto, pero lejos de ser humilde debido a esto o a su condición de criado, tiene un carácter tosco y sibilino y se dirige a los demás con

desprecio. Vive temiendo continuamente el castigo divino y amenaza con el juicio final a todos los habitantes de la casa. Su incultura le hace ser tremendamente supersticioso y verse influido por las habladurías que corren por el pueblo. Su sentido del humor es cruel y despectivo; a través de él, descarga su mal humor y ataca al resto de personajes, menos al amo Earnshaw, a quien sí respeta. Al ser una persona temerosa, se mantiene leal a quien en ese momento sea el amo de la casa, ya sea el señor Earnshaw, el hijo de éste (Hindley) o Heathcliff.

La importancia de este personaje no es evidente, pero es crucial tanto en el fondo como en la forma de la novela. Por una parte, la influencia de Joseph sobre el resto de personajes de la familia Earnshaw es decisiva en los acontecimientos que tendrán lugar a lo largo de la obra. Por ejemplo, cuando el señor Earnshaw está débil físicamente, aprovecha la ocasión para contarle toda suerte de historias sobre las fechorías de Heathcliff y Catherine (cargando la mayor parte de la culpa sobre ella), así como para decirle que su hijo Hindley es un réprobo. Ésta es su treta para intentar influir en la educación de los niños. Además de esto, también desapruueba el comportamiento de todos los habitantes de la casa, a los que lanza sus amenazas sobre el juicio final. Se puede decir que, de alguna forma, él tiene parte de culpa del desenlace de las vidas de los protagonistas.

A pesar de estar en un segundo plano en cuanto a apariciones, su función en la trama sí es relevante, puesto que, junto a Nelly, se mantiene como criado a lo largo de la obra, evoluciona en su comportamiento (sus defectos se acentúan a medida que va envejeciendo) y provoca determinadas situaciones a causa de su lengua malintencionada. Es significativo que siempre se encuentre en las situaciones claves: «(...) he always comes into the novel at those crucial moments» (Waddington-

Feather, 1965: 14). Por otra parte, su importancia a nivel lingüístico es casi más destacable debido al marcado dialecto de Yorkshire con el que habla.

### **Dimensión comunicativa: contexto de situación interno**

La forma de expresarse de Joseph contribuye a su caracterización y representa el rasgo más peculiar de este personaje. Brontë hace uso del dialecto de su pueblo natal, Haworth, al oeste del condado de Yorkshire, y plasma de forma muy precisa la pronunciación, la gramática y el vocabulario que se utilizaba en su época, poniéndolo en boca de Joseph: «(...) old Joseph is, of course, the main vehicle for dialect in the novel, (...) it took a great deal of ingenuity, and no small amount of courage, for Emily Brontë to create a character speaking such a localised dialect in a novel of this stature» (Waddington-Feather, 1965: 13). Hay que precisar en este punto que Zillah, una criada de la casa que hace un par de intervenciones breves, se expresa también con este dialecto, aunque es menos acusado en ella. Se podría decir que este acento, además de un reto para cualquier lector, es una forma de describir la tierra de la autora. El dialecto suena tosco al oído, pero no deja de haber una cierta belleza en él, al igual que en el lugar de donde procede Brontë, los fríos pero bellos páramos de Yorkshire.

Es importante puntualizar que los datos de este análisis se extraen de la versión en lengua inglesa a la que los lectores tenemos acceso tras las modificaciones que Charlotte Brontë realizó (Wallis, 2006: 121) para la edición de 1950. En cuanto a la pronunciación y ortografía, la forma de hablar de Joseph tiene una serie de variaciones fonéticas con respecto al inglés estándar que, en la mayoría de ocasiones, comparte con los hablantes del dialecto de la zona de West Riding, como la oclusión glotal

(i' t' fowld, mista'en en lugar de *mistaken* o 'count por *account*), el uso de la *a* corta en lugar de *o*: *lang* (*long*), *amang* (*among*) o *knaw* (*know*), la *a* larga en *rahm* (*room*) o *dahn* (*down*) o la *u* por *o* en *cannut* (*cannot*), *dunnut* (*do not*). También hay cambio vocálico en *weell* (*well*), *neeght* (*night*), *seearch* (*search*), *heead* (*head*) (Petyt: 1970: 504) o pronunciación rótica (a pesar de que éste no es un rasgo típico del dialecto de la zona de West Riding [Wells, 1982: 367]), como en *varrah/varry* (*very*), *darr* (*dare*) o *sperrit* (*spirit*), entre otros.

La gramática de la lengua de Joseph incurre en particularidades propias del dialecto de Yorkshire como verbos en pasado o participios pasados irregulares: *getten* (en lugar de *have got*) o *seed* (*saw*). A esto se pueden añadir modificaciones en los pronombres personales: *Aw* (*I*), *shoo* (*she*), *ye, yah* (*you*), en el verbo *to be*: 's *noan* (*is not*), *dunnut* (*do not*) o en *should*, que pasa a ser *sud* (Petyt, 1970: 509). El léxico de Joseph es particular del dialecto *northern*, pero también es único de este personaje: *laith* (*barn*), *happen* (*perhaps*), *faishion* (*decidir, pensar*), *owt* (*anything*), *childer* (*children*), *nobbut* (sólo), *gaumless* (delgado, demacrado), *brass* (money), *hearken* (escuchar), *bonny* (bonito), *laik* (jugar), etc. Al mismo tiempo, se observa en el personaje cierta tendencia a la aliteración en algunas de las frases: *Minching un' munching!,...nor noan on 'em,... not he!, fahl, flaysome devil..., ...seed a sight..., Thear, that's t'father!*

Según todo lo anterior, el dialecto geográfico del personaje se mezcla con los rasgos idiolectales (repeticiones continuas del verbo *must* o del léxico religioso) y con la fuerza social que a su vez representa. Realmente se trata de una caracterización atípica, pues no es muy normal que un criado se comporte de esta forma, teniendo en cuenta que su autoridad es a veces mayor que la de los propios amos. A mediados del



siglo XIX, época en la que se escribió y publicó por primera vez *Wuthering Heights*, el comportamiento atípico de este personaje fue interpretado como algo escandaloso, además de otros factores de la novela como los temas que en ella se tratan. En efecto, Joseph no se ajusta a los patrones de aquella época (ni de ninguna), pero está en consonancia con los temperamentos de otros personajes de la obra también atípicos como Heathcliff o Cathy.

Ejemplos de la variación lingüística de este personaje se muestran a continuación. En la primera intervención, Joseph riñe y humilla a la pequeña Cathy diciéndole que no vale para nada y que irá derecha al infierno igual que su madre. En la segunda, habla de la imposibilidad de encontrar a Heathcliff (que se ha escapado de casa después de oír que Catherine ha aceptado la propuesta de matrimonio de Linton) diciendo que más valdría haber encontrado al caballo que a él:

'Aw wonder how yah can faishion to stand thear i' idleness un war, when all on 'ems goan out! Bud yah're a nowt, and it's no use talking - yah'll niver mend o'yer ill ways, but goa raight to t' divil, like yer mother afore ye!

(...)

“Oh, wicked, wicked!” gasped the elder, “may the Lord deliver us from evil!”  
(Brontë, 2003 [1847]: 27)

\*\*\*

'Yon lad gets war und war!' observed he on re-entering. 'He's left th' gate at t' full swing, and Miss's pony has trodden dahn two rigs o' corn, and plotted through, raight o'er into t' meadow!

Hahsomdiver, t' maister 'ull play t' devil to-morn, and he'll do weel. He's patience itsseln wi' sich careless, offald craters - patience itsseln he is! Bud he'll not be soa allus - yah's see, all on ye! Yah mun'n't drive him out of his heead for nowt!

(...)

'I sud more likker look for th' horse,' he replied. 'It 'ud be to more sense. Bud I can look for norther horse nur man of a neeght loike this – as black as t' chimbley! und Heathcliff's noan t' chap to coom at MY whistle – happen he'll be less hard o' hearing wi' YE!' (Brontë, 2003 [1847]: 94).

El análisis del registro se resumiría en un tenor informal, algo agresivo y condescendiente cuando Joseph habla con Nelly o con los niños, y en un tenor más formal, pero no exento de sarcasmo, cuando se dirige a los amos. Estas sutiles, pero importantes variaciones, habría que tenerlas en cuenta en una posible traducción. El modo es escrito para ser leído como si fuera dicho, y el campo no muestra términos especializados.

### **Dimensión comunicativa: contexto de situación externo**

*Wuthering Heights* se dirigía a un público de cierto nivel educativo y de clase media-alta y alta.

La autora es Emily Jane Brontë, una de las tres hermanas y escritoras inglesas de fama universal. Nació en 1818 en Thornton, Inglaterra, aunque dos años más tarde su familia se trasladó a Haworth, en la zona de Yorkshire. Huérfana de madre cuando tenía un año, Emily, sus hermanos y su padre vivieron en un ambiente maravilloso lleno de libros, arte y juegos, y, gracias a la imaginación desbordada del padre, se evadían de la aridez del ambiente y de las influencias victorianas de la época. A los 19 años fue a enseñar a una escuela cerca de Halifax, y más tarde, junto con su hermana Charlotte, fue a un colegio en Bruselas a estudiar música e idiomas. Posteriormente, las Brontë abrirían una escuela dirigida por Charlotte.

Las tres hermanas escribían poemas y novelas. Los poemas se publican finalmente en 1846 financiados por ellas mismas y bajo

seudónimos masculinos: Currer, Ellis y Acton Bell. Estos versos obtienen una escandalizada resonancia, más por el hecho de que sus autoras fueran mujeres, que por la calidad de los mismos. Antes de esa publicación, en diciembre de 1845, Emily comienza a escribir *Wuthering Heights*. En diciembre de 1847 la novela se publica, siendo muy mal acogida por el público, ya que su estilo, rudo y salvaje, se aparta por completo del imperante en la literatura de su época (hasta el punto de que durante años el libro yació olvidado por no considerársele, ni siquiera, una buena novela). Por su parte, Charlotte se hacía famosa con *Jane Eyre*, y Anne era a su vez aceptada, aunque con reservas, como buena escritora.

En 1848, a raíz de un resfriado, la joven autora fallece de tuberculosis a la edad de treinta años. De Emily Brontë se dice que tenía un carácter taciturno y sombrío: «Emily had no social life, few relationships outside the household, and neither knew nor cared about the world beyond Haworth. Her inner life was turbulent and passionate» (Smith, 1980: 121). Fue autora de algunos poemas, que también han triunfado, entre ellos *Old Stoic* y *Last Lines*, los cuales han vencido el paso de los años revelándola como mejor poetisa que sus hermanas.

### **Dimensión pragmática**

La intención que subyace a las intervenciones de Joseph y a los temas recurrentes en ellas es la voluntad de la autora, por una parte, de crear un personaje especial que a la vez dé verosimilitud al hogar lúgubre y aterrador en el que se convierte la casa y, por otra, la de poner de manifiesto la realidad de una sociedad rural que predica valores como la honra o acude a la iglesia a diario, pero que, fuera de ella, no se comporta de acuerdo a los preceptos que ésta dicta.

La narradora de la mayor parte de la novela es Nelly, un personaje que conoce a todos los demás, puesto que ha trabajado al servicio de la familia Earnshaw toda la vida. Es un personaje fundamental para relacionar el pasado y el futuro de la historia. Nelly ha tomado parte activa en ella al haber sido hermana de leche, compañera de juegos, criada y ama de llaves de los protagonistas. Representa el buen corazón, el sentido común y la generosidad. Nelly trata a todos los personajes de forma piadosa, e incluso tiene palabras de comprensión hacia Heathcliff porque entiende su pasado.

En cambio, su actitud hacia Joseph es de rechazo y así lo demuestra en sus descripciones del personaje y de su comportamiento. Brontë fue una escritora atrevida al combinar estas dos formas de narración: el ama de llaves comienza a narrar el relato y para ello retrocede al pasado y va relatando los acontecimientos hasta llegar al momento de los hechos. A partir de ahí, pasa de narrador a actor de la historia hasta que ésta acaba con la muerte de su protagonista. A lo largo del tiempo, la obra se ha analizado en muchas ocasiones y estos análisis revelan elementos propios de una obra complicada y genial, como, por ejemplo, la doble narración, la narración por medio de la criada Nelly (que sirve a la autora para distanciarse del drama) o la complicación en cuanto a las formas narrativas de reproducir el habla y el pensamiento.

Joseph se expresa siempre a través de los diálogos en los que interviene y en estas manifestaciones abundan las exclamaciones correspondientes a sus quejas o imprecaciones. La idea del cariz social del dialecto de Joseph la apoya Ferguson:

But if we consider the context for Joseph's speech, and particularly if we compare the representation of Joseph's speech with that of Heathcliff, it becomes clear that dialect in *Wuthering Heights* plays more than a minor part in the novel.

Indeed, Joseph's dialect has a central role in the shaping of the fictional world and in the development of the novel's social critique (1998: 3).

### **Dimensión semiótica**

El personaje de Joseph, y el dialecto con el que se expresa, le sirven a la autora para dar realismo a la obra y para marcar las relaciones entre amos y criados, en especial entre los amos y Joseph. El dialecto del viejo sirviente describe el contexto de la historia, nos remite a una zona determinada de Inglaterra y, sobre todo, nos explica cómo se vivía en una zona rural inglesa de mediados del siglo XIX, cómo eran las relaciones entre las gentes, cuál era la forma de pensar y de sentir del pueblo. A través de Joseph, el lector se hace una idea de las marcadas relaciones sociales que imperaban en el momento, de la conducta que a cada uno se le presupone y de la jerarquía que establecen los distintos estratos sociales. En definitiva, la caracterización de Joseph describe el contexto de la obra.

Hasta aquí, el estudio ha girado alrededor de las obras originales elegidas para el corpus, sus contextos de creación, de recepción y los rasgos dialectales que en ellas aparecen. De igual manera, este análisis tratará de realizarse en el capítulo siguiente aplicado al corpus de traducciones correspondientes a las anteriores obras.

## **7. CONTEXTUALIZACIÓN Y ANÁLISIS TRADUCTOLÓGICO DEL CORPUS DE TRADUCCIONES**

El capítulo anterior se destina al análisis de las obras originales, o lo que es lo mismo, a los dos primeros pasos propuestos por Boase-Beier (2006) para el estudio del estilo en traducción (el estilo del TO como expresión de las elecciones de su autor y el estilo del TO en cuanto a los efectos que causa en el lector [y en el traductor como lector]). Por lo tanto, la investigación se centra ahora en el análisis del estilo del TM como expresión de las elecciones de su autor (el traductor) y en el del estilo del TM y los efectos sobre el lector del mismo. El objeto de estudio es la traducción y, en particular, cómo el traductor ha intentado expresar el dialecto de la obra original, componente del estilo de la misma. Este análisis contemplará la reacción de los lectores ante el TM, lo que conllevará la consideración del polisistema literario de la cultura receptora. Dado que la neutralización del dialecto en la traducción es una de las posibles soluciones a la traducción del dialecto, este análisis tratará de comprobar si esta técnica es la más frecuente. El conjunto de los cuatro puntos anteriores persigue ofrecer una aproximación estilística al estudio de la traducción de obras literarias.

Para cumplir estos objetivos, se verán ejemplos extraídos de las traducciones y se cotejarán con los originales para averiguar la profusión de esta técnica y, en caso afirmativo, si la traducción del dialecto se compensa de alguna otra manera (léase, por medio del tono, los recursos estilísticos, etcétera). También se va a prestar atención a las repercusiones que todo lo anterior tiene sobre el destinatario meta y a su respuesta ante la traducción. Brevemente, se intentarán esbozar las circunstancias (políticas, sociales, económicas) que rodean a la

traducción del texto, que pueden condicionarla o influir en los lectores en castellano. El análisis que se va a realizar no pretende olvidar los datos extraídos en el capítulo anterior, es decir, la motivación detrás de los autores para escribir las obras elegidas y, sobre todo, para utilizar la variación lingüística.

Es ahora cuando la atención recae en la lengua y cultura españolas y en las obras que de una forma u otra transmiten el sentir de unos escritores foráneos que aportan el añadido del dialecto en sus producciones. Por eso, lo primero que hay que dejar claro es que la traducción de los dialectos es un asunto complicado y que, según muchas opiniones, no existe una forma certera y absoluta de trasvasarlo a otra lengua. No todos los pareceres son en contra, y distintos ajustes pueden realizarse para salvar las situaciones complicadas en las que los autores colocan al traductor del dialecto. Es sabido que no sólo las lenguas son distintas en sus niveles formales, sino que las culturas también son diferentes, e incluso aquellas que se encuentran más próximas plantean identidades únicas. Caprara afirma en su tesis que los traductores que se comprometen a traducir hacia una lengua románica deberían revisar con cierta frecuencia cuestiones de tipo histórico (de la lengua) y dialectológico, en el intento de evaluar las lexias o los conjuntos de significados de las palabras que han viajado de la lengua al dialecto o, al contrario, del dialecto a la literatura culta (2007: 587).

A través de este corpus de diez novelas traducidas del inglés al castellano se podrá observar cuál es la tendencia de mayor utilización en cuanto a la traducción del dialecto en la cultura literaria española. La neutralización es, a mi parecer, la opción más practicada, por los motivos que a lo largo de este capítulo se intentará dilucidar.

Hay que partir del hecho de que el traductor no está exento de condicionamientos culturales y personales. Esto, y la postura que mantiene respecto al texto, hacen que su interpretación sea única: «Interpretations are not value-free» (Simpson, 1993: 105). Según los autores Hatim y Mason (1995), los traductores dejan su impronta en sus trabajos realizando cambios en la estructura de la traducción según la intención global del emisor del TO, por lo que las modificaciones estructurales han de considerarse sin perder nunca de vista el propósito del autor; pero los traductores también realizan modificaciones dependiendo del propósito de la traducción, que afecta en especial a los textos con validez universal, donde el grado de intervención del traductor dependerá del destinatario, y dependiendo de los patrones globales de los textos en cada lengua, ya que son estructuras cognitivas que tienen los hablantes y que ayudan a la producción y recepción de textos. Así pues, los textos literarios tienen un interés universal y, si bien el peso del autor original limita mucho las actuaciones del traductor, no se puede negar que la traducción, como actividad humana, refleja en alguna medida la personalidad del traductor encargado de llevarla a cabo.

Para desarrollar el siguiente estudio hay que retomar de nuevo el modelo de análisis que se introdujo al principio de esta tesis y que se ha utilizado en el análisis de las obras originales. Éste ayudará a estructurar el análisis de las obras traducidas, a cubrir los aspectos más relevantes con respecto a la traducción del dialecto y a cumplir los objetivos que se han propuesto más arriba. Los parámetros de este modelo se desarrollarán en las páginas siguientes, en el apasionante cometido de indagar en las decisiones traductorales respecto al dialecto.

Los ejemplos que se expondrán de los textos originales y traducidos se reducirán a unas cuantas muestras que, no obstante, serán



suficientes para evidenciar las tendencias traductoras. Por el contrario, hay que señalar que el análisis se ha realizado en las obras en su totalidad y teniendo en cuenta sus contextos tanto de situación como de creación e interpretación (Marco, 2002).

### 7.1. *Tiempos difíciles*

A pesar de ser una de las novelas menos conocidas de Dickens, cuenta con diversos estudios que la colocan a la altura del resto tanto por su trama sólida y personajes evolutivos como por los temas que se incluyen en ella. La teoría del utilitarismo, el desarrollo industrial imparabile e inhumano, los intereses personales, la unión de trabajadores o el capitalismo y su poder como fuerza antisocial (Hobsbaum, 1972: 174) se atacan en esta obra del genial escritor victoriano.

#### **Dimensión comunicativa: contexto de situación interno**

El modelo que utilizo como herramienta de análisis se centra en primer lugar en la dimensión comunicativa, la cual conforma la trama del proceso comunicativo y explica la variación lingüística (Hatim y Mason, 1995 [1990]: 56). Dentro de esta dimensión, para estudiar el contexto de situación interno (Marco, 2002) del TM, hay que recordar la variación lingüística que aparece en la novela original. El *Northern* es el dialecto que se incluye en la novela de Dickens por boca de uno de sus personajes, Stephen Blackpool. Obrero de la fábrica del señor Bounderby, es un personaje sin maldad, de carácter manso, casado con una mujer alcohólica y ausente. En resumen, es un desdichado por su situación personal y laboral. Como marido no anhela otra cosa que divorciarse para poder estar con Rachael, su compañera de trabajo y amiga, de quien está enamorado; como trabajador, cree en la honestidad

y se opone a la huelga a pesar de ser un obrero explotado, lo que provoca que sus compañeros le rechacen. Su jefe, el señor Bounderby, le propone que espíe a sus compañeros para informarle, a lo que también se niega, y, con esto, se gana el despido. A su vida como obrero, Dickens no hace alusión, pero sí expone su forma de hablar que lo caracteriza y diferencia del resto de personajes.

A continuación se muestran ejemplos de la traducción al castellano de *Hard Times* elegida para este trabajo:

Sir, I were never good at showin o't, though I ha had'n my share in feeling o't. 'Deed we are in a muddle, sir. Look round town – so rich as 'this – and see the numbers o' people as has been broughten into bein heer, fur to weave, an to card, an to piece out a livin', aw the same one way, somehows, twixt their cradles and their graves. Look how we live, ans wheer we live, an in what numbers, an by what chances, and wi' what sameness; and look how the mills is awlus a going, and how they never works us no nigher to ony dis'ant object – ceptin awlus, Death. Look how you considers of us, and writes of us, and talks of us, and goes up wi' yor deputations to Secretaries o' State 'bout us, and how yo are awlus right, and how we are awlus wrong, and never had'n no reason in us sin ever we were born. Look how this ha grownen an' grownen, sir, bigger an' bigger, broader an' broader, harder an' harder, fro year to year, fro generation unto generation. Who can look on 't, sir, and fairly tell a man 'tis not a muddle?' (Dickens, 2001 [1854]: 172).

Trad. de Lázaro:

—Señor, aunque yo he tenido mi parte de sufrimientos, nunca tuve habilidad para exponerlos. Señor, vivimos metidos en un embrollo. Fijaos en nuestra ciudad..., con todo lo rica que es..., y ved la gran cantidad de personas que han tenido la idea de reunirse aquí para tejer, para cardar y para ganarse la vida, todos con el mismo oficio, de un modo u otro, desde que nacen hasta que los entierran. Fijaos en cómo vivimos, en dónde vivimos, en qué apiñamiento y con qué uniformidad todos. Fijaos en cómo las fábricas funcionan siempre, sin que

con ello nos acerquen más a ninguna meta determinada y distante..., como no sea la muerte. Fijaos en el concepto en que nos tenéis, en lo que escribís acerca de nosotros, en lo que decís de nosotros, en las comisiones que enviáis a los ministros con quejas de nosotros y en que siempre tenéis razón y jamás la tuvimos nosotros en todos los días de nuestra vida. Fijaos en cómo todas esas cosas han ido creciendo y creciendo, haciéndose más voluminosas, adquiriendo mayor amplitud, endureciéndose más y más, de año en año, de generación en generación. ¿Quién que se fije con atención en todo esto no dirá, si es sincero, que es un embrollo? (Dickens, 2009 [1949]: 267-268).

La caracterización de Stephen, basada en rasgos dialectales sociales y geográficos, no se mantiene en la traducción anterior y el personaje se expresa en una lengua estándar. Asimismo, el registro en la traducción parece más alto que en el TO («aw the same one way» por «todos con el mismo oficio», «in what numbers» por «con qué apiñamiento», «haciéndose más voluminosas» y «bigger an' bigger, broader an' broader» por «adquiriendo mayor amplitud»), lo que vuelve a utilizarse no sólo en esta escena en la que Stephen se dirige a sus superiores, sino cuando habla con personas de su misma clase, como su mujer o Rachael. En el fragmento anterior, Stephen está defendiendo su opinión sobre la situación de los trabajadores. Mucho antes de esta intervención, Stephen y Rachael mantienen una conversación. La admiración y amor de Stephen hacia su amiga y compañera es visible:

“We are such true friends, lad, and such old friends, and getting to be such old folk, now.”

“No, Rachael, thou’rt as young as ever thou wast.”

“One of us would be puzzled how to get old, Stephen, without t’other getting so too, both being alive,” she answered, laughing; “but, any ways, we’re such old friends, that t’hide a word of honest truth fro’ one another would be a sin and a pity. ‘Tis better not to walk too much together. ‘Times, yes! ‘Twould be hard,

indeed, if ‘twas not to be at all,” she said, with a cheerfulness she sought to communicate to him.

“ ‘Tis hard, anyways, Rachael.”

“Try to think not; and ‘twill seem better.”

“I’ve tried a long time, and ‘ta’nt got better. Buty thou’rt right; ‘tmight mak fok talk, even of thee. Thou hast been that to me, Rachael, through so many year: thou hast done me so much good, and heartened of me in that cheering way, that thy word is a law to me. Ah lass, and a bright good law! Better than some real ones.” (Dickens, 2001 [1854]: 172).

Trad. de Lázaro:

—Hemos sido los mejores amigos, muchacho; los mejores y los más leales amigos, y estamos empezando a ser dos buenos viejecitos.

—No, Raquel; tú eres tan joven como siempre.

—¿Cómo se iba uno de nosotros a arreglar para envejecer sin que el otro envejeciese también, puesto que los dos vivimos? —contestó ella alegremente—. Sea como sea, el ocultar el uno al otro cualquier palabra de verdad, siendo tan viejos amigos, resultaría un pecado y una pena. Lo mejor que podemos hacer es no andar mucho juntos... De cuando en cuando, sí. Sería demasiado duro que no lo hiciésemos nunca —dijo Raquel, intentando contagiarlo de la alegría que se transparentaba en sus palabras.

—Es muy duro de todos modos.

—Procura no pensar en ello y se te hará más fácil.

—Llevo mucho tiempo intentándolo, y no adelanto nada. Pero tienes razón; serían capaces de murmurar hasta de ti. Sí, Raquel; has sido durante muchos años para mí eso: una amiga que me ha hecho muchísimo bien, que me ha reanimado con su alegría. Por eso tus palabras son ley para mí. Sí, muchacha; una ley buena y dichosa, mucho mejor que muchas leyes auténticas (Dickens, 2009 [1949]: 162-163).

En la versión inglesa, salta a la vista que los marcadores dialectales de Stephen son bastante más numerosos que los de Rachael, quien comparte con él el mismo estatus. De esta forma, Dickens resalta al

personaje de Blackpool, más importante que el de la chica, y hace que los lectores nos fijemos en él. En la versión castellana no ocurre lo mismo debido a la neutralización del dialecto que ya he indicado. Por otra parte, la frase recurrente de Stephen, «‘tis aw a muddle», se traduce siempre de la misma manera («¡es un embrollo!»), coherencia que ayuda al lector a familiarizarse con el personaje y al traductor a darle credibilidad a través de esta pincelada idiolectal. Stephen se convierte en Esteban en la traducción de Lázaro, al igual que Rachael en Raquel. La razón por la que esto ocurre se debe a la época en la que se realizó la traducción al español, 1949, cuando la traducción de los nombres de pila de los personajes era una práctica habitual. La intervención anterior es la primera que hace Stephen en la novela. El editor de la obra que recoge la traducción, Fernando Galván, comenta así la entrada en escena de Stephen:

El diálogo que se inicia con esta pregunta de Raquel se caracteriza, en el original, por presentarse en forma dialectal (de la zona norteña de Lancashire), aunque la presentación del dialecto es muy convencional y suave, y está orientada más a señalar la procedencia social que la geográfica. Si se compara a Dickens con la señora Gaskell en *North and South*, por ejemplo, se verá que en nuestro autor se da más una especie de lenguaje coloquial subestándar que dialectal propiamente (Galván, 2009: 162).

Con esta indicación, Galván, quien revisa y corrige la traducción de Lázaro, intenta justificar que la traducción que se incluye en su edición no exhiba marcadores de variación lingüística en castellano. Según él, los elementos dialectales son elementos subestándares, con lo que deja entrever que su reproducción en castellano no es importante. Precisamente esta vertiente social es la que debería aparecer de algún modo en la traducción por tratarse del medio que utiliza Dickens para

cumplir su objetivo al crear ese personaje. El marcado carácter social del dialecto de Stephen predomina sobre su dimensión geográfica, como ya se analizó en el capítulo anterior. En cambio, Galván zanja de esta manera el tema de la conveniencia de la traducción de la lengua de Stephen.

El personaje del demagogo Slackbridge, delegado que se encarga de asociar a los trabajadores, pero ajeno a la clase obrera, hace gala de una gran retórica. En la traducción, como ocurre en el original, su hablar se caracteriza por tener un registro elevado que se muestra a través de oraciones elaboradas y distintas alusiones, por ejemplo, a personajes bíblicos. La nota del editor en este caso es la que sigue:

Hay un contraste explícito en el original inglés entre la forma de hablar de Slackbridge (inglés estándar, altamente retórico) y la de Blackpool (inglés dialectal y subestándar), que se evidencia en los discursos de ambos a lo largo de este capítulo (Galván, 2009: 256).

El lenguaje de Slackbridge sugiere banalidad y falta de sinceridad (Fowler, 1989: 82), lo que se capta también en la versión española. Dickens utiliza el idiolecto en otro personaje, Sleary, el director del circo, quien tiene el defecto lingüístico de transformar algunos sonidos como s, z o ts en th:

'Thquire!' said Mr. Sleary, who was troubled with asthma, and whose breath came far too thick and heavy for the letter s, 'Your thervant! Thith ith a bad piethe of bithnith, thith ith. You've heard of my Clown and hith dog being thuppothed to have morrithed?' (Dickens, 2001 [1854]: 43).

Trad. de Lázaro:

—Zeñor —dijo el señor Sleary, que padecía de asma, y cuyo aliento resultaba demasiado espeso para poder modular la letra ese—. Vueztro zervidor. Mal negozio ez ezte, mal negozio. ¿Ze han enterao eztoz zeñorez de que ze zupone que mi payazo y zu perro ze han evaporado? (Dickens, 2009 [1949]: 128).

Además del marcador idiolectal semejante al original que el traductor introduce para caracterizar el habla de Sleary, se puede observar el marcador coloquial en la terminación verbal –ao («enterao») en las terminaciones verbales, o, en otro momento, el registro más bajo en las frases «no oz den una que oz dejen zin zentido» y «me oigaz zoltarte uno o doz tacoz», lo que evidencia el esfuerzo por imitar un acento peculiar para el personaje. Como se muestra aquí, el idiolecto sí se traduce en la versión española, seguramente debido a las facilidades que ofrece su reproducción si se piensa en repetir, por ejemplo, elementos recurrentes en el original. Después de esto, está claro que el autor retrata a sus personajes de tal forma que su manera de hablar es indisoluble de los mismos, y, en el traductor, consciente de ello, hace lo propio con Slackbridge y Sleary, pero no con Stephen Blackpool.

Siguiendo con el análisis del contexto de situación interno, se puede decir que el campo y el modo del habla de Stephen en la obra original tienen su correspondencia en la traducción, dado que Lázaro mantiene estos dos elementos. El campo no presenta especialización alguna, y el modo escrito para ser leído como si fuese dicho no cambia en la traducción. El tenor sí difiere de una versión a otra, pues, como antes señalo, en la traducción al español Stephen se manifiesta con una formalidad mayor. Esto se demuestra con el uso de sustantivos abstractos en la traducción, lo que no se ajusta a la imagen que proyecta el personaje en el TO: palabras como «apiñamiento», «uniformidad» o

«amplitud» son muestras de la intervención del traductor y, en el nivel macrotextual, ofrecen a los lectores una imagen distinta del personaje de la obra original. Lo mismo ocurre con expresiones como «de un modo u otro», «sima profunda» o «región en que mora».

### **Dimensión comunicativa: contexto de situación externo**

Uno de los traductores de *Tiempos difíciles*, cuya traducción sirve para realizar el presente análisis, es Amando Lázaro Ros. Escritor, traductor y periodista vasco, Lázaro nació en 1886 y murió en 1962. Fue presidente de la agrupación profesional de periodistas de Madrid y escribió novelas como *Alias «El Dormilón»* (1948), *Dios es corazón* (1952), *Leyendas de Mesopotamia* (1956) o la obra teatral *Río Revuelto*. Durante los últimos años de su vida tradujo muchísimo y de multitud de autores tan importantes como Dickens (*Canción de Navidad*, 1967; *Whittington y su gato y otros cuentos*, 1966), Pirandello (*Obras escogidas*, 1971), Arthur Conan Doyle (*El archivo de Sherlock Holmes*, 1967, entre otras), Jane Austen (*Orgullo y prejuicio*, 1957), Kipling (*Acciones y reacciones*, 1955), Zola (*Roma*, 1933), Mark Twain (*Las aventuras de Huckleberry Finn*, 1963), Robert Louis Stevenson (*El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde*), Henry James (*Daisy Miller*, 1990), Thackeray (*La feria de las vanidades*, 1957), Ann Brontë (*Inés Grey*, 1959), Defoe (*Robinson Crusoe*, 1958) o Dumas (*Los tres mosqueteros*, 1968), entre otros.

Esta extensa carrera como traductor se desarrolla especialmente en las décadas de los 40 y 50, momento en el que también tradujo *Tiempos difíciles* (1949) para la editorial Aguilar, dentro de la compilación de obras de Dickens *Obras completas, 2º tomo*. A partir de esta traducción, su texto se vuelve a editar en 1982, 1988, 1990 y 1994



para Orbis, y en 1999 y 2002 en la editorial Folio. Las *Obras completas* donde aparece la traducción por primera vez vuelven a reeditarse en 1990, 2003 y 2005. Amando Lázaro no fue el primer traductor de esta novela. La desigual introducción de la obra en España hace que no se haya encontrado el nombre del traductor de las dos primeras ediciones. La primera, *Tiempos difíciles*, de 1863 (diez años después de su publicación original), la cita Antonio Palau en el *Manual del librero hispanoamericano* (1951: 442), pero no aparece el nombre del traductor. La segunda, *Los tiempos difíciles*, se publica por entregas en 1876 en el diario de temas políticos *La Época*. Así las cosas, la primera constancia traductora de esta obra es la del Licenciado Barbadillo en 1884. Después le seguirán Luís García de Luna, Mariano Tirado y Rojas, José Camino Nessi, Manuel Vallvé, H. C. Granch, Amado Lázaro Ros, María Juana Ribas de Danés y J. Ribera.

*Tiempos difíciles* tuvo, según señala Galván (2009: 54), una historia penosa en cuanto a su recepción en España. De su primera edición, dice el editor que seguramente su difusión fue escasa y que la novela empezó a conocerse gracias a la publicación en el diario *La Época*. En 1848 se publica la primera obra de Dickens en España: *Oliver Twist*, aunque no se trata de una traducción, sino de una adaptación. Al morir el escritor en la década de 1870, empiezan a abundar las traducciones y versiones de sus obras. Después de dos versiones aparece la del Licenciado Barbadillo (1884), que no es sino una traducción del francés, algo no extraño cuando se trataba de difundir la literatura inglesa. Hasta la traducción de José Camino Nessi en 1921 para la editorial Saturnino Calleja, o la recopilación de las *Obras completas* en 1949, este editor afirma que las ediciones anteriores no estuvieron a la altura de la obra.

Los títulos para la traducción se suceden en estos años (*Días aciagos, Épocas crueles, Días penosos o Los tiempos difíciles*), así como la división de sus partes y capítulos y los calcos del francés en el texto. Por ello, Galván considera la traducción de Lázaro como uno de los mejores trabajos, del que dice «ser muy fiel al original y mantener un discreto tono arcaico en la expresión, muy apropiado para acercarnos más fielmente al aroma decimonónico del texto dickensiano» (Ídem, ib., 59). Marco (2001: 149) abunda en esta idea al comparar algunos aspectos lingüísticos y textuales de la traducción de Lázaro con la de José Camino Nessi, y llega a la conclusión de que en la segunda se observa una mayor voluntad por lograr la aceptabilidad en el polo de llegada y así acercar la traducción al lector.

Además de estas traducciones, la obra se ha presentado al público español a través de entregas en diarios y revistas (*Revista Literaria. Novelas y cuentos*, 1946), y ediciones juveniles e infantiles que también pueden haber influido de alguna forma en la recepción de la obra en España. Bruguera edita éstas dos últimas: la primera, para un público infantil en 1976, y la segunda para un lector algo mayor en 1982. De *Tiempos difíciles* se produjo una miniserie de origen británico (1994). Esta versión para la televisión se emitió hace quince años, lo que también indica la creciente demanda por el público general y experto de una de las obras oscuras de Dickens. El autor, ya consagrado cuando escribió la novela, era muy conocido en España, de tal forma que el lapso de tiempo de diez años desde que se publican original y traducción en español podría deberse a dos motivos. En primer lugar, a la consideración en la que se ha tenido a esta novela como una de las obras menores del escritor, y, en segundo, a su traducción primero al francés (1857), como había sido habitual hasta ese momento, pues entonces la literatura

anglosajona tenía una menor difusión en España en detrimento de la francesa o la alemana.

Lázaro vuelve a acometer algún trabajo más al servicio de la imaginación de Dickens, aunque no fue el autor al que más tradujo, ya que este puesto lo ocupa Arthur Conan Doyle. De éste sí se encarga de varias de sus obras más conocidas, como *Obras completas* (1960), *El archivo de Sherlock Holmes* (1967) o *Memorias de Sherlock Holmes* (1967). La aportación personal del traductor a la edición de *Tiempos difíciles* de Cátedra no es sino su texto, revisado y corregido por Galván, el editor de la obra, ya que las numerosas notas al pie que se encuentran repartidas a lo largo de la novela son cosecha de éste último y no se ha hallado ninguna nota del traductor, seguramente debido a la revisión posterior realizada por Galván.

Por otro lado, la editorial en la que se publica este texto es Cátedra, dentro de su colección *Letras Universales*. Cátedra es una prestigiosa empresa editorial española, fundada en 1973 y premiada por su labor editorial en 1997. Hoy en día goza de gran crédito y su ámbito de actuación son las obras sobre humanidades. Sus publicaciones abarcan temas de lingüística, historia, arte o filosofía, y es justo resaltar la importancia de esta entidad dentro del mercado de las ediciones filológicas publicadas en España. Como recuerda Vega (en Lafarga y Pegenaute, 2004: 553), Cátedra apareció en el mercado nacional con dos colecciones, una dedicada a las letras nacionales y otra a las letras universales, y «fue ésta última la que exigió un plantel numeroso de traductores y expertos críticos literarios, ya que las ediciones salieron desde un principio provistas de un importante aparato crítico y una introducción que constituyeron la peculiaridad de la misma». Cátedra es líder en ventas de clásicos de la literatura anotados tanto españoles como

extranjeros. Por muchos considerada rigurosa, publica en torno a cien novedades al año, sin incluir las reediciones y las ediciones actualizadas de su fondo editorial.

La edición de *Tiempos difíciles* de la que se sirve este análisis es de 2009, habiéndose publicado por primera vez en 1992, e incluye un estudio literario escrito por Fernando Galván. La publicación incluye, además de la traducción, una introducción, un análisis sobre Dickens y su obra *Hard Times*, un breve estudio sobre su recepción en España y sobre las críticas que recibió y una bibliografía. El público meta de esta traducción, que se incluye dentro de un aparato crítico, podría decirse que es el público experto, aunque también abarca al público medio que puede adquirir esta obra sin pretensiones académicas o profesionales.

El lector medio-alto era el lector meta de la novela original, publicada por entregas en un primer momento. La traducción que Lázaro realizó en 1949 se pensaría para un público diferente al que se destina esta edición, claro está. En España es el realismo el que domina el panorama literario, con figuras como Galdós o Clarín como representantes, por lo que la observación y reproducción de la vida real que caracteriza las obras de Dickens tienen en general buena acogida. El lugar de la comunicación, o espacio y época de producción del dialecto, es la última categoría de estudio dentro de la dimensión comunicativa. La traducción de Lázaro de 1949 se realiza en España, donde el sistema literario no alienta la reproducción de la variación dialectal en las traducciones. El año en que se realiza la traducción, en plena posguerra, condiciona los repertorios literarios y seguramente el estilo imperante en estos. En lo que importa a este estudio, el momento histórico no debía alentar a que las traducciones incluyeran elementos subestándares, sino que más bien se dictaría una lengua culta y normalizada.

## **Dimensión pragmática**

El foco tipotextual, ya dentro del análisis de la dimensión pragmática, la cual configura la intencionalidad del discurso y está relacionada con los actos de habla (Hatim y Mason, 1995 [1990]), es, para esta traducción, y también para el resto, la exposición, y, dentro de ésta, la narración. Originales y traducciones son novelas, género donde la narración (con descripciones y diálogos) se utiliza para contar historias y puntos de vista. En lo que se refiere al propósito retórico, hay que incidir en que el dialecto *Northern* de Stephen tiene un carácter geográfico y social a la vez, aunque al autor le interesaba sobre todo resaltar el segundo aspecto. La intención principal de Dickens al diseñar el acento del personaje es, pues, la de destacar su estatus de trabajador y operario de una fábrica, última pieza en el escalafón de las clases sociales que se presentan en la obra. El autor no pretendió con estas muestras de dialecto dar una visión fidedigna del hablar de Lancashire, sino transmitir la idea de clase social a los lectores. Stephen es uno de los personajes principales, es significativo por lo que representa, el espíritu de la gente humilde y la honradez en las personas, por lo que su dimensión social obrera y de clase baja no se corresponde con la forma de expresarse elegida para la versión española, es decir, la lengua estándar o culta.

Para paliar los efectos de extrañamiento que los lectores de la traducción pueden tener al leer a Stephen, el traductor podría utilizar una estrategia que podría ir desde la inclusión de una apostilla dentro del texto que matizara que ese personaje se expresa en un dialecto del norte de Inglaterra y que incluye multitud de elementos subestándares, hasta la creación, basándonos en la función social del dialecto, de unos rasgos característicos para este personaje que evidencien su clase social o su

incultura. Al tratarse de un dialecto con un marcado carácter social, la traducción coloquial o la violación de la norma lingüística podrían ser técnicas útiles para intentar buscar una solución en la traducción, a pesar de que la identidad cultural que conlleva el dialecto en el TO, y que la dimensión geográfica apoya, se pierda inevitablemente en nuestra cultura.

Así, a Stephen podrían atribuírsele una serie de incorrecciones fonológicas, gramaticales o léxicas (*poblema* por problema, o «Por eso tus palabras son ley *pa* mí. Sí, muchacha; una ley *güena* y dichosa»), siempre con el cuidado de no abundar en elementos característicos de algún dialecto español e identificativos de alguna comunidad dentro de nuestra cultura. Con esto se pretende evitar el efecto cómico entre los lectores o incluso el posible rechazo. Sería importante no alterar las categorías de registro del original en la traducción, es decir, mantener el nivel de formalidad, para lograr un tenor que se ajuste al personaje en español, crear una oralidad fingida similar a la del TO para resaltar el modo, y mantener el campo no especializado.

Siguiendo con el análisis de la dimensión pragmática, en la traducción, se rompe el principio de cooperación al no presentarse a un Stephen marcado socialmente (de no ser por las pistas contextuales que se mencionan en la obra para describir al personaje). La relación entre autor y lectores no es la misma en el TO que en el TM, tras la mediación del traductor, ya que la imagen del personaje de Stephen que se proyecta en el TM carece de las marcas que le caracterizan en el TO. Según Hatim y Mason (1995 [1990]) el sentido de los textos es siempre una negociación entre emisor y receptor; esto también se produce en la traducción y es un elemento clave en el funcionamiento de la misma. La traducción de *Hard Times* de Lázaro funciona en castellano, pero es

innegable la pérdida de significado que los lectores en nuestra lengua sufren a consecuencia de la neutralización de la lengua de Stephen, y, con ella, de su idiosincrasia.

### **Dimensión semiótica**

El modelo de análisis que guía este estudio incluye en su tercera parte la dimensión semiótica, la cual, según Hatim y Mason (1995 [1990]: 64), trata los textos como signos dentro del sistema de valores de una determinada cultura. Es una dimensión capacitadora de conjunto y el primer motor que empuja hacia adelante la comunicación. De acuerdo con el modelo de análisis, ahora se repasan las categorías de género, discurso y tipología textual y su influencia en la posible traducción del dialecto. Los géneros, o las formas que adoptan los textos en cada cultura según el acontecimiento social de que se trate, determinan con sus características la traducción de los textos. Tanto en los géneros novelescos ingleses como españoles el uso del dialecto es corriente, aunque su tradición en la literatura española sea menor; de igual modo, las reglas internas de este género en las dos culturas son similares.

Estos antecedentes hacen que el dialecto sea un elemento que pueda ser incluido en la traducción, como otros elementos de humor, ironía o alusiones culturales se incluyen y se traducen, pero en *Tiempos difíciles* esto no se lleva a cabo. Por otra parte, el discurso que Dickens pretendió mostrar a través de Stephen, el de la clase obrera, se ve afectado por el registro del que hace uso el traductor para ese mismo personaje. Como se evidencia más arriba, la técnica de traducción utilizada es la de la neutralización, dándose el caso, incluso, de que el operario se expresa de forma más culta de lo que lo hace en el original o

de lo que naturalmente le correspondería. Ejemplo de esto es el uso de un vocabulario que se puede ver en los ejemplos anteriores.

Autores como Hatim y Mason (1990; 1997) o Reiss (1996) han destacado la importancia de las tipologías textuales y el condicionamiento que suponen a la hora de traducir de una manera o de otra. Igual que el resto de traducciones que se estudian, la traducción de *Hard Times* es un texto narrativo (con partes de descripción y diálogos típicas en las novelas). No existen restricciones de tipo textual que afecten a la traducción del dialecto. El discurso que Dickens trasmite en su obra a través de Stephen, en cambio, sufre una modificación que en los ejemplos del principio queda clara: la ideología trabajadora y humilde del operario puede quedar distorsionada ante el lector español debido al cambio de tenor en la traducción y al uso de la técnica neutralizadora.

## 7.2. *De ratones y hombres*

En el capítulo anterior, se destacó de Steinbeck su capacidad para exponer el carácter humano de una forma tan directa, que en ocasiones podía resultar incómoda. De la novela que le dio renombre nacional, *Of Mice and Men* (1937), se dice que es una historia breve, pero poderosa, que cuenta la relación y la vida de dos trabajadores que se ganan el jornal como braceros en la zona del Valle de Salinas californiano.

### **Dimensión comunicativa: contexto de situación interno**

En la variación dialectal que aparecía en la novela de Steinbeck los personajes utilizan la lengua vernácula de la gente del campo del Valle de Salinas, una jerga útil para retratar a estas personas por sus tintes tanto de acento geográfico como de dialecto social. Esta forma de hablar, propia de los ranchos del sur de California, se caracteriza por la



influencia que recibe del *Chicano English* (o inglés de las personas de origen español en EE. UU.), por los términos coloquiales y por las incorrecciones gramaticales. A continuación se muestra un ejemplo del dialecto en versión original y su traducción al castellano:

George went on. “With us it ain’t like that. We got a future. We got somebody to talk to that gives a damn about us. We don’t have to sit in no bar room blowin’ our jack jus’ because we got no place else to go. If them other guys gets in jail they can rot for all anybody gives a damm. But not us.”

(...)

“O.K. Someday –we’re gonna get the jack together and we’re gonna have a little house and a couple of acres an’ a cow and some pigs and– ”

“An’ live off the fatta the lan’,” Lennie shouted. “An’ have rabbits. Go on, George! Tell about what we’re gonna have in the garden and bout the rabbits in the cages and bout the rain in the winter and the stove, and how thick the cream is on the milk like you can hardly cut it. Tell about that, George.” (Steinbeck, 1984 [1937]: 15)

Traducción de Jiménez:

George prosiguió:

—Con nosotros no pasa así. Tenemos un porvenir. Tenemos alguien con quien hablar, alguien que piensa en nosotros. No tenemos que sentarnos en un café malgastando el dinero sólo porque no hay otro lugar adonde ir. Si esos otros tipos caen en la cárcel, pueden pudrirse allí porque a nadie le importa. Pero nosotros, no.

(...)

—Bueno. Algún día... vamos a reunir dinero y vamos a tener una casita y un par de acres de tierra y una vaca y unos cerdos y...

—Y viviremos como príncipes —gritó Lennie—. Y tendremos conejos. ¡Vamos, George! Cuenta lo que vamos a tener en la huerta y habla de los conejos en las jaulas y de la lluvia en el invierno y la estufa, y háblame de la crema de leche, tan espesa que apenas la podremos cortar. Cuéntamelo todo, George (Steinbeck, 1999 [1986]: 14).

En estos fragmentos se aprecia cómo la versión española no refleja las marcas dialectales del texto original, lo que lleva a concluir que el traductor emplea la técnica de la neutralización. Además de que el tenor, hablando ahora del registro, se hace más formal al traducir expresiones como «give a damn» por «alguien que piensa en nosotros», los rasgos fonológicos y gramaticales característicos del hablar vernáculo como la elisión de algunas consonantes finales o la fusión de dos palabras en una («fatta», «lan'», «jus'» o «blowin'») se traducen a la lengua española estándar. No se percibe ningún tipo de compensación coloquial o de otra índole que haga justicia a la aparición del dialecto en el TO, y el único recurso que sí mantiene el traductor es el asíndeton del texto inglés en las frases en las que Lennie y George enumeran todo lo que tendrán en el futuro: «vamos a reunir dinero y vamos a tener una casita y un par de acres de tierra y una vaca y unos cerdos y...». Otro ejemplo más, vuelve a mostrar la conducta del traductor:

Curley's wife said angrily, "Don't you think of nothing but rabbits?"

"We gonna have a little place," Lennie explained patiently. "We gonna have a house an' a garden and a place for alfalfa, an' that alfalfa is for the rabbits, an' I take a sack and get it all fulla alfalfa and then I take it to the rabbits."

She asked, "What makes you so nuts about rabbits?"

Lennie had to think carefully before he could come to a conclusion. He moved cautiously close to her, until he was right against her. "I like to pet nice things. Once at a fair I seen some of them long-hair rabbits. An' they was nice, you bet. Sometimes I've even pet mice, but not when I could get nothing better."

Curley's wife moved away from him a little. "I think you're nuts," she said.

"No I ain't," Lennie explained earnestly. "George says I ain't. I like to pet nice things with my fingers, sof' things" (Steinbeck, 1984 [1937]: 98).

Traducción de Jiménez:

—¿Tú no piensas más que en conejos? —inquirió con rabia la mujer de Curley.

—Vamos a tener un trozo de tierra —informó pacientemente Lennie—. Vamos a tener una casa y una huerta y un campo de alfalfa, y esa alfalfa es para los conejos; y yo voy a coger un montón de alfalfa para los conejos.

—¿Por qué te gustan tanto los conejos? —preguntó ella.

Lennie tuvo que pensar cuidadosamente antes de llegar a una conclusión. Se acercó cautelosamente a la mujer, hasta quedar junto a ella.

—Me gusta acariciarlos. Una vez en una feria vi unos de éstos con el pelo muy largo. Y eran bonitos, sí señor. A veces acaricio ratones, pero sólo cuando no consigo algo mejor.

—Me parece que estás loco.

—No, no es cierto —explicó diligentemente Lennie—. George dice que no estoy loco. Me gusta acariciar cosas bonitas, cosas suaves (Steinbeck, 1999 [1986]: 112).

Las connotaciones que conllevan las incorrecciones gramaticales de Lennie y de la esposa de Curley como la doble negación, entre otras, se pierden en la versión meta. De nuevo, el traductor mantiene la estructura oracional del original.

Si el traductor no traslada el dialecto común a todos los personajes de la novela, todavía incide menos en la diferente forma de expresarse de los dos protagonistas, Lennie y George. Aunque utilizan los mismos marcadores dialectales, estos difieren en tono y ritmo debido a sus diferentes formas de ser. El modo de hablar de Lennie, a causa del retraso que padece, es dubitativo, las frases son cortas y utiliza frecuentemente la repetición. George habla de una manera más rápida y fluida, y, a veces, a través de frases largas. El registro (campo, tenor y modo) del TO se conserva, por otra parte, en la traducción de Jiménez (por medio del campo no especializado en castellano y el modo escrito para ser leído como si fuera dicho), a excepción del tenor, más formal en la versión meta.

### **Dimensión comunicativa: contexto de situación externo**

Aquí se analiza la figura clave del traductor. El encargado de llevar a cabo esta versión de *De ratones y hombres* fue Román A. Jiménez. En su trayectoria como trujimán, realiza traducciones del inglés de Dale Carnegie o Yutang Lin, o el manual empresarial *Cómo anunciar para vender*, todos ellos publicados y reimpresos en las editoriales bonaerenses Sudamericana y Cosmos entre los años 1940 y 1951. Además, y también por encargo de la editorial Sudamericana, traduce obras de ficción como, por ejemplo, *Escoria de la tierra*, de Arthur Koestler; *Viaje entre guerreros*, de Eve Curie; y *La ninfa constante*, de Margaret Kennedy. Entre sus traducciones, se encuentran trabajos en el género de novela histórica. Como puede verse, Román A. Jiménez no ha sido un traductor dedicado únicamente a la literatura, y su labor profesional, al menos la más destacada, se centra en las décadas de los 40 y 50 del siglo XX. *De ratones y hombres* fue la única novela de Steinbeck que se le encomendó.

La traducción de esta obra se publica por primera vez en España en 1986 gracias a la editorial barcelonesa Edhasa. Antes de esta fecha, la mayor parte de la obra de Steinbeck se publicó en tres volúmenes en los años 60 y 61 bajo el título *Obras completas* de la mano de los catalanes Caralt Editores. Es curioso que entre esos tres tomos no se encuentre *De ratones y hombres* y sí otras obras de menor repercusión. Aunque la idea de una recopilación deja ver la importancia que ya se le da en ese momento, cierto es que antes de estas fechas fueron pocas las traducciones de obras de Steinbeck que se publican en España. En Sudamérica, sin embargo, *De ratones y hombres* (1940) y otras obras del autor sí vieron la luz con anterioridad. En Buenos Aires, con el título de

*La fuerza bruta*, sale a la venta en Sudamericana tres años después de la publicación del texto original en 1937. Esta editorial, al igual que otras editoriales de Latinoamérica, tradujo las obras de Steinbeck en el momento en que se publicaron o poco tiempo después. Ejemplo de ello es *The Moon is Down*, que se publica en inglés y en español en el mismo año, 1942.

*Las uvas de la ira*, obra por la que Steinbeck recibió el premio Pulitzer en 1940, es otro de los grandes éxitos del autor, donde también tiene presencia el dialecto. En ella se describe el éxodo de una familia de granjeros de Oklahoma hacia las tierras más fértiles de California. De nuevo se ensalzan las figuras de los campesinos, pero también se alude a temas políticos. Como ocurre en *De ratones y hombres*, el dialecto que se vierte por medio de los personajes no se restituye en las traducciones españolas. Los traductores que llevaron a cabo las dos traducciones de la novela, Hernán Guerra Canévaro y María Coy Girón, optaron por la neutralización del dialecto, manteniendo, en el caso de María Coy, el lenguaje burdo y a veces grosero de los protagonistas. Ésta última defiende en el prólogo de su traducción la decisión tomada con respecto al dialecto:

Tratar de reflejar en la traducción este matiz coloquial, trasvasado al castellano, no es ya sólo imposible: es que hubiera sido un disparate solo el intentarlo. En cualquier caso, no se suaviza nada, ni se recurre a los consabidos eufemismos, sean éstos de tipo religioso, social, sexual o de cualquier otro signo, manteniendo la integridad del texto original. [...] deseamos seguir comunicando al público lector en castellano el espíritu y la letra de la novela de Steinbeck, por mucho que toda una serie de ricos matices expresivos sigan perdiéndose inevitablemente (Coy, 1999: 45).

El editor de la obra en la que se inserta la traducción de María Coy es Juan José Coy, el que opina, en el breve repaso que realiza de la obra del escritor norteamericano en España, que John Steinbeck es un autor que goza de mucha popularidad en nuestro país, algo a lo que han ayudado las versiones cinematográficas de algunas de sus novelas. Matiza que esta popularidad arranca, sobre todo, a partir de la concesión del premio Nobel en 1962 y que «la inmensa mayoría de traducciones y ediciones que se hacen aquí del escritor californiano vienen con años de retraso con respecto a las que del mismo autor y de las mismas obras se han llevado a cabo en Latinoamérica» (Coy, 1999: 43). En su opinión, sería interesante ahondar en este dato, no sólo por lo que respecta a John Steinbeck, sino en general por todo lo que concierne a la literatura norteamericana en su conjunto, y señala cómo muchos otros autores norteamericanos llegaron a España inicialmente por medio de ediciones realizadas en Méjico y Argentina.

Las razones por las que se dio este hecho y los lectores españoles no pudieron disfrutar de Steinbeck hasta los años 60 podrían deberse a la guerra civil y a la Segunda Guerra Mundial, a la dictadura posterior y a las limitaciones culturales que ésta impuso. Sin embargo, *De ratones y hombres* se retrasa significativamente con respecto al resto de obras del autor, lo que es extraño teniendo en cuenta que esta novela fue el detonante del éxito del autor en Estados Unidos. Quizá, la obra supuso el primer paso hacia la fama del escritor en su país, pero no fue hasta que Steinbeck publicó *The Grapes of Wrath*, todo un éxito, cuando las editoriales internacionales comenzaron a considerar la traducción de sus obras. En ese momento, sus éxitos más recientes serían los más proclives a ser traducidos: *Las uvas de la ira* (1951, Planeta), *Al este del Edén* (1959, Éxito) o *Atormentada tierra* (1963, Caralt Editores).

La temática socialista de la novela podría asimismo ser un factor determinante para que su publicación no se diera en España hasta tan tardía fecha, considerando que data originalmente de 1937. Aunque no todos los sectores respaldaron la novela en su país de origen a causa de la ideología que transmite, en España este hecho podría haber provocado que no fuera un libro prioritario a la hora de ser publicado. A su vez, ésta sería una de las razones para que se hicieran públicas otras obras de Steinbeck con peores resultados en cuanto a críticas y ventas. Una vez el autor fue galardonado con el premio Nobel (1962), la difusión de sus obras era ineludible. Uno de los editores que apostó por Steinbeck fue Luís de Caralt, quien recopiló sus obras en los años 60 y después las publicó de forma separada, aunque pasando por alto *De ratones y hombres*.

Steinbeck fue considerado un autor de izquierdas y su popularidad en España se vio frenada por el régimen dictatorial en el que se encontraba nuestro país. La que me ocupa es una novela que ensalza a unos peones miserables, en quienes la sociedad no repara. Sacando a la luz sus vidas, el autor les tiende una mano, lo que sin duda no contaría con la aprobación de la España de los años treinta y cuarenta. En este sentido, la neutralización que se ha visto en la versión española podría ayudar a que el texto fuera visto con mejores ojos por los editores y las autoridades de la época. Por otro lado, si la traducción no se publicó en nuestro país hasta 1986, la neutralización del dialecto no obedece a razones políticas sino editoriales y de tradición literaria, puesto que en esa fecha tanto los sindicatos como el partido comunista español ya se encontraban legalizados.

Más tarde, el desdén que se había dado hacia esta novela se convierte en un interés que se traduce en diversas tentativas de

publicación durante las dos últimas décadas. Varias editoriales reparan en el texto: Círculo de Lectores, Planeta, Bibliotex, Altaya o Galaxia. Román A. Jiménez es el primer traductor de *Of Mice and Men* al castellano. El título de la novela en Sudamérica (*La fuerza bruta*) cambiará, tanto para el mercado español como para el latinoamericano, seguramente por la coincidencia con el de la obra teatral de Jacinto Benavente de 1908. *De ratones y hombres* cuenta con otro traductor a nuestra lengua, Francisco Torres Oliver, cuyo trabajo se vincula a unas ediciones de la editorial Vicens-Vives (1994; 1996; 2002) en las que se incluye la introducción y notas de Juan José Coy y una propuesta de trabajo, por lo que se trata de una publicación de corte didáctico.

La edición con la que se ha contado en este trabajo es la publicada en 1999 por la editorial catalana Bibliotex, la cual mantiene la traducción de Román A. Jiménez. En una serie donde se recopilan obras de grandes autores, el libro se presenta en tapa blanda y sin introducción, prólogo o estudio didáctico o literario; el texto carece de notas al pie. La editorial que lanzó en un principio la traducción, Sudamericana, fue uno de los negocios editoriales pioneros en América del Sur. Impulsado por un grupo de intelectuales bonaerenses, asumió la gerencia un catalán exiliado a causa de la Guerra Civil española y emprendió su actividad en 1939. *De ratones y hombres*, publicada en 1940, constituye así uno de los primeros títulos traducidos por una empresa con energía y ganas de dar a conocer a los autores sudamericanos y a los escritores contemporáneos extranjeros. El clima en el que se genera la traducción es el de un inmenso proceso de producción intelectual en Sudamérica que anhela el impulso y desarrollo de la literatura. Desde 1991, la editorial forma parte del grupo Random House Mondadori.



La recepción de la novela en España diferirá de la que tuvo en su país por razones culturales e históricas, puesto que el mundo ficticio presentado en ella guarda una relación muy estrecha con la situación provocada por la Gran Depresión de los años 30 en Estados Unidos. Aun así, los temas que subyacen a *De ratones y hombres* no dejan de ser contemporáneos (las personas en busca de trabajo aunque sea precario, la soledad, el juego entre realidad y deseo o la crueldad del destino), lo que permite la correcta acogida de la novela en nuestro país. A pesar del retraso en la publicación de la traducción, no existe impedimento en la comprensión de ésta ni en lo argumental ni en lo lingüístico. Igualmente, el público al que se destina la traducción coincide con el lector meta original: el gran público.

### **Dimensión pragmática**

El propósito retórico del dialecto, o su intención, es la de concienciar al lector de un mundo que puede no conocer y de una situación que seguramente le es ajena. El dialecto en esta novela pretende dar realismo a la vida de una gente determinada. Steinbeck da voz a los trabajadores del campo carentes de educación, y, así, destaca los problemas de los mismos durante la Gran Depresión de EE. UU. El autor utiliza claramente el dialecto como parte importante en la descripción del lugar donde se desarrolla la historia y de la gente que forma parte de ella. La búsqueda constante de trabajo introduce el tema de fondo de la obra, que también es la búsqueda, aunque una más vital: la de las raíces, la de una tierra que poder sentir como propia y la búsqueda dolorosa de uno mismo.

Para entender la obra, es importante pensar en la función mimética que ostenta el dialecto. Esta función permite que unas personas

invisibles para el resto de la sociedad puedan pronunciarse y mostrar sus vidas y formas de pensar a través de su forma de hablar. El tono de los diálogos de estos personajes (el asíndeton es un ejemplo que da muestra de la informalidad a la hora de expresarse) es algo que Jiménez, el traductor de la obra, intenta transmitir en su traducción, pero que, como se ha visto, no logra al pasar por alto la variación dialectal. Esto supone una merma en la caracterización de los personajes en la versión española. Los lectores en nuestra lengua, si bien pueden entender de qué tipo de personas se trata por la descripción que facilitan la historia y los diálogos, no puede percibir que estas gentes tienen su propia forma de hablar. A juzgar por la lectura en castellano, el principio de cooperación del que hablaban Hatim y Mason (1995 [1990]) entre el autor original, el traductor y los lectores se ve afectado: los personajes no tienen un nivel cultural tan bajo ni se expresan de una manera tan coloquial como los que se retratan en el TO. Estos dos rasgos definitorios quedan minados y con ellos la importante función del dialecto en esta obra.

Es difícil que el público de lengua española pueda hacerse una idea sobre la doble vertiente del dialecto: los rasgos geográficos de éste se eliminan y la caracterización social apenas se vislumbra si no es por las pistas contextuales que ofrece la novela. Al tratarse de nuevo de un dialecto de marcado carácter social por encima de su dimensión geográfica, el registro podría ser pieza clave en el intento de traducción del dialecto en la traducción. Lo más importante es que el público lector sí conozca la forma de vivir, pensar y sentir de este sector de la población norteamericana, y en esa época concreta. La pérdida sustancial de las dos facetas que transmitía el dialecto en la obra original hace que la obra en general tenga menos fuerza en castellano, característica principal de esta novela. Al utilizar técnicas de traducción como la traducción coloquial,

algunos marcadores de este tipo serían suficientes para dotar a los dos protagonistas de una identidad que se corresponda de forma más precisa con la intención que tuvo Steinbeck al crearlos. La naturaleza especial de Lennie se prestaría a utilizar elementos idiolectales o la técnica de la creación de dialecto (a través de la transgresión de la norma lingüística), de tal forma que los lectores le diferenciaran de George.

### **Dimensión semiótica**

En el análisis que nos brinda la dimensión semiótica, cabe decir que la novela, como género literario, entraña una traducción compleja si tenemos en cuenta el concepto y las expectativas que los lectores tienen de lo que es leer una novela. Esto es sin duda uno de los primeros condicionantes en la adopción de una técnica u otra en la traducción del dialecto. Así es como las características propias de los géneros influyen en su traducción, y un ejemplo claro de esto es la diferente aceptación de la opción dialectal (búsqueda de un dialecto de la cultura meta equivalente al propuesto en el TO) en el género teatral, donde la oralidad que aporta la representación hace más creíble esta solución. Steinbeck era originario del Valle de Salinas, compartió trabajo en su juventud con las gentes a las que describe, y, posteriormente, convivió con ellos para interesarse por su situación e inquietudes: se solidariza con los jornaleros y participa en divulgar su ideología. El discurso que transmite el dialecto de George queda algo distorsionado en la traducción al perderse un elemento de dramatización, es decir, de presentación directa de la extracción social del personaje a través del lenguaje propio de su clase. En Lennie, el traductor consigue una lectura que evidencia la inocencia del personaje, lo que sí se ajusta a la idiosincrasia del Lennie

en inglés, pero no dejan de perderse las connotaciones que se derivan de la variación dialectal.

### 7.3. *Stalky & Co.*

De esta novela se dice que es autobiográfica, pues retoma un escenario en el que el propio Kipling pasó sus años de adolescencia, el *United Services College*, la escuela para hijos de oficiales del ejército británico. Los personajes en ella también se inspiran en personas reales que el autor conoció allí y que ahora son rebautizadas con otros nombres. Las aventuras de Stalky y sus compañeros son un elogio a la camaradería y al sentimiento británico, con la crítica al sistema de educación como tema de fondo.

En la costa suroeste de Inglaterra se ubica un colegio inglés de finales de siglo XIX. Aquí estudia la pequeña banda integrada por Stalky, M'Turk y Pebble. Frente a estos personajes se encuentran los responsables de gestionar el centro académico. Por otra parte, el coronel Dabney es un viejo militar retirado que posee una propiedad cerca del lugar donde residen los estudiantes. El dialecto que se estudió en el capítulo anterior es el transmitido por este último personaje, de origen irlandés, que exhibe algunas pinceladas del dialecto *Hiberno-English*. Este acento se caracteriza por la influencia de la lengua irlandesa en el inglés tanto en la sintaxis como en el léxico. En lo fonológico también existe esta influencia, lo que hace que los irlandeses utilicen las vocales y consonantes del irlandés al hablar en inglés. En la novela original, el acento que muestra el personaje es minimizado y queda claro al público lector cuando se menciona su procedencia irlandesa.

**Dimensión comunicativa: contexto de situación interno**

Kipling se vale de los rasgos fonológicos y el *eye-dialect* para caricaturizar al personaje, así como de las oraciones idiolectales. Estos mecanismos hacen que el lector capte tanto su condición de antiguo coronel marcado por un férreo comportamiento militar, que se percibe en su forma de hablar increpante y chillona, como su avanzada edad. En los ejemplos siguientes se puede contrastar la versión original del dialecto creado por Kipling y la traducción de la mano de uno de los encargados de llevar a Kipling al español, Ribera:

“I... I am, and...” his eyes traveled up and down the boy, “Who... what the devil d'you want? Ye've been disturbing my pheasants. Don't attempt to deny it. Ye needn't laugh at it.” (McTurk's not too lovely features had twisted themselves into a horrible sneer at the word pheasant.) “You've been birds'-nesting. You needn't hide your hat. I can see that you belong to the College. Don't attempt to deny it. Ye do! Your name and number at once, sir. Ye want to speak to me, eh? You saw my notice-boards? Must have. Don't attempt to deny it. Ye did! Damnable, oh damnable!” (Kipling, 1994 [1899]: 16).

Trad. de Ribera:

—Yo... soy yo, y... —sus ojos miraron de arriba abajo al muchacho— ¿quién... qué demonios deseáis? Habéis estado molestando a mis faisanes. No tratéis de negarlo. Esto no hace reír —las facciones nada amables de M'Turk se torcieron en una horrible mueca al oír la palabra «faisán»—. Habéis estado buscando nidos. No escondáis vuestras gorras. Ya veo que pertenecéis al colegio. No tratéis de negarlo. ¡Cómo! ¿Decís que no? Tu número y tu nombre inmediatamente, señor mío. Queréis hablarme, ¿eh? ¿Visteis mis avisos? Los habéis visto. No tratéis de negarlo. ¡Lo negáis! ¡Maldición! ¡Oh, maldición! (Kipling, 1980: 20).

Al cotejar las dos versiones, es clara la neutralización del acento del señor Dabney en la versión española. Sí se mantienen en ésta las frases que antes he considerado idiolectales («no tratéis de negarlo»),

«señor mío»), para las cuales se opta por la repetición de las mismas, y el tono reprobatorio del personaje («¿qué demonios deseáis?»), de tal forma que el coronel Dabney sí difiere en algo en su expresión con respecto a la de los chicos. No queda claro, sin embargo, si estas acciones son intencionadas o si son más bien fruto de la traducción directa del original. Por otra parte, en un momento de la intervención anterior el coronel Dabney tutea a uno de los miembros de la pandilla («Tu número y tu nombre inmediatamente, señor mío»), lo que, en términos de tenor, no parece muy adecuado en un contexto y época semejantes.

Los jóvenes se adentran en una zona preciosa del campo cerca de un acantilado, pero se trata de una propiedad privada, cuyo dueño es el viejo coronel. Les recibe con estas palabras, justo después de dispararles con perdigones. M'Turk se atreve a hablar con el coronel, y, mientras el viejo piensa que están espantando a los faisanes y buscando nidos de pájaro, éste está indignado al creer que Dabney pueda estar cazando zorros. Finalmente, el hombre entiende al muchacho, quien, además, es de ascendencia irlandesa como él. El encuentro acaba en amistad entre las dos partes. Después de este episodio, los supervisores del colegio persiguen a los chicos hasta la propiedad de Dabney, pero éste no está dispuesto a ser tan benevolente con ellos:

“You saw my notice-boards. Your duty? Curse your impudence, sir. Your duty was to keep off my grounds. Talk of duty to *me*! Why why why, ye misbegotten poacher, ye'll be teaching me my A B C next! Roarin' like a bull in the bushes down there! Boys? Boys? Boys? Keep your boys at home, then! I'm not responsible for your boys! But I don't believe it -I don't believe a word of it. Ye've a furtive look in your eye... a furtive, sneakin', poachin' look in your eye, that 'ud ruin the reputation of an archangel! Don't attempt to deny it! Ye have! A sergeant? More shame to you, then, an' the worst bargain Her Majesty ever made! A sergeant, to run about the country poachin'... on your pension!

Damnably! Oh, damnably! But I'll be considerate. I'll be merciful. By gad, I'll be the very essence o' humanity! Did ye, or did ye not, see my notice-boards? Don't attempt to deny it! Ye did. Silence, Sergeant!" (Kipling, 1994 [1899]: 29).

Trad. de Ribera:

—Ha visto mis avisos. ¿Su deber? ¡Al diablo su impertinencia, señor mío! Su deber era mantenerse a distancia de mis tierras. ¡Hablarme de deber a *mí*! ¿Qué... qué... qué..., un cazador furtivo fuera de la ley, que pretende venir a enseñarme el A B C? ¡Mugiendo como un toro ahí abajo entre los arbustos! ¿Unos chicos? ¿Unos chicos? ¿Unos chicos? ¡Por qué no los vigila usted en su casa, los chicos! ¡Yo no soy responsable de sus chicos! ¡Pero yo no lo creo! No creo una sola palabra de ello. ¡Mira usted de un modo furtivo..., una mirada furtiva, rastreadora, de verdadero cazador furtivo, que tiraría por tierra la reputación de un arcángel! ¡No trate de negarlo! ¡Es como digo! ¿Un sargento? Mayor vergüenza para usted entonces, y el peor nombramiento que hizo nunca Su Majestad. ¡Un sargento, cazando furtivamente por todo el país... y retirado además! ¡Es repugnante! ¡Repugnante! Pero yo seré considerado. Yo seré magnánimo. ¡Pardiez, voy a ser la clemencia en persona! ¿Vio, o no vio mis tablones de avisos? ¡No trate de negarlo! Los vio. ¡Silencio, sargento! (Kipling, 1980: 34-35).

Foxi, el sargento de la escuela, va tras los chicos pero se topa con Dabney, el que se extiende en una vehemente charla al sentirse agraviado por la intrusión. Dabney es un personaje histriónico, lo que el autor elabora por medio de la longitud de las reprimendas, el cariz de sus términos y la rectitud con la que reprocha a sus visitantes. Las exclamaciones y expresiones idiolectales repetitivas ayudan a crear este efecto. Como se comenta arriba, no existen trazos dialectales o subestándares en la traducción española elegida. Esto puede deberse a que el personaje fue considerado como poco relevante para la historia que se cuenta o a que el traductor, consciente de la dificultad de

cualquier intento de traducción dialectal, optó por la neutralización como recurso más sufrido.

El personaje del coronel Dabney hace alguna referencia a la Biblia (...*out of the mouths of*, primera parte del salmo 8: 2), recurso que utiliza Kipling para reforzar la caracterización del mismo:

And these young gentlemen? English they are. Don't attempt to deny it. They came up with you, too? Extraordinary! Extraordinary, now! In the present state of education I shouldn't have thought any three boys would be well enough grounded. But out of the mouths of... No... no! Not that by any odds. Don't attempt to deny it. Ye're not! Sherry always catches me under the liver, but... beer, now? Eh? What d'you say to beer, and something to eat? (Kipling, 1994 [1899]: 16).

Estas alusiones, o se esfuman en la traducción, o se intentan compensar con otro elemento cultural:

Trad. de Ribera:

¿Y esos caballeres? Son ingleses. No trate de negarlo. Vinieron con usted, ¿no es verdad? ¡Es extraordinario! ¡Extraordinario, sí, señor! En el estado en que se encuentra la educación de hoy en día, yo nunca hubiese pensado que hubiese muchachos tan bien criados... Pero los niños y los locos... ¡No, no! No es eso, no. ¡No tratéis de negarlo; no es vuestro caso! El sherry siempre le busca las pulgas a mi hígado, pero... ¿y si tomásemos cerveza, eh? ¿Qué tenéis que decir de la cerveza, eh?, ¿y de alguna cosilla para comer? Ya están muy lejos mis tiempos de muchacho, detesto los colegiales; pero una excepción confirma la regla. ¡Y nada menos que una hembra! (Kipling, 1980: 22-23)

La alusión bíblica parece cambiarse por un cliché español («los niños y los locos siempre dicen la verdad»). El momento en el que se realiza la traducción puede explicar la utilización de «sherry» en vez de



«jerez» en castellano. La aparición principal del coronel Dabney tiene lugar en el primer capítulo de la novela (aunque más adelante se le volverá a nombrar). Éste no es el único personaje en emplear variación dialectal, también los criados de éste, como ya se ha explicado, utilizan el dialecto local del condado de Devon. La intervención de estos personajes es escasa; en la traducción esto es lo que ocurre:

“Who'm yeou to give arders here, gingy whiskers? Yeou come up to the master. Come out o' that wuzzy! [This is to the Sergeant.] Yiss, I reckon us knows the boys yeou'm after. They've tu long ears an' vuzzy bellies, an' you nippies they in yeour pockets when they'm dead. Come on up to master! He'll boy yeou all you're a mind to. Yeou other folk bide your side fence.” (Kipling, 1994 [1899]: 27)

Trad. de Ribera:

—¿Y quién eres tú para dar órdenes aquí, tío patillas rojas? Vais a venir todos conmigo a ver al amo. ¡Sal de ahí! (esto al sargento). Sí, ya los conozco, a los chicos que buscáis. Tienen largas orejas y barrigas bien forradas, y los metéis en vuestros bolsillos luego de haberlos matado. ¡Anda, vamos a ver al amo! ¡Él ya os dará colegiales, no tengáis miedo! Los otros, quedaos al otro lado (Kipling, 1980: 33).

Aparte de la informalidad del lenguaje, la traducción no refleja las particularidades del dialecto social y geográfico de los criados, los cuales se expresan así para marcar las diferencias entre amo y criados y dar color al contexto que describe la obra. En cuanto al campo, tenor y modo, categorías que se estudian dentro del análisis del contexto de situación interno, los tres se respetan en la traducción de Ribera. Las intervenciones dialectales se caracterizan en el TO por un campo no especializado, un tenor formal y un modo escrito para ser leído como si fuera dicho. En el texto en castellano las particularidades de estas

categorías son hasta cierto punto fieles, lo que conlleva que en él se utilice un lenguaje no marcado, un nivel de formalidad semejante (a excepción del puntual tuteo) y una recreación de la misma oralidad para sus manifestaciones.

### **Dimensión comunicativa: contexto de situación externo**

El emisor del texto, el traductor, es el primer elemento dentro de este análisis. Antonio Ribera Jordá traduce la obra en 1944, cuando se publica en la editorial Nausica con el título *Stalky & Cía*. Desde este momento, se vuelve a utilizar su traducción para publicar el libro solo o junto a otros del mismo autor en 1952 y 1958 (G. P. Alcotán), en 1969 junto con *El collar sagrado* en la misma editorial, y, más adelante, para Bruguera en 1980, 1982 y 1984 con el título del original *Stalky & Co*. Ribera Jordá es un escritor, investigador y traductor nacido en Barcelona en 1920 y fallecido en 2001. Su gran pasión fueron los posibles mundos más allá del nuestro y el misterio. En 1959 funda el CEI, Centro de Estudios Interplanetarios, y después el CRIS, Centro de Recuperación e Investigaciones Submarinas. Durante su polifacética carrera dirigió la revista *Horizonte* y escribió más de sesenta obras, entre obras en verso, teatro en catalán y obras de ciencia-ficción (*Los comandos de la humanidad*, 1961, o *Mutatis mutandis*, 1981). Sus méritos alcanzan una disertación ante el Ufo Study Groups en la Cámara de los Lores, en Inglaterra, y la concesión de la Cruz de San Jorge por la Generalitat de Cataluña. Se dice de él que fue el padre de la Ufología moderna en España. Como traductor, su dominio de seis lenguas le proporcionó numerosos encargos al español y al catalán.

Otros traductores de *Stalky* al castellano fueron Juan I. Croselles (1959), Carlos del Corral (1963, 1972), Javier Ruíz Calderón (2005) y

Catalina Martínez (2008). Ribera únicamente traduce a Kipling en esta ocasión, aunque, como ya se ha dicho, su traducción se utilizará en diversas ocasiones posteriormente. La traducción que se utiliza en este estudio se inserta en una edición juvenil, por lo que el traductor hace un uso muy limitado de notas al pie que puedan explicitar o justificar sus decisiones. Cuando las utiliza se refiere a citas y títulos de libros o elementos de la vida militar que aparecen en el texto y que deja en inglés, o referencias a personajes de la época. En un par de ocasiones, aclara dos juegos de palabras.

La edición de Bruguera cuenta con los dibujos de Mabel Álvarez; las ilustraciones son elementos semióticos que se incluyen en la mayoría de las ediciones de *Stalky* debido al cambio de destinatario que se produjo del original a la traducción. Esta editorial catalana, cuya colección *Club Joven* era conocida en los años 80 por sus obras juveniles, es en la actualidad un sello que forma parte del grupo editorial Ediciones B. Bajo el nombre de Bruguera, Ediciones B se dirige al público con novedades de literatura española.

La obra original se publica en Inglaterra en 1899 y en España en 1944, y esta disparidad en los tiempos hace pensar en la muerte del autor en 1936 como el desencadenante de la traducción de sus obras: *Capitanes intrépidos* (1897) se tradujo en 1940. No obstante, sigue siendo extraño que, a pesar de recibir el premio Nobel de Literatura en 1907, las traducciones de sus trabajos sean tan tardías en nuestro país. Si la obra tuvo más éxito en Inglaterra a partir de la publicación en 1929 de *The Complete Stalky* (que incluía cuatro capítulos más y ocho poemas), esto haría que los editores españoles repararan en ella más tarde.

Cabría preguntarse entonces por qué este autor no interesaba. Puede que fuese un escritor que no atrajese el interés del mundo literario

francés, aunque esto no es más que una conjetura a falta de documentos fiables que hablen sobre este hecho. La cultura de referencia para los intelectuales españoles era la francesa, cuyos dictámenes sobre lo que estaba o no estaba de moda se seguían con mucha frecuencia. Bien podría haber sucedido, por lo tanto, que en los años 20 y 30, Kipling, un autor declaradamente imperialista, no estuviese de moda. El registro anticuado que exhibe la traducción que manejamos tiene su explicación en el año de realización de la misma. Una traducción más reciente o actualizada podría haber hecho del texto un mejor producto (considerando que el público meta en España es el juvenil y que la editorial en los años ochenta focalizaba sus esfuerzos en este sector de la población). Ciertamente es también que el lugar de la comunicación, España, y la época en que se tradujo, nuevamente la posguerra española, hacen que el dialecto no se considere como un elemento prioritario en la traducción.

Como acabo de decir, el destinatario de la obra ha cambiado a lo largo del tiempo, y si *Stalky & Co.* estaba dirigida a un público adulto de clase media-alta, *Stalky & Cía.* o *Stalky & Co.* en español se entiende en nuestra cultura como una obra juvenil. Este cambio sería ilustrativo del tipo de manipulación que se opera en los sistemas literarios a través de la traducción.

### **Dimensión pragmática**

El propósito retórico del dialecto en la obra original es el de caricaturizar a un personaje en concreto, algo que no se consigue o, cuando menos, los lectores jóvenes no captarán. El cambio de destinatario afectaría a una traducción que ahora facilitará la comprensión al público de esa edad, lo que no se desprende de la

traducción analizada. El dialecto y el registro empleados también deberían verse afectados por un destinatario diferente; en este caso, hacia la neutralización de elementos temporales o de un lenguaje demasiado formal que puedan desanimar a la lectura: el vocabulario debe adaptarse a las características del lector joven. En conclusión, las exclamaciones idiolectales y el tono enérgico del coronel no compensan la variación dialectal del TO, y es fácil que los lectores españoles no noten la diferencia con el lenguaje del resto, por ejemplo, de personajes adultos. Esto hará que haya un desequilibrio en el principio de cooperación entre un autor con unas intenciones al incluir variación lingüística y unos lectores que no pueden acceder a lo que de ella se desprende.

### **Dimensión semiótica**

La intención del autor al escribir las aventuras de Stalky era la de poner en entredicho la educación británica o ensalzar los valores del compañerismo, entre otros. En la novela española el primer objetivo se pierde con el cambio de destinatario. La traducción, sin embargo, sí refleja la amistad inquebrantable de los chicos. El propósito retórico del dialecto del texto original tendría más oportunidades en la traducción si, siguiendo con las frases idiolectales, se hubiera creado, por ejemplo, alguna coletilla más o frase (relativa al ejército, por ejemplo) que caracterizara a Dabney. En este sentido, el recurso al idiolecto hubiera sido una solución que no implicaría marcas dialectales concretas que pudieran entorpecer la lectura al público juvenil. También cabe decir que el cambio de destinatario afecta al subgénero narrativo y a la traducción del dialecto. Como acabo de explicar, al considerarse una novela para jóvenes en España, el dialecto tendrá que amoldarse a este público, sus gustos y posibles limitaciones.

#### 7.4. *La hija del curandero*

Dos generaciones descubren que tienen mucho en común de la mano de *La hija del curandero*, una novela que une los Estados Unidos contemporáneos y la China de la primera mitad del siglo XX. Las lecciones de amor, a veces mal interpretado, son el trasfondo de esta obra y las encargadas de reconducir el destino de sus protagonistas.

Una madre y una hija con problemas para comunicarse, LuLing y Ruth, vehiculan esta historia. La incomunicación, importante en la novela, se simboliza a través de la diferente forma en que se expresa cada una. Ruth es escritora; es culta y perspicaz, pero tiene una baja autoestima. LuLing, su madre, es inmigrante y tiene un pasado traumático; habla en un inglés pobre, con errores gramaticales y utiliza palabras e interjecciones chinas. La lengua de esta última ayuda a describir la dimensión comunicativa y el contexto interno de la obra.

#### **Dimensión comunicativa: contexto de situación interno**

La forma de hablar de LuLing se describe en el capítulo anterior como la lengua de la comunidad china en Estados Unidos. En la traducción al castellano, estas particularidades lingüísticas se traducen de la siguiente manera:

‘Later grown-up time, want my things too. Want your daddy marry her. Yes, you don’t know this. Edwin not Edmund, because he oldest, more success. Every day smile for him, show off her teeth, like monkey.’ LuLing turned around and demonstrated. ‘But he not interested in her, only me. She so mad. Later she marry Edmund, and when you daddy die, she say. Ooooh, so lucky I no marry Edwin! So stupid she saying that. To my face! Don’t consider me, only concerning herself. I say nothing. I never complaining. Do I ever complaining?’ (Tan, 2001: 53).

Trad. de Ciocchini:

—Después, en tiempo de adulta, también quiere mis cosas. Quiere que tu papá se casa con ella. Sí, tú no lo sabes. Edwin, no Edmund, porque él mayor, más éxito. Todos los días sonrío a él, enseña los dientes, como mono —LuLing dio media vuelta e ilustró sus palabras con un gesto—. Pero él no interesa ella, sólo yo. Ella muy enfadada. Más tarde casa con Edmund, y cuando tu padre muere, ella dice: Oooh, qué suerte yo no casa con Edwin. ¡En mi cara! No piensa en mí, solo en ella. Nunca quejo. ¿Alguna vez quejo? (Tan, 2001: 76).

Este pasaje muestra cómo se expresa la protagonista y cómo se reproduce su peculiar acento en castellano. LuLing, enfadada con su hermana GaoLing por un tema banal, aprovecha para increparla por su egoísmo. Los errores sintácticos de omisión de verbos que aparecen en el original tienen su versión en castellano («porque él mayor; ella muy enfadada»). Los errores en los pronombres («when you daddy die») se traducen en una omisión de estos en la versión española («nunca quejo»; «pero él no interesa ella»). A modo de compensación por los rasgos agramaticales del original («show off her teeth»), sin traducción directa en nuestra lengua, la traductora aporta a su trabajo errores de concordancia entre verbos («quiere que tu papá se casa con ella; qué suerte yo no casa con Edwin»).

‘Why you and Artie argue?’

‘We’re not arguing.’

‘Then why you not live together? This because me? My fault?’

‘Of course not.’ Ruth said this a bit too loudly.

‘I think maybe so.’ She gave Ruth her all-knowing look. ‘Long time ‘go, you first meet him, I tell you, Why you live together first? You do this, he never marry you. Your remember? Oh, now you thinking, Ah, Mother right. Live together, now I just leftover, easy trow away. Don’t be embarrass, you be honest’ (Tan, 2001: 291-292).

Trad. de Ciocchini:

—¿Por qué Artie y tú peleados?

—No estamos peleados.

—¿Entonces por qué no viven juntos? ¿Por mí? ¿Culpa mía?

—Claro que no —respondió Ruth en un tono quizá demasiado alto.

—Yo sí lo creo —dirigió a Ruth una de sus miradas omniscientes—. Pasa mucho tiempo desde la primera vez que lo conoces. Yo te lo digo: ¿Por qué vas a vivir con él primero? Lo haces y él no se casa nunca. ¿Recuerdas? Y ahora piensas ah, madre tiene razón. Vivimos juntos y ahora yo estoy de sobra, fácil de dejar. No avergüences. Tú sincera (Tan, 2001: 371).

La mala concordancia entre verbos es un recurso al que vuelve a acudir la traductora para caracterizar a LuLing («por qué no viven juntos»), al igual que la omisión de los pronombres («no avergüences») y de verbos («¿por qué Artie y tú peleados?»; «tú sincera»). Como ocurre en el original, la traductora ha elegido rasgos gramaticales y sintácticos para describir al personaje y, aunque en algunos momentos no siempre realiza las omisiones que en otros casos sí utiliza, el habla humana tampoco tiene por qué seguir unas reglas estrictas y su postura es acertada. LuLing acude a las coletillas «Ai-ya!», comodín para expresar sorpresa, disconformidad, etcétera, y «Peh!», que más bien se utiliza para mostrar rechazo o asco. La frase idiolectal «Maybe I die soon!» es una amenaza reiterada hacia su hija con la que pretende hacerle sentir culpable. Estos elementos se mantienen inalterables en castellano («¡Quizá yo muero pronto!»).

El dialecto aparece en las conversaciones sobre asuntos domésticos que suceden en la vida de madre e hija, siendo la relación entre ellas un tema fundamental en la novela. Como ya se profundizó en el capítulo anterior, Ruth y LuLing representan respectivamente a la



sociedad americana moderna y a la china de principios del pasado siglo. Su relación es tirante, debido al carácter amargado de la madre, pero a la vez tierna, puesto que el lazo que les une es mayor que sus desavenencias. LuLing riñe a su hija por infinidad de cosas sin importancia, lo que se refleja en la forma de dirigirse hacia ella (exclamaciones, interjecciones), mientras que Ruth, sabedora de la demencia senil que padece su madre, es paciente y le habla de forma contenida. A medida que la hija va conociendo el pasado de la madre y la va comprendiendo, su forma de hablar y su actitud para con ella se hacen más amables. *La hija del curandero* es una novela de una gran sensibilidad, que incita a leerse en un acto de reencuentro con uno mismo. Estas características que describen el registro de la novela se perciben en la traducción al español de Ciocchini, cuyo estilo evoca la prosa cálida de Tan. El campo de la traducción no es especializado, el tenor muestra el mismo nivel de formalidad en los dos textos y el modo escrito para ser leído como si fuera dicho es similar al del TO.

### **Dimensión comunicativa: contexto de situación externo**

La traducción de la novela llega de la mano de M<sup>a</sup> Eugenia Ciocchini, traductora entre cuyos trabajos se encuentran las traducciones al español de escritores tan conocidos como Doris Lessing, Marian Keyes, Stephen King, Paul Auster, Joy Fielding, P. D. James o Mary Higgins Clark. Es traductora de *best sellers* como *El cuaderno de Noah*, de Nicholas Sparks, o *La Milla verde* de Stephen King.

Su labor como traductora es intensa y casi siempre volcada en la traducción de literatura. Sigue en activo y su trabajo se concentra en las últimas dos décadas. Si bien repite como traductora de Paul Auster, Stephen King o P. D. James, *La hija del curandero* es la única novela que

traduce de la escritora Amy Tan. Se trata de una traducción esmerada donde la traductora no aporta ninguna indicación relativa a la traducción del acento de LuLing. De hecho, salvo una nota del traductor, donde Ciocchini aclara un juego de palabras en los agradecimientos de Tan al comienzo del libro, la obra carece de notas al pie.

Plaza & Janés es la editorial catalana encargada de la publicación de la traducción en 2001, mismo año en que se comercializa en Estados Unidos. El éxito de ventas de las novelas anteriores de Tan, como *El club de la buena estrella*, fue sin duda el motivo para que la traducción saliera al mercado español de forma tan temprana. En ese mismo año, se realizaron cuatro reediciones de la obra, lo que evidencia la buena acogida en España. En el 2002 y 2003 vuelve a salir el título, esta vez con tapas blandas, en la editorial DeBolsillo. La segunda de estas ediciones se incluye dentro de la colección llamada *Biblioteca Amy Tan*. En el año 2004 y dentro de la serie *Grandes autores de la narrativa actual*, Planeta De Agostini lanza de nuevo *La hija del curandero*.

La editorial Plaza & Janés es una de las integrantes del grupo Random House Mondadori, al igual que otras como DeBolsillo, Collins o Grijalbo. Se trata de una editorial de gran alcance que se dirige a un amplio público, por lo que sus publicaciones suelen ser *best sellers* tanto nacionales como internacionales. Así, el que una editorial como ésta acoja el libro de Tan asegura su éxito de ventas y supone una garantía en cuanto a una buena recepción. De hecho, así fue: por una parte, *La hija del curandero* era una nueva historia generacional, después del éxito mundial de *El club de la buena estrella*; por otra, desde los años noventa, multitud de obras que acercan conflictos del lejano oriente, así como de otras etnias, empezaron a irrumpir en el mercado editorial poniéndose de moda. Estas historias se sitúan normalmente en países remotos respecto

del país de publicación y, según Martín (2005: 112), el mercado globalizado prefiere las obras publicadas en Estados Unidos con ingredientes chinos a las provenientes de China u otros países asiáticos escritos por autoras nacidas allí y que publican allí. En el caso concreto de Amy Tan, la conjugación de la también de moda literatura femenina y de una evocadora historia en China no decepcionó en el mercado.

El público meta al que se dirige la traducción es el mismo público que recibió el TO. El lugar de la comunicación, la España del siglo XXI, habría podido condicionar una mayor consciencia de la importancia del estilo que el autor elige para dibujar a sus personajes. Amy Tan pretende contar una historia extraordinaria, la de una emigrante china con un pasado tormentoso, dentro de una historia cotidiana, como es la relación no siempre fácil entre una madre y una hija.

### **Dimensión pragmática**

De la dimensión pragmática es importante destacar, entonces, que el foco tipotextual es la exposición, a través de la narración, de una historia de dos generaciones de mujeres, unidas por la sangre, pero a la vez muy distintas. La función o propósito retórico que ostenta la variación lingüística en la novela es la de describir una parte de esa historia, la de la madre, y, más concretamente, la de caracterizar a este personaje y ofrecer su visión del mundo. En su traducción al castellano, Ciocchini ha sabido interpretar la importancia de este acento para la descripción del personaje y de las circunstancias que la rodean. El principio de cooperación se lleva a buen puerto al conseguir que el lector entienda el universo de un personaje enternecedor por su desgraciada vida y que, entonces, le compadezca. La actitud réproba de LuLing hacia

su hija, hermana y demás familia y vecinos aporta un humor sutil que las marcas dialectales elegidas para representar al personaje canalizan.

El equilibrio al representar un acento en castellano, cuyo origen en la novela oscila entre el orgullo que siente la autora de una identidad lingüística y la burla hacia una forma de hablar incorrecta, es algo que la traductora no ha pasado por alto. La función mimética que se atribuye a esta variación queda patente en la traducción y se puede decir que, gracias al intento de la traductora por mantener la peculiar forma de hablar de LuLing, la identidad cultural china que representa (y que viene apoyada por los datos que aporta la narración: sus costumbres, recuerdos) llega al público español. Esta técnica traductora denominada anteriormente violación de la norma/creación de dialecto, es factible, puesto que la lengua literaria no tiene por qué ser igual a la normativa. Lo que sea que se cree como dialecto para ese personaje o personajes será una recreación como también lo es la lengua que se emplea en literatura, un lenguaje lleno de desviaciones. Esto ya lo afirmaron los formalistas y los miembros del círculo de Praga, y hace referencia a la distinción entre *langue* y *parole*. La función estética de la lengua tiene cabida en la literatura y bajo esta función el escritor crea y amolda un lenguaje a medida. Dentro de este lenguaje, puede tener cabida el subestándar y no normativo.

La técnica elegida por la traductora puede ser una solución acertada al ayudar a encontrar un equilibrio entre la cultura origen y meta. Será necesario, claro está, que esta técnica se utilice tras un análisis concienzudo y profundo de la función del dialecto en el TO y de las posibilidades dialectales en la lengua de llegada.

La relación entre la autora como creadora y sus lectores, a los que muestra el sentir de una comunidad que a pesar de los años siguen

sintiéndose extranjeros en el país de acogida, se manifiesta también de la mano de la traductora del texto en español, quien destaca, así, su labor creadora de textos. Asimismo, del análisis de la dimensión semiótica se puede decir que el tributo entrañable de Amy Tan a sus antepasados llega a nuestra cultura y recoge el discurso ideológico que impregna la obra.

### 7.5. *El ruido y la furia*

Las relaciones asfixiantes y enrarecidas dentro de la familia Compson son el tema central de esta novela. Tras ellas, la ruptura de las relaciones naturales entre padres e hijos, la desintegración moral de los valores de la familia aristocrática del sur de Estados Unidos y la corrupción del ser humano se convierten en los pilares de una obra de gran complicación y riqueza.

#### **Dimensión comunicativa: contexto de situación interno**

En *El ruido y la furia* (1929) aparece un dialecto norteamericano sureño, representado por los personajes de raza negra de la novela, quienes se expresan a través del inglés vernáculo de esta raza. El personaje principal que abandera este acento es Dilsey, criada perpetua de la casa de los Compson. Dilsey aporta estabilidad a la casa, y es la paz, la bondad y el pragmatismo personificados. Su naturaleza fuerte y aferrada a la religión la hace imperturbable ante los acontecimientos escandalosos o la maldad de alguno de los personajes. Protege a los hijos de los Compson como si fueran suyos, puesto que los ha criado a todos. Aunque comparte los valores originales de los Compson sobre la importancia de la fe y de la familia, ella los mantiene inalterables. Dilsey es una persona resignada: acepta lo que ocurre como designios del Señor

e intenta comprenderlo sin oponer resistencia. Esto hace que la criada sea el personaje más fuerte, razonable y humano en la historia.

Las características formales del dialecto de Dilsey, sobre las que me extendí en el capítulo que antecede a éste, se representan en los ejemplos siguientes. Junto a ellos, la traducción elegida de esta obra al castellano:

“Well?” she said. “What is it?”

“Hit’s me,” Dilsey said. “You want anything?”

Mrs Compson didn’t answer. After a while, without moving her head at all, she said: “Where’s Jason?”

“He aint come back yit,” Dilsey said. “Whut you want?”

(...)

“Well,” she said presently. “Did you find it?”

“Find whut? Whut you talkin about?”

“The note. At least she would have enough consideration to leave a note. Even Quentin did that.”

“Whut you talkin about?” Dilsey said. “Dont you know she all right? I bet she be walkin right in dis do befo dark.”

“Fiddlesticks,” Mrs Compson said. “It’s in the blood. Like uncle, like niece. Or mother. I dont know which would be worse. I dont seem to care.”

“Whut you keep on talkin that way fur?” Dilsey said. “Whut she want to do anything like that fur?”

“I dont know. What reason did Quentin have? Under God’s heaven what reason did he have? It cant be simply to flout and hurt me. Whoever God is, He would not permit that. I’m a lady. You might not believe that from my offspring, but I am.”

“You des wait en see,” Dilsey said. “She be here by night, right dar in her bed.” Mrs Compson said nothing.

(...)

“Well,” Mrs Compson said. “What do you want?” Are you going to fix some dinner for Jason and Benjamin, or not?”

“Jason aint come yit,” Dilsey said. “I gwine fix somethin. You sho you don’t want nothin? Yo bottle still hot enough?” (Faulkner, 1987 [1929]: 178-179).

Trad. de Antón-Pacheco:

«¿Y bien?, dijo, «¿qué sucede?»».

«Soy yo», dijo Dilsey. «¿Necesita usted algo?»».

La señora no contestó. Un momento después, sin mover la cabeza en absoluto, dijo: ¿Dónde está Jason?»».

«Todavía no ha vuelto», dijo Dilsey. «¿Qué quiere usted?»».

(...)

«Bueno», dijo entonces, «¿la has encontrado?»».

«¿El qué? ¿A qué se refiere?»»

«A la carta. Por lo menos debería haber tenido consideración suficiente para dejar una carta. Hasta Quentin la tuvo».

«¿Qué quiere decir?, dijo Dilsey. «¿Es que no se da cuenta de que ella está bien? Seguro que antes de anochecer entra por esa puerta».

«Bobadas», dijo la señora Compson, «lo lleva en la sangre. De tal tío, tal sobrina. O de tal madre. No sé cuál de los dos sería peor. Me da igual».

«¿Por qué sigue diciendo esas cosas?»», dijo Dilsey. ¿Por qué iba a hacer ella una cosa así?»».

«No lo sé. ¿Qué motivo tuvo Quentin? En nombre de Dios, ¿qué motivo tuvo? Puede que sencillamente quiera burlarse de mí. Quien quiera que sea Dios, Él no lo permitirá. Soy una dama. Puede que con los hijos que he tenido, tú no lo creas, pero lo soy».

«Usted espérese», dijo Dilsey. «Esta noche estará aquí, en su propia cama». La señora Compson no dijo nada.

(...)

«Bueno», dijo la señora Compson. «¿Qué quieres? ¿Vas a preparar la comida para Jason y Benjamín o no?»».

«Jason no ha venido todavía», Dijo Dilsey. «Voy a preparar algo. ¿Está usted segura de que no quiere nada? ¿Está la bolsa todavía caliente?»» (Faulkner, 2008 [1987]: 318-319).

Dilsey va a ver a la señora Compson, quien, deprimida y hastiada de la vida, se pasa el día en la cama y presiente que su nieta, Miss Quentin, se ha ido para no volver. Al comparar las dos versiones del diálogo, y al igual que sucede en el resto de intervenciones de Dilsey, se puede observar la ausencia de marcas dialectales en la traducción, si exceptuamos el laísmo del que hace uso tanto Dilsey y el resto de personajes negros como Jason (hijo de los señores Compson, representante del arquetipo de hombre sureño provinciano). De no ser por este rasgo intencionado, así lo afirma también Díaz en la edición crítica donde se incluye la traducción (2008: 56), el personaje de Dilsey utilizaría en castellano la misma lengua estándar de la que hace uso su señora, el resto de amos y el narrador. En el fragmento siguiente se da cuenta de la neutralización y del laísmo del que hablo:

“I tole you he warn’t gwine stay quiet,” Luster said.  
“You vilyun” Dilsey said. “Whut you done to him?”  
“I aint done nothin. I tole you when dem folks start playin, he git started up.”  
“You come on here,” Dilsey said. “Hush, Benjy. Hush, now.” But he wouldn’t hush. They crossed the yard quickly and went to the cabin and entered. “Run git dat shoe,” Dilsey said. “Don’t you sturb Miss Cahline, now. Ef she say anything, tell her I got him. Go on now; you kin sho do dat right, I reckon.” Luster went out. (Faulkner, 1987 [1929]: 188).

Trad. de Antón-Pacheco:

«Ya había dicho yo que no se iba a estar callado», dijo Luster.  
«¡Eres la piel del demonio!», dijo Dilsey. «¿Qué le has hecho?».  
«Nada. Ya había dicho yo que empezaría en cuanto la gente se pusiese a jugar».  
«Ven aquí», dijo Dilsey. «Cállese, Benjy. Calle». Pero no se callaba. Atravesaron el patio y se dirigieron a la cabaña y entraron. «Vete a por la zapatilla», dijo Dilsey. «Y no molestes a la señorita Caroline. Si dice algo, la



dices que está conmigo. Vamos, vete; espero que sabrás hacerlo». Luster salió (Faulkner, 2008 [1987]: 333).

El resultado en cuanto al dialecto en castellano es el mismo en este diálogo. Se puede decir que la traductora de esta versión intenta compensar la falta de dialecto en nuestra lengua a través de una agramaticalidad típica de la zona central y del norte de España. Me refiero al laísmo en que incurre Dilsey («la dices que está conmigo» [a la señorita Caroline]), lo que se puede considerar como una forma de intentar que los personajes negros y Jason utilicen elementos no estándares («No me puedo permitir tener la cocina llena de negros para que la den gusto» [refiriéndose a la señorita Quentin]). El intento de modificar la expresión del personaje de Dilsey se observa también en pequeñas muletillas esporádicas como «pues...» y «conque...», pero estos serían los únicos rasgos subestándares y coloquiales, respectivamente, encontrados en la traducción. Ante unos marcadores tan escasos y tenues, que igualmente no son reiterados en todas las apariciones, el lector no lo tendrá fácil para captar la intención detrás de ellos y no se podrá decir que la traductora esté utilizando la técnica de la compensación, sino la neutralización.

La traducción se ciñe al estilo directo de los diálogos originales y al léxico no especializado del que se hace uso en la novela. De esta forma, TO y traducción son similares en campo y modo. No obstante, en castellano los criados negros no tutean a los amos, aunque los hijos sí lo hacen con sus padres, los señores Compson. Esto, unido a la falta de marcadores dialectales en el TM, hace que el tenor difiera de un texto a otro, porque en muchos momentos parece que Dilsey y los demás negros tengan un trato más formal hacia los demás. La oralidad de los diálogos se mantiene en el texto traducido y sí se pierde a través de la lengua

estándar gran parte de la espontaneidad del *Black English*. En el ejemplo más arriba, la traductora traduce «You vilyun» (granuja, diablo) por «¡Eres la piel del demonio!», expresión que resulta muy apropiada en un personaje religioso como Dilsey. Éste es, sin embargo, el único e insuficiente ejemplo de lengua espontánea encontrado en la traducción.

### **Dimensión comunicativa: contexto de situación externo**

La traductora de esta versión de *El ruido y la furia* es la Dra. Ana Antón-Pacheco Bueno. Es profesora titular de Filología Inglesa desde 1985 en la Universidad Complutense de Madrid. Imparte clases de literatura norteamericana y centra su campo de investigación en la traducción de textos teatrales. Sobre este tema, ha publicado varios artículos en revistas especializadas e impartido conferencias. La editorial Langre publicó en el 2005 su estudio crítico *El teatro de los Estados Unidos: historia y crítica*.

Como traductora, llevan su nombre dos ediciones críticas anotadas sobre Eugene O'Neill, *Largo viaje hacia la noche* (1985) y *Aquí está el vendedor de hielo y Hughie* (2002), así como la edición que se estudia en este trabajo de *El ruido y la furia*, las tres obras publicadas por Cátedra. Es traductora de una colección de relatos de William Gass (*En el corazón del corazón del país*, 1985) y de los textos teatrales de Sean O'Casey, *Hojas de roble y espliego* y *Canta, gallo perseguido* (1972). Actualmente, trabaja sobre la producción dramática de autores latinos en los Estados Unidos y en una edición crítica de los ensayos sobre teatro de Emma Goldman.

Su traducción de *El ruido y la furia* se publicó en 1987 en Alfaguara. En 1991 y 1995, esta misma casa reeditó el texto. Ana Antón-Pacheco traducirá una única vez a Faulkner. La traductora realiza su

trabajo en 1986, antes de que Noel Polk editara esta novela con una serie de correcciones al texto original. Antón-Pacheco aporta a su versión numerosas notas del traductor donde aclara aspectos culturales sobre el país norteamericano y, en concreto, sobre la zona sur a principios de siglo, así como explicaciones pertinentes sobre acontecimientos y personajes de la propia obra.

El presente análisis se basa en la versión de Antón-Pacheco de *El ruido y la furia* que se halla en la editorial Cátedra. Partiendo de esto, el receptor de la edición que estudio será más bien un lector experto o con nivel cultural medio-alto. La edición crítica y anotada de M<sup>a</sup> Eugenia Díaz Sánchez se publica por primera vez en 1995 y por última en 2008, versión de la que aquí se dispone. La obra se inserta dentro de la colección *Letras Universales* y cuenta con un estudio pormenorizado de la vida y obra de William Faulkner, una disección de las cuatro partes de la novela, unas aclaraciones sobre la edición y el célebre apéndice Compson, que no incluía el texto original. En éste, el autor detalló en quién se inspira para crear a algunos de los personajes de la obra (es sabido que Faulkner se basó en personas reales, muchas de ellas de su familia, para imaginar a los protagonistas de sus novelas). Como aclara su editora, M<sup>a</sup> Eugenia Díaz, en el transcurso de la traducción se añaden las notas de David Minter, que incluyó en su edición crítica de Norton de 1987, a fin de esclarecer al máximo la obra y facilitar su entendimiento e interpretación. La edición de *El ruido y la furia* que se analiza es una de las muchas lanzadas por Cátedra con el ánimo de realizar estudios exhaustivos de clásicos de la literatura en los planos filológico y literario.

Las críticas a la traducción de Ana Antón-Pacheco a las que he podido acceder son positivas. M<sup>a</sup> Eugenia Díaz dice que su trabajo es acertado al traducir la peculiar sintaxis de Faulkner en los juegos de

palabras, el uso de adjetivos o nombres como verbos y las diversas ambigüedades. Así, la traductora salva con éxito la puntuación irregular o la inconsistencia en las mayúsculas. Esta editora también le alaba la elección del título *El ruido y la furia* en lugar de *El sonido y la furia*, en su opinión, demasiado inocuo para expresar la cita de Macbeth de la que se toma. Rodríguez, por su parte, afirma que ella y Mariano Antolín son los mejores traductores de esta obra al castellano (2009).

Lamarca, en un artículo sobre la veracidad de los datos sobre Faulkner, asegura que *Obras completas*, editada por Luís de Caralt en 1959, con prefacio de Mariano Orta, es la primera publicación en España que incluye *El ruido y la furia*. Pero entre los títulos que recogen los dos volúmenes no se encuentra, sorprendentemente, *El ruido y la furia*. Sí se incluye en *Obras escogidas*, de 1965, publicadas en Aguilar. Antes, la novela ya se había traducido a nuestra lengua para el mercado latinoamericano, gracias a Floreal Maziá en 1947. A partir de 1972, cuando la publica Planeta con traducción de Fernando Lavalle, se vuelve a publicar en Bruguera en 1981, en Alfaguara (por Ana Antón-Pacheco) en el 1987, 1991, 1995 y 2006, en RBA en 1994 y 2001, gracias a la misma traductora, en Plaza & Janés dentro de una recopilación de algunas obras del autor y en 1997 por el Círculo de Lectores. En estos últimos años, *El País* publica la obra retomando la traducción de Antón-Pacheco, al igual que Planeta De Agostini y Alianza Editorial. La edición de Cátedra de 2008 es la última publicada. Bajo el título *El sonido y la furia*, el traductor Mariano Antolín, en 1982 y 83, publica la obra gracias a Bruguera y Orbis.

Díaz afirma, sobre la recepción de Faulkner en España, que son pocos los intelectuales que pueden alardear de conocer la obra del autor antes de 1934. Según ella, en los años 30 el mundo editorial español

estaba volcado hacia las culturas francófona y germanófona, de tal forma que las obras anglosajonas y norteamericanas eran poco conocidas en nuestro país, y nada hacía presagiar un cambio de dirección en el monopolio cultural de la posguerra (2008: 53). Francia fue el país pionero en Europa al traducir *Santuario* en 1933. Este país marcó la pauta editorial y al año siguiente se publicaba en España.

Un periodista cubano nombró por primera vez al escritor en un artículo y se le encargó la traducción de *Santuario* por sus conocimientos en inglés. Bravo (1985: 98) señala que el mérito de la difusión de la obra de Faulkner hay que otorgárselo a personas como Antonio Marichalar y a los editores de la *Revista de Occidente*, pues gracias a ellos se dio a conocer al autor en España y Latinoamérica. No deja de ser extraño que la obra por la que se conoce internacionalmente al ganador del Nobel William Faulkner tardase tanto en publicarse en España (no así al otro lado del Atlántico). De ser cierta la información de Lamarca sobre la publicación en 1965 de *El ruido y la furia* dentro de *Obras escogidas*, la traducción sale a la luz con más de treinta años de tardanza, aunque con una guerra civil y una posguerra de por medio. De nuevo, la complicación de la obra, así como la coyuntura política en España debieron relegar la realización de una traducción (*Santuario*, 1934; *Los invictos*, 1951; *¡Absalón, Absalón!*, 1950, entre otras, ya estaban en el mercado), pero la muerte del autor en 1962 decidió a los editores españoles a difundir la novela como le correspondía.

Estados Unidos sufre el *crack* de la bolsa de Nueva York el año de la publicación de esta obra atípica, y el público, especialmente el sureño, encuentra la novela incómoda; en España la recepción es buena dada la magnitud de la obra, la cual no deja impasible a nadie, y poco a poco las ediciones van aumentando según pasan los años y el gran

público accede al texto. Ya en los años 30, Hemingway, contemporáneo y no muy amigo de Faulkner, era un autor conocido en España, sin duda por la relación que este autor mantenía con nuestro país; sin embargo, Faulkner es un escritor difícil, con fama de prosa cruel, descarnada y enrevesada. Sólo a partir de la publicación de *A Portable Faulkner*, de Cowley, sus obras serán interpretadas como portadoras de un mensaje moral y profundo (Lamarca, 1989: 108-110). Lamarca también afirma que «considerando el contexto moral y la censura de la España franquista, no sorprende que la crítica reconociera el elevado mensaje de la obra faulkneriana de un modo reiterativo» (Ídem, ib., 113). Desde su publicación, la repercusión de la novela es notable y se han realizado numerosas monografías, obras críticas y artículos especializados sobre el autor y su obra.

### **Dimensión pragmática**

La intención global del texto, o su propósito retórico, se materializa en el dialecto en la función que el autor le quiso dar a éste. Así, el *Black English* en la obra ofrece una mirada sobre el mundo de la comunidad negra de principios de siglo XX y la contrasta con la de la comunidad blanca. El punto de vista de Dilsey, y de los otros personajes negros, es más benevolente, práctico y resignado que el de los amos. Dilsey es más feliz que los Compson, y Faulkner, aquí, está poniendo de relieve a una raza más inteligente que la blanca, por lo menos en la actitud hacia la vida. Seguramente a los negros de la novela no les afecta el desmoronamiento y la corrupción de la alta sociedad. Ellos no forman parte de ella, ellos descienden de unos esclavos con una naturaleza superviviente. La distinción entre clases sociales está presente en la obra y se hace clara en el dialecto, de un marcado carácter social y mimético.

Es la forma que elige el autor para retratar a un pueblo que, aunque inculto, se erige como vencedor en un mundo desquebrajado. La traducción que se estudia ofrece, por lo tanto, una visión minada, que no llega a transmitir toda la carga implícita debido a la lengua estándar utilizada y a unos intentos de compensación demasiado sutiles.

Esta estrategia no parece ser exclusiva de la traducción hacia el español. Chapdelaine (1989: 275), al referirse al fracaso del lado cómico de las novelas de Faulkner en Francia, explica:

Le gommage des sociolectes n'est pas la seule cause d'une lecture impossible du comique chez Faulkner en français. Il est néanmoins pour une large part. C'est comme si le comique de Faulkner débordait les idiolectes de ses traducteurs, dont les procédés ont annexé, banalisé, aplani, et finalement effacé des passages, des structures, un texte enfin, pétris d'étranger et d'humour. Ce gommage de l'espace polylinguistique d'une communauté aura réalisé en français une univocité de l'oeuvre du grand écrivain, lui conférant pour seul statut celui de texte tragique, au lieu de produire une oeuvre audacieuse dont la force et la richesse, la violence même, proviennent du mélange des deux genres, le comique et le tragique.

El Faulkner plano, también en Francia, es fruto, en gran parte, de la negación de los rasgos sociolectales existentes en sus obras, que eliminan matices de clase, pero también cómicos y violentos fundamentales en la escritura del autor (Faulkner consideraba estos aspectos inherentes al ser humano). Según la misma autora, el hecho de que la primera traducción de *The Sound and the Fury* a esta lengua se dilatara nueve años desde que se publicara la obra original, representa un primer *handicap* para la aceptación de la dimensión cómica del autor en Francia. Una opinión más sobre el caso de la traducción francesa de la novela es la de Vidal, quien afirma que la traducción al francés de

Coindreau elimina el hablar de Dilsey en favor de un clasicismo lingüístico francés. Esto viene a significar que la negritud no se acepta, ya que existen en el libro unas breves intervenciones de algún personaje italiano o alemán que sí mantienen su peculiaridad, pero no ocurre lo mismo con los personajes negros. Con un solo gesto, como la elisión de la r en la traducción de estos personajes, el traductor hubiera dado paso a la expresión, y, con ella, discurso ideológico de los negros. Vidal culpa, más allá del traductor, al contexto literario, cultural y social francés (1991: 186-189).

*El ruido y la furia* consta de cuatro partes, cada una narrada en un año y por un narrador diferente, lo que hace que el habla de los personajes negros difiera ligeramente según quien cuenta la historia en ese momento. Aunque no es algo muy acusado, sí dice mucho de la actitud de cada narrador hacia los personajes negros y hacia esa raza en general. Al tratarse de un hecho intencionado por parte del escritor, la traducción debería haber reflejado esta complejidad en la representación dialectal, ya que supone el reflejo de la ideología de cada protagonista.

Los intentos de una traducción que recreara unos marcadores que hicieran justicia a la lengua de estos personajes podrían radicar en la utilización de unos elementos agramaticales y fonéticos que dejaran patente la diferencia lingüística entre amos y criados, y les imprimieran carácter a estos. Así, lo que aquí se propone iría en consonancia con lo que Antón-Pacheco inició en su traducción, aunque de una forma más marcada y perceptible (incorrecciones verbales [«¿Por qué está tan segura que...?», omisión de algunas letras [«señoa»] y reducción de vocales en determinadas palabras) que evidenciaran la incultura de los personajes y señalaran la diferencia con el resto. Además de la violación de la norma, también podría hacerse uso de la técnica de traducción



coloquial a través de una utilización quizá más recurrente de los elementos coloquiales que propone la traductora («pues...», «conque...»), así como añadir otros («¡y no se hable más!», «oiga», «mire», etc.). El principio de cooperación entre autor, traductor y lector, que no se consigue por medio de la traducción analizada, podría cumplirse escogiendo con cautela unos marcadores subestándar.

### **Dimensión semiótica**

En cuanto al discurso, parte de la representatividad de la ideología que Faulkner pretende hacer llegar al lector por medio de los personajes negros se pierde a consecuencia de las opciones traductoras. Nuevamente, unos marcadores dialectales en el texto podrían hacer que esta pérdida discursiva fuera menor en castellano.

#### *7.6. La camioneta*

El panorama pintoresco y vivo de la clase trabajadora irlandesa es el fondo de esta novela, donde su autor, Roddy Doyle, se recrea en unos personajes tiernos y simpáticos y en unos diálogos espléndidos. El recurso para contar la historia de una familia con penurias económicas es el humor agridulce. *La camioneta* es un canto a la amistad, a las relaciones familiares y a la sociedad irlandesa de los barrios.

Mientras la selección irlandesa mete goles en la Copa del Mundo de fútbol, la familia Rabbitte se encuentra en una situación delicada. El cabeza de familia, Jimmy Rabbitte (en la novela, Jimmy Sr), está en el paro y sin muchas expectativas de encontrar trabajo. Cuando a un amigo se le ocurre la idea de utilizar una destartalada camioneta para vender hamburguesas, patatas y demás comida basura, Jimmy Sr ve la oportunidad de ganar dinero. Aunque al principio el negocio es próspero,

pronto empezarán a llegar los problemas que acarrea asociarse con amigos.

### **Dimensión comunicativa: contexto de situación interno**

Más abajo se cotejan los textos original y traducido de esta obra como primer paso para analizar el contexto de situación interno dentro del estudio de la dimensión comunicativa. El dialecto que se describió en el capítulo anterior a éste era el inglés propio de los irlandeses, el llamado *Hiberno-English*, combinado con los rasgos coloquiales de una clase social media-baja. La reacción de Jimmy Sr cuando un cliente no tiene dinero suficiente para pagar lo que ha pedido se muestra a continuación:

—Two five, Darren told Bimbo.

—Two pound an' fivepence, Bimbo told the young fella at the hatch.

—I've on'y two pounds, said the young fella.

Jimmy Sr took the bag from Bimbo when he heard that. He opened it, got the batter burger out and took a huge bite out of it, and let the rest of it drop back into the bag. He shut the bag, and shoved the chunk of batter burger over to the side of his mouth.

—Two pound, he managed to say, and held the bag out for the young fella.

—Jaysis!! Did yeh see wha' he done!

Bimbo grabbed the bag from him.

—It's all yours, said Jimmy Sr.

They went mad outside.

Jimmy Sr chewed the burger into manageable bits. It wasn't that bad. He went back to his post and turned his burger. Darren was dipping the bits of cod into the fryer, to set the batter. He was laughing as well.

—That's revoltin', he told his da.

—They don't taste tha' bad, said Jimmy Sr, if yeh don't look at them first. Oh, I forgot but, you're a vegetarian; that's righ'. I suppose yeh think I'm a cannibal, Darren, do yeh?

—No, said Darren. —I just think you're a fuckin' eejit (Doyle, 1991: 564).

Trad. de Resines y Bevia:

—Dos con cinco —le dijo Darren a Bimbo.

—Dos libras y cinco peniques —le dijo Bimbo al chaval que había ante el mostrador.

—Sólo tengo dos libras —dijo el chaval.

Jimmy padre le arrebató la bolsa a Bimbo cuando oyó aquello. La abrió, sacó la hamburguesa rebozada, le dio un gran bocado y dejó caer el resto de vuelta en la bolsa. Cerró ésta y se metió el trozo de hamburguesa en un carrillo.

—Dos libras —consiguió decir, tendiéndole la bolsa al chaval.

—¡¡Jesús!! ¿Habéis visto lo que ha hecho?

Bimbo le arrebató la bolsa.

—Toda tuya —dijo Jimmy padre.

Afuera se organizó la marimorena.

Jimmy padre masticó la hamburguesa hasta reducirla a trozos manejables. Tampoco estaba tan mala. Volvió a su puesto y le dio la vuelta a su hamburguesa. Darren estaba metiendo trozos de bacalao en la freidora para fijar el rebozado. También estaba riéndose.

—No están tan malas —dijo Jimmy padre—, si las comes sin mirarlas. Oh, lo olvidaba, tú eres vegetariano; es verdad. Supongo que pensarás que soy un caníbal, Darren, ¿no es así?

—No —dijo Darren—. Sólo pienso que eres un jodido gilipollas (Doyle, 1996: 295-296).

Los diálogos son el canal por el que Doyle comunica al lector cómo es la gente irlandesa de a pie, cómo se expresan y cómo sienten. El lector debe darse cuenta, entonces, de la idiosincrasia burlona de los irlandeses. Los diálogos de la versión española muestran un estilo algo artificial que, desgraciadamente, abunda en las traducciones y que se

muestra en palabras y expresiones como «Oh, lo olvidaba» o «jodido gilipollas», así como en el tenor de los personajes: «¡¡Jesús!!» (por boca de un adolescente). Por lo demás, los marcadores dialectales del original se trasladan con un lenguaje coloquial y malsonante para estos personajes, especialmente visible en Jimmy Sr, Bimbo, Darren y los niños y adolescentes del barrio, frente al lenguaje en tono informal del narrador, aunque sin elementos dialectales. Esto también se muestra en una más de las divertidas situaciones del libro:

—I'm not takin' tha', she said.

—What's your problem? said Jimmy Sr.

—The bag, said the young one. —It'll burst before I get it home to me house.

Jimmy Sr couldn't argue with her; she was right.

—Jesus wept!

He turned to get another bag and bumped into Bimbo. There was no damage done.

—Will yeh watch where you're fuckin' goin'!

—You watch where you're goin' yourself, said Bimbo.

—Where's Darren gone?

—Over to Flemmings for water.

—He's no use to us over there, said Jimmy Sr.

Bimbo took over at the hatch.

—Yourself, he said, pointing at a kid.

—Single.

—Annythin' else?

—No.

—One single, Bimbo shouted over his shoulder, into Jimmy Sr's face. —Sorry.

Jimmy Sr handed out the new bag to the young one.

—There now, he said. —Let's see your money.

The young one looked under the bag before she handed over the pound coins, five of them. The coins were warm.

—Your hands are sweaty, Jimmy Sr told her.

—So’s your bollix, said the young one, and she just stood there waiting for her change, not a bother on her. She was only about twelve. She stared up at him.

They were all laughing outside.

He took twenty-five pence out of the box. He thought that that was what he owed her, he wasn’t sure.

—There, he said.

—‘Bou’ time, she said, and she shoved back, to get through the crowd.

(...)

—Okay, said Jimmy Sr. —Wha’ d’yeh want?

—Curry chips.

—We don’t do them.

—Why don’t yis?

—Our chips are too good, son, Jimmy Sr told him.

—Wha’?

—We wouldn’t insult our chips by ruinin’g them with tha’ muck, said Jimmy Sr. —They only use curry sauce cos their potatoes are bad, to hide the real taste. Now there’s some inside information for yeah.

—So, said Jimmy Sr. —Will ordin’y chips do yeh, or wha’? (Doyle, 1991: 561).

Trad. de Resines y Bevia:

—No pienso coger eso —dijo ella.

—¿Qué problema tienes? —dijo Jimmy padre.

—La bolsa —dijo la jovencita—. Se desfondará antes de llegar a mi casa.

Jimmy padre no podía discutirsele. Tenía toda la razón.

—¡Me cago en la leche!

Se dio la vuelta para coger otra bolsa y chocó contra Bimbo. No pasó nada.

—¡Mira por dónde vas, joder!

—Mira por dónde vas tú —replicó Bimbo.

—¿Dónde se ha metido Darren?

—Ha ido a casa de los Flemming a por agua.

—De mucho nos sirve allí.

Bimbo se hizo cargo del mostrador.

—A ver, tú —dijo, señalando a una cría.

—Una pequeña.

—¿Algo más?

—No.

—Una pequeña —le gritó Bimbo en la cara a Jimmy padre por encima del hombro—. Lo siento.

Jimmy padre le tendió la bolsa nueva a la muchacha.

—Aquí tienes —dijo—. A ver el dinero.

La jovencita miró el culo de la bolsa antes de tenderle las monedas de a libra, cinco de ellas. Las monedas estaban calientes.

—Te sudan las manos —le dijo Jimmy padre.

—Y a usted las pelotas —le replicó la jovencita y se quedó allí esperando la vuelta, tan pimpante. No tendría más de doce años. Le miró fijamente.

Fuera todo el mundo se reía.

Sacó veinticinco peniques de la caja. Creía que eso era lo que tenía que darle, no estaba seguro.

—Aquí tienes— dijo.

—Ya era hora —dijo ella, y empujó hacia atrás para salir de entre la multitud.

(...)

—Vale —dijo Jimmy padre— ¿Qué va a ser?

—Patatas con *curry*.

—No tenemos.

—¿Y eso por qué?

—Nuestras patatas son demasiado buenas, hijo —le dijo Jimmy padre.

—¿Cómo?

—No insultaríamos a nuestras patatas echándoles esa basura —dijo Jimmy padre—. Sólo se usa esa salsa cuando las patatas son malas, para ocultar el sabor. Ahí tienes, información privilegiada.

—En fin —dijo Jimmy padre—. ¿Te valen unas patatas por las buenas o qué?  
(Dolye, 1996: 290-291).

El tenor inadecuado del que he hablado antes aparece aquí también cuando, por ejemplo, la jovencita dice «se desfondará», aunque también hay intervenciones donde éste es muy acertado: «A ver, tú» o

«¿te valen unas patatas por las buenas o qué?». Los rasgos subestándares tienen la función en el TO de retratar a los personajes y, gracias a ellos, el lector puede hacerse una idea de qué tipo de personajes se trata. Si no se restituyen, el objetivo del autor queda en el aire, como luego se verá. Los traductores hacen que Jimmy Sr tenga entre sus expresiones algún elemento característico a modo de idiolecto: «Parece una jodía lengua colgando», «No es un jodío delantal» o «Ese Waddles es un jodío manta, ¿verdad?». La informalidad de la narración también se reproduce en la traducción: «La de la salsa, eso sí, era muy jodía». En general la intención de los traductores de plasmar la dimensión social del dialecto de estos personajes es acertada y da como resultado un texto plagado de expresiones coloquiales comunes en nuestra lengua actualmente («a pachas», «la marimorena», «para el carro», «ni de coña» o «no es nuestro rollo»), que conviven con las palabras y expresiones malsonantes y con la sintaxis más coloquial en («me cago en la puta», «ni vamos ni leches», «los cojones se lo voy a decir» y «vete a cagar»).

El registro, como parte fundamental del análisis del contexto de situación interno, ha sido en este caso el encargado de encauzar la traducción de Resines y Bevia, pues destacan el papel del tenor informal y vulgar en su texto para reproducir la forma de hablar de los protagonistas de la obra. El modo escrito para ser leído como si fuese dicho es también un elemento clave debido a la fuerza y papel dominante que tienen los diálogos en la novela, lo que también se intenta llevar al texto español, cargado de exclamaciones o interjecciones. Al tratarse de un campo no especializado, la traducción no ha encontrado problemas para transmitirlo. Las alusiones a la cultura irlandesa se resuelven en el texto (DART en el TO se convierte en «tren de cercanías» en castellano; ILAC Centre [*Institutional Learning and Change*] se traduce como «la

biblioteca de la ILAC») o no se traducen, dejando que el lector deduzca de qué se trata gracias al contexto (como, por ejemplo, con las letras y títulos de canciones).

### **Dimensión comunicativa: contexto de situación externo**

Antonio Resines y Herminia Bevia tradujeron *La camioneta* conjuntamente en 1996. El primero es un traductor gallego nacido en 1949 que cuenta en su currículum vitae con traducciones de poesía como la *Antología de Robert Lowell* (1982) y las obras poéticas de Leonard Cohen, o la revisión de otras traducciones en verso (*Aullido y otros poemas*, 1981). Entre los textos más conocidos que ha traducido figuran *El piano* (Jane Campion, 1994), *Poemas escogidos* (W. H. Auden, 1981) o *Preludio* (William Wordsworth, 1998). También se ha encargado de la traducción de libros infantiles (*Dime cómo es la naturaleza*, con Herminia Bevia), textos ensayísticos (*El pulgar del panda*, 1983), obras históricas y numerosas obras de música anotada.

Con Herminia Bevia Villalba traduce varios textos. Además de los nombrados arriba, trabajan en las obras de sociología y política *La democracia en Europa* (2001) y *Poder y prosperidad* (2001), en el poemario *El testamento de Arkansas* (Derek Walcott, 1994) o en algunas obras de música anotada. En solitario, esta traductora ha traducido libros infantiles como *La cabaña en el árbol* (1995) o novelas (*El misterio de Eleusis*, 2007). Bevia y Resines traducen a Doyle de nuevo (*La mujer que se daba con las puertas*, 1997), publicada también por Alfaguara. En la traducción, estos dos traductores no introducen notas al pie o del traductor, algo que puede deberse a normas editoriales o a la preferencia de ellos mismos por esta práctica.



*La camioneta* se tradujo en 1996 en Alfaguara, editorial perteneciente al Grupo Santillana, dirigida a difundir obras de ficción. Posteriormente, el libro se puede encontrar publicado junto a *Bendita memoria* de Erica Jong (2004). La identidad de Alfaguara en España está de sobra definida, tanto por sus publicaciones de autores españoles como extranjeros. Este sello también edita obras de literatura infantil y juvenil. *La camioneta* se incluye en la colección *Extra Alfaguara*, siendo la versión de Resines y Bevia la única traducción de la novela al español. Sale a la luz en España cinco años después de ser publicada en el Reino Unido, y hay que recordar que *The Van* es la última parte de una trilogía que se completa con *The Commitments* (1987) y *The Snapper* (1990). En 1992, se publicó para el mercado inglés la trilogía completa en un solo libro, no así en España, donde se ha ignorado la existencia de las dos novelas precedentes. En estos años de diferencia entre su publicación en el país de origen y en el nuestro, Roddy Doyle publica, en 1993, *Paddy Clarke, Ha-Ha-Ha* (traducida en 1995 por Antonio Molina Foix) y ganadora del Booker Prize, y *The Woman Who Walked into Doors* (1996, traducida en 1997).

Como acabo de apuntar, la anterior trilogía recibe un tratamiento desigual y extraño en cuanto a su traducción en España. *The Commitments* fue la obra que encumbró al autor, un éxito de ventas internacional, que se incrementó cuando se estrenó la película sobre la novela. Sin embargo, esta obra no se tradujo en España (a pesar del éxito de la película y de su banda sonora en nuestro país); sí se tradujo en Latinoamérica bajo el título de *Los Commitments*. Por su parte, *The Snapper* tampoco se tradujo al español, pero sí consiguió una versión cinematográfica que en castellano recibió el título de *Café irlandés*. El mismo director de *The Snapper*, Stephen Frears, se encarga de llevar al

cine *La camioneta*. La novela que estudiamos se encomendó a los traductores Resines y Bevia un año antes de que tradujeran *La mujer que se daba con las puertas*, lo que significa que la versión de *La camioneta* proporcionó resultados satisfactorios que llevaron a la editorial a elegir de nuevo a estos dos traductores.

La acogida de ésta y otras obras del autor en España es también irregular, ya que, además de las mencionadas, existen otras obras de Doyle que no se han traducido, como la secuela de *La mujer que se daba con las puertas*, titulada *Paula Spencer*. Las dos últimas obras del autor, no obstante, sí se llevan al castellano. La decisión, entonces, de traducir *The Van* al castellano y no el resto de la trilogía puede deberse a su candidatura al Booker Prize. En lo que respecta al lugar de la comunicación, el momento relativamente reciente en el que se realiza la traducción (1996) parece beneficiar a una correcta restitución de los marcadores de variación lingüística.

### **Dimensión pragmática**

El propósito retórico del dialecto no es otro que el de mostrar la realidad de una sociedad, la irlandesa, que no está pendiente del terrorismo y del nacionalismo, sino de sobrevivir de la mejor manera posible en una situación económica poco halagüeña. Esta sociedad se expresa de una manera peculiar, lo que caracteriza al texto y lo hace cómico y dinámico. En la versión española, se utiliza la traducción coloquial como técnica para salvar el dialecto del original. En muchos momentos, estos intentos y el propio contexto sitúan al lector en la historia que Doyle quiere contar; en otros, el lenguaje coloquial contrasta con algunas manifestaciones algo artificiales o con un registro algo inadecuado. Esto se podría compensar abundando en la informalidad de

algunas intervenciones, por ejemplo, «Se me va a romper antes de que llegue a mi casa» en lugar de «Se desfondará», o utilizando palabras malsonantes similares («gilipollas *de mierda*») en vez de «jodido».

En la traducción estudiada, el lector no captará la diferencia entre el dialecto geográfico y social del TO, pero el factor social predominante sí es perceptible. El público es partícipe de la identidad cultural gracias a las alusiones del texto a la cultura irlandesa, la mayoría sin traducir. Esto conduce a concluir que el principio de cooperación, exceptuando las inadecuaciones que nombro más arriba, se logra en esta traducción.

### **Dimensión semiótica**

Finalmente, género y tipología textual se llevan a la traducción al castellano al no haber diferencias entre las convenciones de una lengua y otra. Ya que el dialecto geográfico es un dialecto que, estrictamente hablando, es muy difícil de restituir en otra lengua, se puede decir que el discurso que vehicula la ideología que el autor quiere transmitir a través de la obra se mantiene en castellano gracias a los marcadores coloquiales y subestándares en el TM. Por lo tanto, aunque el público pierde algo de la identidad irlandesa que acarrea el texto, el discurso representado en los personajes de la Irlanda de los barrios cercanos a la ciudad y su idiosincrasia queda reflejado en la traducción.

#### *7.7. A través del espejo y lo que Alicia encontró allí*

La duda sobre si las aventuras de Alicia son cuentos para niños o para adultos sigue vigente hoy en día. Su complejidad interesa a mayores, aunque también fascina a niños: las alusiones, los juegos matemáticos y de lógica, el simbolismo, los juegos de palabras e, incluso, la variación

lingüística son componentes de estas fábulas, las cuales no dejan de ser estudiadas y leídas.

### **Dimensión comunicativa: contexto de situación interno**

Al analizar el contexto de situación interno se descubre, en medio de esta lógica de la imaginación, que Carroll también recurre al dialecto en su obra *A través del espejo y lo que Alicia encontró allí* (1871). De forma breve, aunque muy representativa, el autor hace que uno de sus personajes utilice un dialecto de gran significado en la cultura inglesa. Se trata del dialecto *Cockney*, originario de la zona este londinense, y hablado por los obreros de origen y vida humildes.

En el texto, el *Cockney* viene de la mano de una avispa que, además de vieja y abandonada, vive el bochorno de tener que llevar una ridícula peluca amarilla. Sobre ella, además, se coloca un pañuelo alrededor de la cara para protegerse del frío y de las burlas de la gente. La avispa está algo amargada, pues es consciente de su edad avanzada, de su vida como obrera explotada y de que es el hazmerreír de todo el que pasa. En los ejemplos siguientes se observa cómo la jerga de esta avispa se traduce al castellano:

“You’d be cross too, if you’d a wig like mine,” the Wasp went on. “They jokes, at one. And they worrits one. And then I gets cross. And I gets cold. And I gets under a tree. And I gets a yellow handkerchief. And I ties up my face –as at the present” (Carroll, 1992 [1871]: 212).

Trad. de Buckley:

—Tú también te enojarías si tuvieras una peluca como la mía —prosiguió el Avispón—. Se meten con uno, y uno, que no le gusta que le tomen la «peluca», pues se enfada... ¡natural! Y entonces es cuando me entra la murria, me arrebujó debajo de un árbol y me quedo tieso de frío. Y, para aliviarme, cojo un pañuelo

amarillo y me lo ato alrededor de la cara... ¡Oséase, como ahora! ¡Natural!  
(Carroll, 2001: 386).

Aquí la niña se encuentra con la avispa malhumorada y vieja y ésta acaba contándole el porqué de su enfado. En la traducción se hace evidente un lenguaje muy popular español con palabras y expresiones como «murria», «pues», «tieso de frío», «oséase», que se acentúa con un tono coloquial e incluso algo chulesco («¡natural!»). Los marcadores del acento *Cockney*, por tanto, se sustituyen por otro dialecto propio de nuestra lengua, el de las clases populares de Madrid. Se intentan mantener las connotaciones que desprende el dialecto, pero a través de otro acento. En otro ejemplo, la avispa explica a Alicia que ser engreído es una enfermedad y que su cura reside en atarse un pañuelo alrededor de la cara:

“It is though,” said the Wasp: “wait till you have it, and then you’ll know. And when you catches it, just try tying a yellow handkerchief round your face. It’ll cure you in no time!” (Carroll, 1992 [1871] 213).

Trad. de Buckley:

—Pues sí que lo son —dijo el Avispón—, y si no..., espera a que las tengas. ¡Entonces te vas a enterar! Cuando cojas unas ínfulas, ya sabes cuál es el remedio... Te atas un pañuelo amarillo alrededor de la cara y... ¡santas Pascuas!  
(Carroll, 2001: 386).

De nuevo se dan ejemplos del empleo de la opción de dialecto en la LM en un dialecto castizo en la versión española («¡Entonces te vas a enterar!»), («¡santas Pascuas!»). El traductor se vale de esta técnica para abundar en el dialecto popular a lo largo de la conversación entre Alicia y

el avispón, pero es en la siguiente parte, cuando la ésta recita su historia en forma de poema, donde su despliegue es mayor:

Yo tuve tirabuzones  
que eran una maravilla.  
Pero un día unos guasones  
dijeron: «Mejor te pones  
una peluca amarilla».  
Seguí el consejo encantado  
y me corté el pelo al cero.  
Pero, al ver el resultado,  
ya no fue tan de su agrado  
como afirmaban primero.  
Y me dijeron que nones,  
que parecía un payaso,  
¡pero a ver cómo te pones  
a hacerte tirabuzones  
teniendo el cráneo raso!  
Y ahora que estoy viejo y cano  
y calvo como una bola,  
si me ven peluca en mano,  
me dicen: «¡Mira el marrano,  
lo que se pone en la chola!»  
Y en fin, todo el que me ve  
me llama guarro y me chilla.  
Y todo ¿sabes por qué?  
Porque un día me calé  
una peluca amarilla (Carroll, 2001: 387-388).

Esta traducción de los versos de la avispa, de un tono más coloquial, contrasta con el texto que escribió Carroll. En este momento el autor no hace uso de marcadores del *Cockney* y se observa un tenor más elevado que el que utiliza la avispa en la conversación con Alicia, quizá

porque la avispa intenta adoptar un tono más serio a la hora de recitar su historia en verso:

When I was young, my ringlets waved  
And curled and crinckled on my head:  
And then they said ‘You should be shaved,  
And wear a yellow wig instead.’  
But when I followed their advice,  
And they had noticed the effect,  
They said I did not look so nice  
As they had ventured to expect.  
They said it did not fit, and so  
It made me look extremely plain:  
But what was I to do, you know?  
My ringlets would not grow again.  
So now that I am old and grey,  
And all my hair is nearly gone,  
They take my wig from me and say  
‘How can you put such rubbish on?’  
And still, whenever I appear,  
They hoot at me and call me ‘Pig!’  
And that is why they do it, dear,  
Because I wear a yellow wig (Carroll, 1992 [1871]: 213-214).

En los versos anteriores al castellano, el traductor acentúa la comicidad del personaje de la avispa incrementando los términos dialectales en su versión. La elección de un dialecto de la cultura española para la traducción la aclara él mismo en una nota al pie:

[N. del T.] Se trata, sin duda, de una avispa obrera, tal como se refleja en el lenguaje *Cockney* (barriobajero londinense) que emplea el avispón al dirigirse a

Alicia. El traductor ha creído conveniente trasladar el castizo *Cockney* inglés a la igualmente castiza habla madrileña (en Carroll, 2001: 386).

Con esta apostilla, el traductor deja clara su técnica de traducción del dialecto. Parte de la naturaleza proletaria del personaje y de lo que ésta representa para buscar una jerga con esas mismas características en nuestra lengua: el lenguaje de los barrios madrileños de gente trabajadora y de clase humilde. El acierto de esta opción reside en que la obra que estamos tratando se escribió supuestamente para un público infantil, lo cual legitima la elección de un dialecto que puede provocar un efecto humorístico en los lectores. De la misma forma, el carácter disparatado y absurdo de los cuentos de Alicia hace que esta técnica pueda llevarse a cabo. En este capítulo concreto, el toque cómico que se le da en el TO a una avispa con peluca rubia rizada (como si se tratara de una aristócrata del siglo XVIII, cuando el estatus de la misma es justo el contrario) y un pañuelo alrededor de la cabeza, con el que se diría que padece dolor de muelas o paperas, es una solución que cumple con la función del dialecto del TO.

En el análisis del contexto de situación interno, es necesario revisar las categorías del registro y comprobar si se corresponden con las del dialecto original. Efectivamente, tanto el campo como el modo se mantienen de un texto a otro, y, de esta forma, el léxico relativo a estos insectos y el modo escrito para ser leído como si fuese dicho se perciben en la traducción. No ocurre lo mismo con el tenor, del que se puede observar un mayor grado de informalidad en el texto meta debido a la mayor introducción de marcadores dialectales en la traducción con respecto a los que había en el TO («¡Amos venga!», «fregao», «manduca»).



### **Dimensión comunicativa: contexto de situación externo**

El emisor, productor, receptor y lugar de la comunicación del TM son las categorías que se revisan dentro de este análisis. El traductor de *A través del espejo y lo que Alicia encontró allí* es Ramón Buckley, profesor de literatura española de la Universidad de Siracusa nacido en 1941. Su carrera como traductor se desarrolla a partir de los años 70, y, hasta este momento, ha traducido cuentos de Beatrix Potter, Roald Dahl y la novela *Una vuelta de tuerca* de Henry James. Además, es traductor de la obra de su padre, Henry Buckley, *Vida y muerte de la república española*. También ha editado varias obras, entre ellas una edición de *La familia de Pascual Duarte* de Cela, y ha colaborado en obras sobre literatura española e historia contemporánea española. La relación de Buckley con los cuentos de Alicia comienza en 1984 y 1988, cuando traduce respectivamente *Alicia en el país de las maravillas* y *A través del espejo*, y se extiende a la versión catalana de Víctor Compta, donde Buckley aporta apéndice y notas.

El traductor incluye, en el capítulo donde aparece el dialecto, una nota del traductor donde explica que en el original Carroll aplica a la avispa el género masculino. Para intentar mantener la nota cómica de un insecto con aspecto de viejo y con peluca amarilla, opta por convertir a la avispa en un avispon. Igualmente, las notas al pie a lo largo del resto del libro son múltiples, como ocurre en otras ediciones de Alicia, pues los numerosos artefactos lingüísticos de Carroll hacen necesarias las explicaciones al lector.

La edición con la que se cuenta en este trabajo es la publicada por Cátedra en 2001. El editor de la misma, Manuel Garrido, aclara en ella que el texto estándar en inglés de los cuentos de Carroll data de 1897, última versión revisada por el autor. Las sucesivas ediciones en inglés de

la editorial Penguin lo reproducen. Manuel Garrido tuvo en cuenta en su edición algunos modismos gráficos de Carroll que salieron a la luz después de publicarse la versión estándar inglesa.

En castellano hay un gran número de ediciones de los cuentos de Alicia. La primera vez que se tradujo *Alicia en el país de las maravillas* en España fue en 1927 gracias a Juan Gutiérrez Gili, a las ilustraciones de Lola Anglada y a la editorial Juventud. Desde que el cuento original se publicara hasta la primera traducción de la obra al castellano pasaron sesenta años, lo que se puede deber a la menor repercusión de la traducción a finales del siglo XIX y a la predilección de los editores por obras de otras culturas como la francesa. *El capítulo perdido*, como se denomina a «Una avispa con peluca», se traduce al castellano en 1977 (teniendo en cuenta que vio la luz en inglés en 1974), en la revista mejicana *Vuelta*, dirigida por Octavio Paz, y en 1981 para Institucions Pedagògiques Garbí, en Barcelona. A partir de ahí, todas las ediciones de *A través del espejo* no abreviadas suelen contar con este enriquecedor capítulo.

Posteriormente, los cuentos de Alicia se han traducido innumerables veces y se han reeditado en más ocasiones. Algunos de los traductores que han participado en esta empresa son Marià Manent, Luís Maristany, Jaime de Ojeda, Mauro Armiño, Gabriel López Guix, Francisco Torres Oliver o Graciela Montes. A su vez, son muchas las adaptaciones de estas obras. Dejando aparte las ediciones abreviadas o las anotadas (la más famosa es la *Alicia anotada* de Gardner), hay que destacar la repercusión de Alicia a través del cine. Las versiones cinematográficas (Disney hizo la versión más popular) se inspiran en el original y recrean un mundo fantástico sin complicados juegos matemáticos que puedan resultar desconcertantes. La última versión para

el cine es la propuesta de Tim Burton, con una Alicia de diecisiete años como protagonista. El teatro y los musicales tampoco han sido ajenos al embrujo de los cuentos de Carroll y son un clásico también en estos géneros.

Volviendo a la editorial Cátedra, y como se viene diciendo a lo largo del capítulo, este sello destaca por la publicación de obras clásicas anotadas como la que se estudia aquí. Pero la primera en publicar a Alicia fue la editorial Juventud y le siguieron otras como Bruguera, Rodas, Anaya, Alborada, Altaya, Íntegra, Algete o el Círculo de Lectores. La traducción de Buckley de *A través del espejo* sale a la luz por primera vez en Alborada (1988) con las ilustraciones originales de John Tenniel.

La edición de Cátedra estudiada aquí sale a la luz en 2001 y se realizan varias reimpressiones. Se trata de nuevo de una edición con fines pedagógicos, orientada a expertos o estudiantes universitarios, que contiene un amplio material adjunto. Éste incluye prólogo, introducción (donde se profundiza en los temas de los cuentos, su origen, influencias del autor y personalidad de éste), cronología del autor y de sus obras, aclaraciones a la edición y bibliografía. Por último, se añade a modo de apéndice el capítulo perdido, objeto del presente estudio, con una introducción que aclara quién y cómo se recuperó y por qué no se publicó en su momento.

La ambigüedad relativa al público meta de los cuentos de Alicia se mantiene en las versiones españolas, donde no se simplifica (salvando las adaptaciones expresamente infantiles) ni abrevia ninguno de los elementos lingüísticos, lógicos y alegóricos del texto en inglés. Se puede decir, por lo tanto, que el público meta o receptor de la traducción es el mismo en ambas culturas, puesto que en las dos los relatos siguen siendo

complicados para niños e intrigantes para mayores. Si es preciso añadir que el lector receptor de la edición de 2001 se beneficia inevitablemente de los estudios filológicos, literarios, etcétera, hechos con anterioridad sobre Alicia, el mundo que representa y su autor (como así lo aclara Manuel Garrido), lo que sin duda ayudará en alguna medida a la comprensión de los puntos más complicados del texto. El lugar de la comunicación remite al lugar y momento histórico en el que se traduce el dialecto en cuestión. Sobre esto se puede decir que la traducción relativamente reciente y la idiosincrasia de la obra de partida hacen posible la utilización de una técnica de traducción semejante.

### **Dimensión pragmática**

Con respecto al propósito retórico del dialecto, destaca su intención caricaturesca o su función simbólica, lo que encaja muy bien en un texto cuyo propósito principal era el de, a través de una desbordante imaginación, presentar un mundo con una lógica diferente. Valiéndose de unos relatos fantásticos, absurdos y tiernos a la vez, Carroll nos hace jugar con esta aparente sinrazón, quizá para darnos a entender que la nuestra no es la única lógica posible. Además, una de las funciones secundarias sería la de lanzar un mensaje a la sociedad inglesa por medio del cual se exponen y a veces ridiculizan algunos usos sociales (el pasaje de la avispa con peluca es ejemplo de ello), aunque todo esto se encuentra bien enmascarado por los predominantes juegos. De hecho, el TO se inscribe dentro del movimiento literario victoriano, momento en que los autores buscan el realismo, la sátira e, incluso, el sinsentido. En la traducción, este objetivo queda inalterado gracias a la caricatura que se ofrece de la avispa obrera con acento castizo. La función del dialecto de la obra original es la de presentar la realidad de los trabajadores, aunque

de forma grotesca, quienes ya en la vejez se quedan solos e inútiles a la sociedad y son objeto de burla. En segundo lugar, está el propósito de ensalzar la caridad, humanidad y buenos modales de la niña, que tiene una actitud ejemplar hacia la avispa de comportamiento altanero y maleducado en un principio. Estas funciones quedan claras al lector español.

Si bien la identidad cultural del texto inglés, apoyada por el dialecto *Cockney*, no se transmite en castellano, la naturaleza del texto y su destinatario permiten que los efectos de esta pérdida en la lengua meta no sean negativos. Esto se debe a la búsqueda de un dialecto en nuestra cultura que exprese tanto la dimensión social de estrato bajo que representa el dialecto inglés como su cariz geográfico. El dialecto popular madrileño, desenfadado y chulesco, plasma acertadamente la función del original y hace que los lectores lo asocien a las intenciones del autor a través del dialecto y el personaje que eligió. Si el destino del dialecto en la versión castellana hubiera sido otro, y, por ejemplo, hubiera sido neutralizado, el lector español no hubiera podido disfrutar de la singularidad de esta avispa.

En la traducción de Buckley, el principio de cooperación entre autor, traducción y lectores queda saldado, puesto que las tres partes contribuyen a la comprensión y transmisión de la intención del texto y del dilecto.

### **Dimensión semiótica**

Las características de una obra tan original y aparentemente disparatada como son los cuentos de Alicia podrían ser la justificación principal de las medidas tomadas en torno a la traducción del dialecto. De este modo, las restricciones culturales, de congruencia textual y

lingüística que puede imponer cualquier novela en cuanto a la traducción del dialecto desaparecen en este caso, donde el género textual se ve sobrepasado en importancia por el destinatario. Buckley ha contribuido, con esta aportación, a mantener el discurso y el genio creador de Carroll en esta disparatada historia.

### 7.8. *Trainspotting*

A principios de los noventa, *Trainspotting* (1993) se convirtió en un irreverente himno al Edimburgo más marginal, paraíso de desempleados y capital europea del sida. En esta novela descarnada, las drogas son el elemento omnipresente, el motor que da la vida y a la vez se la quita, a unos personajes que sobreviven sin ninguna esperanza de futuro.

#### **Dimensión comunicativa: contexto de situación interno**

La novela está escrita en el lenguaje de la calle en Edimburgo, plagado de marcas del dialecto Scots, pero en su vertiente más vulgar y cruda. Como ya lo hicieron otros autores, Irvine Welsh muestra el escocés vernáculo de la clase trabajadora, escribe en su dialecto nativo de Edimburgo y sus alrededores y lo transcribe fonéticamente ignorando la ortografía tradicional escocesa. En realidad, el lenguaje de la obra es una mezcla de dialecto urbano escocés, idiolecto e inglés estándar. En el libro también existen unos pocos pasajes escritos en un inglés normativo, dependiendo del narrador que se encargue de contar la historia en ese momento. Según de quien se trate, los marcadores dialectales van cambiando: Dave Mitchell varía mínimamente la pronunciación del estándar, pero otros personajes, como Spud, la varían tanto que

requerirían un glosario. Además de esto, la novela exhibe sin pudor todo un catálogo de palabras malsonantes y términos peyorativos.

A continuación se cotejan la versión original y la traducción hacia el español para comprobar la técnica de traducción que se ha adoptado para traducir el dialecto. Una vez más, la dimensión social del dialecto de *Trainspotting* prima sobre el carácter geográfico, ya que los jóvenes que lo utilizan, si bien de una zona concreta que se destaca en la novela de forma continua, tienen sus raíces, sobre todo, en las familias de la clase trabajadora más humilde:

Ah hate cunts like that... Cunts that are intae baseball-batting every fucker that's different; pakis, poofs, n what huv ye. Fuckin failures in a country ay failures. It's nae good blamin it oan the English fir colonising us. Ah don't hate the English. They're just wankers. We are colonised by wankers. We can't even pick a decent, vibrant, healthy culture to be colonised by. No. We're ruled by effete arseholes. What does that make us? The lowest of the fucking low, the scum of the earth. The most wretched, servile, miserable, pathetic trash that was ever shat intae creation. Ah don't hate the English. They just git oan wi the shite thuv goat. Ah hate the Scots (Welsh, 2004 [1993]: 78).

Trad. de Corriente:

Odio a los cabrones de ese tipo. Cabrones como Begbie. Cabrones a los que les mola darle con un bate de béisbol a todo dios que sea distinto; pakis, maricones y así sucesivamente. Putos fracasados en un país de fracasados. De nada sirve echarles la culpa a los ingleses por habernos colonizado. Yo no odio a los ingleses. No son más que unos gilipollas. Estamos colonizados por gilipollas. Ni siquiera somos capaces de escoger una cultura decente, vibrante y saludable por la que hacernos colonizar. No. Estamos gobernados por unos gilipollas decadentes. ¿En qué nos convierte eso a nosotros? En lo más bajo de entre lo más bajo, la escoria de la tierra. La basura más desgraciada, servil, miserable y lamentable jamás salida del culo del Creador. Yo no odio a los ingleses. No

hacen más que apañarse con la mierda que les ha tocado. Yo odio a los escoceses (Welsh, 1999 [1996]: 86).

Aquí, Rent Boy ataca cínicamente al nacionalismo escocés, al que considera una ideología falsa, puesto que se deja influenciar por la cultura inglesa. En la traducción, el traductor ha conservado los insultos que profiere este personaje y la estructura del texto original, por lo que estas palabras malsonantes aseguran, aunque sin marcas dialectales o subestándares, que la traducción mantenga la línea del texto origen. La siguiente muestra de esta comparación es el momento en que Lenny se entera de que Granty ha muerto. En este fragmento se puede ver el contraste entre el dialecto estándar del narrador y el acento entre *Scots* y *Scottish English*:

Lenny turned to page three. He preferred the scantily clad women the *Record* featured to the topless one in the *Sun*. You had to have some imagination.

From the corner of his eye he spotted Colin Dalglish.

— Coke, he said, without looking up from his paper.

Coke pushed up a barstool alongside Lenny's. He ordered a pint of heavy. — Heard the news? Fucking sad eh?

— Eh?

— Granty... ye didnae hear?... Coke looked straight at Lenny.

— Naw. Wha...

— Deid. Potted heid.

— Yir jokin! Eh? Gies a fuckin brek ya cunt...

— Gen up. Last night, likes.

— Whit the fuck happened...

— Ticket. Boom. Coke snapped his fingers. — Dodgy hert, apparently. Nae cunt kent aboot it. Perr Granty wis workin wi Pete Gilleghan, oan the side likesay. It wis jist aboot five, n Granty wis helpin Pete tidy up, ready tae shoot the craw n that likes, whin he jist hauds his chist n cowps ower. Gilly gits an ambulance, n they take the perr cunt tae the hoospital, but he dies a couple ay



ooirs later. Perr Granty. Good cunt n aw. You play cairds wi the guy, eh?  
(Welsh, 2004 [1993]: 99).

Trad. de Corriente:

Lenny buscó la página número tres. Prefería a las mujeres ligeras de ropa que sacaba el *Record* a las chicas en topless del *Sun*. Había que dejar algo para la imaginación:

Vislumbró por el rabillo del ojo a Colin Dalglish.

«Coke», dijo, sin levantar la vista del periódico.

Coke se acercó un taburete al lado del de Lenny. Pidió una pinta de heavy.

«¿Te has enterado? Jodidamente triste, ¿eh?»

«¿Eh?»

«Granty... ¿no lo has oído?...» Coke miró a Lenny directamente.

«No. Qué...»

«Muerto. Tieso.»

«¡Me tomas el pelo, ¿no?! Dame un jodido respiro, cabrón...»

«Me enteré. Anoche y tal.»

«Qué cojones pasó...»

«El patato. Pum.» Coke chasqueó los dedos. «Un corazón chungo, al parecer. Nadie lo sabía. El pobre Granty estaba trabajando con Pete Gillegan, de estranjis, digamos. Eran como las cinco, y Granty estaba ayudando a Pete a recoger, listo para darse el piro y tal, cuando de repente se agarra el pecho y cae redondo. Gilly llama a una ambulancia y llevan al pobre cabrón al hospital, pero murió un par de horas después. Pobre Granty. Buena persona y eso. Tú jugabas a las cartas con el tío, ¿eh?» (Welsh, 1999 [1996]: 106-107).

De la traducción anterior se desprende que la diferencia entre el dialecto estándar del narrador y la jerga de Lenny y Coke se restituye por medio de un dialecto social (frente al dialecto geográfico y social del original). En la traducción, Corriente opta por intentar que el registro malsonante y crudo de los personajes sirva de pistas de contextualización, compensando así el hablar de éstos. Por otra parte, el traductor utiliza en su texto el préstamo «heavy», con el que se designa a

la cerveza más barata, que se suele tomar de pie y en gran cantidad, aunque esta información no la aclara con ninguna nota al pie. «Jodidamente» y «jodido» es la traducción que utiliza Corriente para «fucking», si bien estos calcos lingüísticos no son los más idóneos, puesto que nadie los utiliza en el castellano hablado en posición antepuesta. Quizá el realismo que se busca podría haberlo encontrado en otros términos y expresiones equivalentes como «Hostias, qué pena, tío» y «¡Mierda! ¡Dime algo bueno, cabrón!».

El tenor coloquial sí queda representado en la coletilla «y tal» y «y eso» («anoche y tal»; «darse el piro y tal»; «buena persona y eso»), al igual que en las expresiones «chungo», «darse el piro» o «de estranjis», y en las onomatopeyas como «pum». Visto esto, la técnica de traducción coloquial elegida por el traductor pretende potenciar los marcadores sociales y vulgares en el nivel léxico para caracterizar a los personajes y para distinguir entre la lengua que utilizan estos y el narrador que, en algún capítulo, se expresa por medio del estándar.

El registro del TO se ve reflejado con el mismo énfasis en el TM en el campo no especializado, aunque sí sembrado de alusiones al mundo del fútbol o la música en ambos textos; igualmente, se refleja un tenor vulgar, que intenta equipararse al escrito por Welsh (aunque resulta ser menos soez en la traducción) y un modo que consigue en la traducción la misma finalidad de texto escrito para ser leído en sus pasajes narrados dialectalmente y escrito para ser leído como si fuera dicho en los diálogos.

### **Dimensión comunicativa: contexto de situación externo**

El traductor de *Trainspotting* al castellano es el primer elemento del análisis del contexto de situación externo, tras repasar hasta ahora el

contexto de situación interno. En este momento también se incide en las figuras del productor y del receptor del texto, al igual que en la categoría del lugar de la comunicación. Federico Corriente Basús es el joven traductor de esta novela y de todas las de Irvine Welsh al español. Se trasladó a vivir a Edimburgo durante dos años después de finalizar sus estudios filológicos y allí descubrió la novela y el contexto que la rodea. Propuso su traducción a Anagrama antes de que se llevara la adaptación al cine, y así fue como se convirtió en el traductor *oficial* de Welsh. De su traducción, Corriente afirma que la experiencia de vivir en el lugar donde se desarrolla la novela fue clave: «La experiencia es esencial, hay que familiarizarse con la lengua, saber su uso en la calle y las referencias que hace cuando lo lleva al papel» (en Portillo, 2008).

Además de traducir las obras de Welsh: *Acid house* (1997), *Éxtasis: tres relatos de amor único* (1998), *Escoria* (2000), *Cola* (2003) o *Si te gustó la escuela, te encantará el trabajo* (2009), Federico Corriente se ha encargado de obras de varios autores célebres como Steinbeck (*El autobús perdido*, 2007), Ian McEwan (*Entre las sábanas*, 2008), Henry James (*La lección del maestro*, 2008), pero también Oscar McLennan, Barley Nigel, Virginia Henley o Laura Lippman. También traduce del francés, contándose entre sus autores traducidos a Henri F. Blanc o Laurent Courau. Asimismo, ha realizado traducciones de obras de divulgación y de guías turísticas para la editorial RBA.

En cuanto a la novela que se estudia, las ediciones traducidas de *Trainspotting* se inician en 1996 en Anagrama (colección *Contraseñas*), para pasar a la colección *Compactos* de esta misma casa, y reeditarse en 1999, 2002, 2004, 2005, 2007 y 2009. En el 2000, Círculo de Lectores también lanzó el título con la misma traducción. El éxito de ventas de la novela es obvio si se atiende a las reediciones múltiples en tan poco

espacio de tiempo. La editorial que lanzó la traducción, Anagrama, es una empresa independiente que se fundó en 1969 y que, en su línea empresarial, intenta buscar nuevas voces en el panorama literario, ya sean españolas o extranjeras. Se propone rescatar también obras del siglo XX y explorar temas políticos, culturales y morales. Anagrama otorga dos prestigiosos galardones en nuestro país: el premio Herralde de Novela y el premio Anagrama de Ensayo (primer premio español dirigido a este género).

Federico Corriente es el único traductor de esta obra y el encargado de transmitir el universo de Welsh, un escritor maldito, pero también de culto. El traductor intenta plasmar el escocés barriobajero del autor con un lenguaje igualmente vulgar, e introduce en la obra multitud de notas al pie que le sirven para aclarar las muchas alusiones a la cultura escocesa. El texto luce asimismo muchos juegos de palabras, ante los que Corriente opta por las notas del traductor para que el lector no se pierda detalle del contenido de la obra original.

La proliferación de notas sirve, sin duda, de gran ayuda al lector, pero también es cierto que algunas de ellas podrían evitarse con perífrasis dentro del texto. Es el caso del nombre de uno de los protagonistas, Sick Boy. Cuando aparece por primera vez, el traductor explica en una nota que Sick significa enfermo en inglés. En el TO, el autor está describiendo al personaje y dice que ese nombre (y aquí se hubiera podido añadir la aclaración en nuestra lengua) no le viene de que siempre esté chungo por el síndrome de abstinencia, sino simplemente porque «es un cabrón de lo más chungo». Lo mismo ocurre con otro de los nombres o con Boots, la cadena de droguerías inglesa, cuya aclaración podría haberse hecho dentro del mismo texto sin añadir otra nota al pie más que entorpezca la lectura. En otras ocasiones, las notas sí son muy útiles y proporcionan

una información extra que sitúa a los lectores en el universo de *Trainspotting*. Las letras de las canciones que se citan en el texto conservan su lengua original en la traducción y se traducen a través de notas al pie, ya que éstas hacen referencia a los pasajes que se describen, a las drogas, el sexo, etcétera.

Como elemento más significativo de la aportación personal de Corriente al texto, mencionaré el hecho de que en algunas de las notas el traductor muestre su opinión sobre la alusión que está describiendo. Por ejemplo, en la obra se menciona un concurso de televisión llamado *Bruce Forsyth's Generation Game*, del que Corriente escribe en su nota del traductor: «Insufrible teleconcurso británico “para toda la familia”» (1999 [1996]: 43). En la frase de Rent Boy a Sick Boy, «Tú te follarías la primera brecha del amanecer si tuviera pelos» (1999 [1996]: 165), el traductor añade en nota al pie: «Juego de palabras intraducible entre “*the crack of dawn*” (la primera brecha del amanecer) y la “brecha” de Dawn, la hija de Lesley y Sick Boy».

La acogida en España de esta novela se traduce en las grandes ventas que supuso. Una vez estrenada la versión cinematográfica en septiembre de 1996, su repercusión es aún mayor y es entonces cuando el gran público conoce la obra. El tipo de lector al que va destinada la novela es el gran público, pero sin duda el éxito es más notable entre los jóvenes, quienes no dejan de sentirse atraídos por la sordidez de la obra y algunos llegan a considerarla una novela de culto. En la traducción, el destinatario sería el mismo. El consumo de drogas es una constante en la obra de Welsh y en *Trainspotting* se exhibe sin ningún tapujo, lo que causa el rechazo de una parte del público, pero, por esta misma razón, encumbra la obra como transgresora y maldita. En cuanto al lugar de la comunicación, y siguiendo con el análisis del contexto de situación

externo, a principios de los noventa en España empezaban a ser muy populares las drogas de diseño y las llamadas fiestas *rave*. Valiéndose de este referente, la novela hace alarde de un mundo que, si bien muestra su lado extremo, no nos es del todo ajeno, así que mucha gente pudo de algún modo identificarse, fantasear, desaprobar o simplemente curiosear en los abismos de este tipo de vida.

### **Dimensión pragmática**

El retrato de la juventud escocesa más marginal constituye el propósito retórico del dialecto. La sociedad que dibuja Welsh es la de la autodestrucción y la amoralidad. Estos jóvenes se protegen de una sociedad en la que no ven salida gracias a los estímulos externos más dañinos y a través de una actitud pasiva. El dialecto tiene una función mimética, que es, al mismo tiempo, simbólica, ya que Welsh no deja de arrojar una mirada burlona sobre estos personajes, algunos de ellos caricaturizados para crear un humor negro y cruel.

Si bien las marcas geográficas del dialecto no son vertidas en la traducción, la constante barriobajera, delincuente y yonqui se refleja en un lenguaje lleno de vituperios, palabras soeces, algunas expresiones de la calle y alusiones al mundo de las drogas y el alcohol. Con esto, los lectores españoles se pueden hacer una idea aproximada del tipo de gente descrita, a pesar de que en la versión castellana se evidencia un registro algo menos vulgar, lo que se desprende después de la lectura de la traducción. Aun así, la complicación de la obra en cuanto a su lengua, transcrita directamente del lenguaje hablado, su estructura (monólogos interiores que se entremezclan con los diálogos, capítulos contados desde diferentes puntos de vista) y los elementos ortotipográficos (fragmentos sin puntuación y en mayúsculas), hacen de la labor de este traductor un

trabajo concienzudo. La poderosa identidad cultural de la novela original, donde la crítica hacia Escocia por boca de un escocés es clara, se intenta llevar a nuestra cultura a través de las notas al pie, que restan autenticidad, pero sirven de apoyo a los lectores.

El resultado es una traducción de lectura fluida que refleja el ritmo rápido de la obra original, las escasas descripciones y los muchos pasajes dialogados y pensados. El traductor coopera con autor y lector para lograr una relación equilibrada en la que el autor siga transmitiendo, aunque a menor escala, los principios de un grupo de jóvenes, o la falta de ellos, y el lector entienda, conozca y juzgue por sí mismo el panorama que se le presenta.

### **Dimensión semiótica**

En lo que se refiere al discurso, éste es respetado (obviando que el dialecto geográfico no es restituido) por una traducción atestada de elementos coloquiales y vulgares, del mismo modo que el género narrativo peculiar y las tipologías textuales que aparecen en el TO. El elemento más destacable de la estructura externa del libro en la cultura anglosajona, el dialecto, se transforma en manos de Corriente en un elemento clave también en la traducción, y, a pesar de no compartir exactamente las mismas características, sí transfiere el mismo efecto a nuestros lectores.

Finalizaré este análisis con las palabras del propio Corriente, el que en una entrevista concedida en abril de 2008 decía: «(...) lo importante es no cargarse el espíritu del autor. Un original más bien pobre literariamente puede ser mejor en la versión traducida. A veces hay que ponerse en el lugar del lector, y otras veces en la cabeza del autor».

### 7.9. *Dientes blancos*

El éxito de la novela *White Teeth* en el Reino Unido y Estados Unidos fue rotundo. La fórmula es una obra fresca, irónica y divertida. Con ella su autora consiguió que la nombraran uno de los autores jóvenes más importantes de la literatura anglosajona de los últimos años por su capacidad de observación de los defectos y virtudes humanos. El trasfondo de esta obra lanza un mensaje de tolerancia por las diferentes etnias que nos hace ser conscientes de que no son tan diferentes como creemos. Es un mensaje que muestra lo difícil que es rebelarse contra el destino propio, los orígenes o la clase social. *Dientes blancos* es un retrato de la realidad de nuestro tiempo, donde la convivencia de razas es un hecho en las ciudades. De los celos, costumbres e ideologías de éstas también trata la novela, y la autora recurre a la variación lingüística para dibujar el panorama multicultural inglés.

#### **Dimensión comunicativa: contexto de situación interno**

Hay que recordar que la variación lingüística en esta novela viene de la mano de los representantes de las diversas etnias. Samad, bengalí, se expresa a través de una mezcla de *Cockney* y lengua estándar con algunas pinceladas en bengalí, y la generación más joven combina el acento *Cockney* con un lenguaje juvenil influido por la cultura pop y la televisión. Pero la muestra más representativa de variedad lingüística la aportan dos de las protagonistas jamaicanas: Clara y su madre, Hortense. El modo de comunicarse de esta última, anciana cabezota y fanática religiosa, es el inglés con acento criollo, un lenguaje que parte de la lengua vernácula antillana, pero que quiere amoldarse a la comprensión de los lectores. El inglés jamaicano, criollo jamaicano o *patwa* (*patois*), al igual que en el del resto de antiguas colonias caribeñas inglesas, tiene



su origen en las lenguas africanas desde el siglo XVII, y mezcla el inglés británico y el inglés norteamericano.

La pronunciación es el nivel donde más características aparecen en la novela, aunque también se encuentran algunas incorrecciones gramaticales. A continuación, se puede observar la comparación entre el dialecto del TO y la versión en el TM elegido:

‘What are you doing *here*?’

‘Ha!’ cried Hortense, almost triumphant. ‘You tink you can hide your friends from me for ever? The bwoy was cold, I let ‘im in, we been havin’ a nice chat, haven’t we young man?’

‘Mmm, yes, Mrs Bowden.’

‘Well, don’t look so shock. You’d tink I was gwan eat ‘im up or something, eh Ryan?’ said Hortense, glowing in a manner Clara had never seen before (Smith, 2000: 27).

Trad. de De la Fuente:

—¿Qué haces tú aquí?

—¡Ja! —exclamó Hortense, en tono casi triunfal—. ¿Te habías creído que podrías esconderme a tus amigos para siempre? El chico estaba helado, lo he hecho entrar y hemos estado charlando amigablemente, ¿eh, joven?

—Hm, sí, señora.

—Bueno, no pongas esa cara de susto. No me lo voy a comer, ¿eh, Ryan? —dijo Hortense con un fulgor en la mirada que Clara no le conocía (Smith, 2001: 53).

Clara, que posteriormente descubrirá que el descreído Ryan se ha convertido a la religión de los Testigos de Jehová, presencia los primeros signos de complicidad entre él y su madre, causante de este cambio de mentalidad. En la versión española anterior es obvia la ausencia de acento dialectal alguno en nuestra lengua. Los elementos fonológicos o

gramaticales que abandonan la norma inglesa en la novela de Smith son ignorados aquí para hacer que Hortense hable un español estándar. En el siguiente ejemplo, Irie se muda a vivir a casa de su abuela Hortense y descubre que Ryan Topps, ahora ferviente seguidor de los Testigos, está viviendo con la anciana para cuidar de ella, pese a que Hortense es una señora resuelta que no necesita cuidados:

‘She never mentioned you either,’ said Irie.

‘Well, it was all a long time ago now,’ said Hortense with forced joviality. ‘But you did try your best wid’ er, Mr Topps. She was my miracle child, Clara. I was forty-eight! I taut she was God’s child. But Clara was bound for evil... she never was a godly girl an’ in de end dere was nuttin’ to be done’ (Smith, 2000: 391).

Trad. de De la Fuente:

—Ella tampoco me ha hablado nunca de usted —dijo Irie.

—Bien, todo eso fue hace mucho tiempo —dijo Hortense con forzada jovialidad—. Pero usted hacía cuanto podía, ¿eh, señor Topps? Mi Clara era mi niña del milagro. ¡Yo tenía cuarenta y ocho años! Creí que era hija de Dios. Pero Clara estaba destinada para el mal... Nunca fue una muchacha piadosa y al final nada se pudo hacer (Smith, 2001: 412).

Quizá se puede atisbar un léxico menos actual en Hortense (*joven* [para referirse a Ryan] o *muchacha*), pero claro está que estos elementos caracterizarían a una persona anciana o anticuada y no a alguien de otra procedencia u origen social, y que esta apreciación no es regular en las intervenciones del personaje:

‘Oh, Irie Ambrosia. I’m so glad you’re here to share dis. I live dis century – I came into this world in an eart-quake at the very beginning and I shall see the hevil and sinful pollution be herased in a mighty rumbling eart-quake once more. Praise the Lord! It is as he promised after all. I knew I’d make it. I got jus’ seven

years to wait. Ninety-two!’ Hortense sucked her teeth contemptuously. ‘Cho! My grandmudder live to see one hundered-and-tree an de woman could skip rope till de day she keel over and drop col’. Me gwan make it. I make it dis far. My mudder suffer to get me here – but she knew de trae church and she make heffort to push me out in de mos’ difficult circumstances so I could live to see that glory day’ (Smith, 2000: 411).

Trad. de De la Fuente:

—¡Qué alegría que estés aquí para compartir este momento, Irie Ambrosia! Yo he vivido todo este siglo. Vine al mundo cuando empezaba, durante un terremoto, y veré cómo acaba, con toda esta contaminación del mal y del pecado barrida por otro potente temblor de tierra. ¡Alabado sea el señor! Al fin llegará lo que prometió. Yo sabía que viviría para verlo. Sólo siete años más. ¡Noventa y dos! —Hortense chasqueó la lengua con desdén—. ¡Ja! Mi abuela vivió hasta los ciento tres y podía saltar a la cuerda hasta el día en que se dio media vuelta y cayó muerta. Yo lo conseguiré. Si he llegado hasta aquí... Mi madre sufrió para hacerme llegar... pero ella sabía cuál era la iglesia verdadera y se esforzó por hacerme salir adelante en las más difíciles circunstancias, para que yo pudiera ver el día de gloria (Smith, 2001: 403-404).

Después de este ejemplo, no se puede asegurar que la traductora haya querido acudir a la variación temporal para compensar el dialecto de Hortense. Si así fuera, más bien cabría decir que la traducción carece de los esfuerzos suficientes para llevar a cabo una compensación, y lo que sí es visible es el castellano estándar del personaje. En la traducción, al igual que en el original, se destaca el campo religioso al que alude este personaje a través de varias apelaciones a la Biblia y a Dios. En ese sentido, la versión al castellano sí atiende al campo del original y al modo, escrito para ser leído como si fuera dicho. Las relaciones de formalidad de Hortense y Clara hacia el resto de personajes (tenor) varían en castellano, porque al emplearse la técnica de la neutralización en

nuestra lengua, estos personajes mantienen un nivel de formalidad más alto.

### **Situación comunicativa: contexto de situación externo**

Se repasan ahora el emisor (traductor), el productor (la editorial), el receptor (el público lector) y el lugar de la comunicación. Ana María de la Fuente es la traductora de la primera novela de Zadie Smith, al igual que de sus siguientes novelas *Autograph Man* (*El cazador de autógrafos*, 2003) y *On Beauty* (*Sobre la belleza*, 2006). La confianza depositada en ella para llevar a cabo las versiones españolas de Smith es sólo una pequeña muestra de la dilatada carrera de esta traductora, quien empieza a ver su nombre reflejado en obras a partir de la década de los 60. Ana María de la Fuente ha traducido a autores alemanes como Thomas Mann, Joseph Goebbels o Erich von Däniken, y a franceses como Aimé Michel o Christiane Collange. Entre sus títulos más famosos se encuentran *Sol naciente* de Michael Crichton, *Odessa* de Frederick Forsyth, *El color púrpura* de Alice Walker, *Diario y cuentos* de Anne Frank y un par de novelas de John Le Carré, entre otros. Asimismo, De la Fuente no se ha dedicado en exclusividad a la traducción de ficción narrativa, sino que entre sus trabajos se cuentan obras de autoayuda, históricas e incluso parapsicológicas.

*Dientes blancos* se publicó en el 2001 por primera vez en Salamandra, editorial catalana que volvió a reeditar el título en cinco ocasiones. Ediciones Salamandra es una empresa que ejerce desde 1989; en un principio fue filial de la argentina Emecé y se proponía publicar los autores del fondo editorial de la empresa y ajustarse a los gustos españoles. En el 2000, toda la compañía pasa a llamarse Ediciones Salamandra, después de la compra de Emecé España. El ascenso de la

editorial durante estos años parece ser notorio y entre sus lanzamientos más exitosos se encuentra la saga de Harry Potter, lo que ha hecho que en una última etapa la editorial impulse una línea de literatura juvenil. Salamandra se jacta de publicar pocos títulos al año pero bien seleccionados, estrategia mediante la cual los editores intentan que la empresa se caracterice por su calidad.

En cuanto al lector meta, la traducción está destinada al gran público, al igual que ocurrió con la novela de Smith. La traducción en España tuvo muy buena acogida, aunque sin llegar a la popularidad que le dio el público anglosajón. La situación que describe la obra es similar a la que hoy en día se vive en las grandes ciudades españolas. Si bien las etnias difieren, los problemas de identidad y las tensiones debidos a esta diversidad están a la orden del día y constituyen un componente de ciudades como Madrid o Barcelona. El lugar de la comunicación, o lo que es lo mismo, el momento en que se realiza la traducción, ya en el siglo XXI, no parece haber hecho que las particularidades dialectales de los personajes sean prioritarios en la traducción.

### **Dimensión pragmática**

En lo que se refiere al propósito retórico del dialecto, tanto Clara como Hortense hacen uso del inglés criollo de Jamaica, cuya función es la de destacar la visión del mundo de esta etnia. Instalados en Inglaterra, no dejan de ser considerados una minoría y de soportar los brotes racistas incluso de otras razas en su misma situación. El inglés de Clara y Hortense aporta una visión del Londres actual y de las razas que en él habitan. Smith conoce bien a los jamaicanos, pues su familia también lo es, así que refleja el carácter y el hablar de ellos con una función

mimética. Pero este dialecto no está exento, por este mismo motivo, de una intención simbólica, donde la caricatura, especialmente en el personaje de Hortense, hace que el receptor se aproxime a estos personajes peculiares que a la vez provocan simpatía.

La comunidad lingüística a la que representan se describe a través de ellas de modo optimista, caricaturesco pero también amable, resaltándose así su identidad. La lengua es muestra de ello. El acento de Hortense goza de más rasgos dialectales que el de Clara, lo que quizá explica la descripción de dos realidades distintas entre los inmigrantes: la de emigrar a un país y sentirse exiliado durante toda la vida, y la de vivir allí desde la infancia y convivir con la disyuntiva de ser de él y no acabar de serlo. Esta dualidad aparece en el texto de Smith y, para que el lector español pudiera captarla, también debería mostrarse en la versión al castellano. Del mismo modo, los acentos del resto de personajes, quizá menos patentes en el TO, también desaparecen en la traducción de De la Fuente.

Hortense es elocuente en su forma de hablar, lo que sí se puede percibir en la traducción, pero no así su origen. De no ser por las pistas contextuales de la narración (Hortense cuenta su pasado en Jamaica y cómo llegó a Inglaterra), el lector no podría haberse hecho una idea de los orígenes caribeños de Hortense y de su acento especial. Otra repercusión de la ausencia de rasgos dialectales en la traducción afecta a un objetivo principal en la obra como es el humor. Hortense es un personaje que resulta cómico por su fe extrema en la iglesia de los Testigos de Jehová y por su acento jamaicano. El lector inglés, al leer las intervenciones de este personaje, construye en su mente la imagen de una anciana negra, elocuente y decidida, cuya única preocupación es vivir para ver el día en que el mundo desaparezca. Es pintoresca en sus

declaraciones y en sus relaciones: con su marido pasivo que aparece en la obra, y a quien ella trata como un elemento del mobiliario; con Ryan Topps, ex-novio de Clara, al que consigue embaucar para que se adhiera a los Testigos, y quien, además, es su compañero de piso. De por sí, lo cómico del personaje de Hortense puede serlo menos en nuestra cultura si tenemos en cuenta que la convivencia con inmigrantes jamaicanos no es una situación corriente en nuestro país, pero lo cómico que aun así puede tener el personaje para los lectores españoles pierde intensidad al desaparecer los rasgos dialectales.

Por desgracia, el lector español no pudo haber captado las características que acabo de nombrar y, con ellas, la culturalidad que pretende transmitir Smith. La cuestión es si se podría haber restituido de alguna manera, para así acercar algo más al lector español al mundo que se propone. Unas paráfrasis en lengua estándar que indicaran que Hortense y Clara se comunican según determinado dialecto serían una opción socorrida. Por otro lado, unos ajustes donde el registro fuera algo más bajo, en especial, en el caso de Hortense, podrían ser otra hipotética solución si tenemos en cuenta la dimensión social del dialecto. Pero si los elementos que se elijan son de corte geográfico, es importante decir que, en este caso, los rasgos no deberán parecerse o aludir a cualquier otra etnia que pueda hacer que el lector español se extrañe.

Estas decisiones son muy importantes porque en caso de no ser acertadas podrían provocar el rechazo del lector meta. Los rasgos de los que hablo, podrían empezar a buscarse en las particularidades fonológicas o sintácticas de los acentos españoles de origen caribeño (el uso del pretérito en lugar del presente perfecto de indicativo). Eso sí, cabría evitar, por ejemplo, la oclusión glotal propia del castellano, cuyos fenómenos son la retención, aspiración o elisión de la s (típico en

Andalucía, Canarias y Albacete) para no identificar a Hortense con ningún hablante de estas zonas geográficas españolas. Aunque ninguna solución resultará fácil, también se podría recurrir a ciertas coletillas, interjecciones o fraseología que constituyeran un idiolecto para Hortense. Por ejemplo, las continuas referencias a la religión que hace el personaje podrían traducirse en exclamaciones como *¡Ay, Dios bendito!* Si bien estos elementos habrían de apoyarse en la inclusión de pistas que evidenciaran el origen geográfico jamaicano, podrían acercarse al propósito del dialecto en inglés.

Siguiendo con el análisis de la dimensión pragmática, el principio de cooperación entre los participantes de esta comunicación traductológica (autor, traductor y lectores) no puede ser fluido debido a la pérdida de los marcadores en la traducción. Aunque la situación que se describe no es ajena a nadie hoy día y los tres polos de la comunicación comparten el conocimiento de esta situación multicultural, la lengua española culta pone trabas a esta cooperación, que termina cuando el traductor comienza su trabajo.

### **Dimensión semiótica**

Por último, es evidente que el género novelesco y sus limitaciones, por lo que tiene de arraigo en una cultura determinada arrojan al traductor a una tarea complicada y laboriosa en el caso de decidir restituir el dialecto, por lo que el análisis de categorías como el discurso y la tipología textual de la novela deberían ser pasos previos fundamentales en el intento de trasvasar un elemento cultural a otra cultura. Sobre la dimensión semiótica cabría añadir la similitud de género y tipo textual entre TO y traducción. El discurso, o la ideología que trasmite la autora a través de los elementos subestándares de estos



personajes, es menos acentuado en el texto español debido a la omisión de estas marcas.

#### 7.10. *Cumbres borrascosas*

Hablar de la novela *Cumbres borrascosas* (1847) es aludir a una obra genial, donde su autora mezcla sentimientos extremos con unas formas narrativas complejas que aúnan habla y pensamiento. Los temas, con el amor entre Heathcliff y Cathy, que marca sus vidas y va más allá de la muerte, como tema central, oscilan también entre la pasión, la lealtad, la venganza o el odio que algunos personajes demuestran a pesar del medio tan poco halagüeño en el que se encuentran.

#### **Dimensión comunicativa: contexto de situación interno**

En la dimensión comunicativa, y para estudiar el contexto de situación interno del TM, se empezará recordando la variación lingüística que aparece en la novela original: el dialecto *Northern*, más precisamente, el de la localidad de Haworth, en la zona de West Yorkshire. Este acento tiene como rasgos fonológicos la oclusión glotal, la *a* corta en lugar de *o*, la doble vocal (*hoos* por *house*; *neeght* por *night*) o la pronunciación rótica, entre otros. Dentro de las desviaciones gramaticales se encuentran los cambios de los verbos en pasado o participios pasados irregulares, las modificaciones en los pronombres personales, los diferentes cambios en el verbo *to be*, *to have* y en los verbos modales *must* y *should*.

Joseph es el vehículo por el que se transmite este dialecto, el cual utiliza un léxico que también forma parte de los términos propios del acento que se ha descrito: *aye* (*yes*), *nay* (*no*), *hearken* (escuchar), *bonny* (bonito), *laik* (jugar), etcétera. A continuación se muestra un ejemplo del

dialecto en versión original y su traducción al castellano. En él, Joseph increpa a la joven Cathy cuando el nuevo inquilino de La Granja de los Tordos, el señor Lockwood, les visita por primera vez:

‘Aw wonder how yah can faishion to stand thear i' idleness un war, when all on 'ems goan out! Bud yah're a nowt, and it's no use talking - yah'll niver mend o'yer ill ways, but goa raight to t' divil, like yer mother afore ye!’

(...)

“Oh, wicked, wicked!” gasped the elder, “may the Lord deliver us from evil!” (Brontë, 2003 [1847]: 27).

Trad. de Martín Gaité:

—No me explico cómo es usted capaz de estarse ahí todo el día mano sobre mano, calentándose tan tranquila mientras trajinan los demás. Pero de qué sirve decirle nada a un ser inútil que nunca será capaz de corregir sus resabios. ¡Tenga por seguro que se irá de patitas al infierno, lo mismo que su madre!

(...)

—¡Bruja, bruja! —balbució el anciano—. ¡Que el señor nos libre del diablo! (Brontë, 2005 [1984]: 26).

El ejemplo anterior ilustra la desaparición del fuerte acento del personaje original. Cuando Heathcliff huye de la casa después de oír a Cathy contarle a Nelly la propuesta de matrimonio del vecino Linton, Joseph le recrimina así su partida. Una muestra más de traducción que ejemplifica el mismo resultado:

‘Yon lad gets war und war!’ observed he on re-entering. ‘He's left th' gate at t' full swing, and Miss's pony has trodden dahn two rigs o' corn, and plattered through, raight o'er into t' meadow!’

Hahsomdiver, t' maister 'ull play t' devil to-morn, and he'll do weel. He's patience itsseln wi' sich careless, offald craters - patience itsseln he is! Bud he'll

not be soa allus - yah's see, all on ye! Yah mun'n't drive him out of his heead for nowt!'

(...)

'I sud more likker look for th' horse,' he replied. 'It 'ud be to more sense. Bud I can look for norther horse nur man of a neeght loike this - as black as t' chimbley! und Heathcliff's noan t' chap to coom at MY whistle - happen he'll be less hard o' hearing wi' YE!' (Brontë, 2003 [1847]: 94).

Trad. de Martín Gaité:

—Este chico no sirve más que para dar guerra y más guerra —entró diciendo—. Ha dejado abierta la verja de par en par y la jaca de la señorita ha escapado a campo traviesa pisoteando el trigal y se ha ido derecha al prado. Seguro que mañana el amo le va a armar una de todos los demonios, y hará más que bien. Demasiada paciencia tiene con semejante manazas inútil, ¡demasiada! Pero no le va a durar siempre, y si no, al tiempo. ¡Ahora no hace falta mucho para que estalle!

(...)

—Más sensato hubiera sido buscar el caballo, y yo lo habría preferido —contestó—. Pero quién busca a caballo ni hombre alguno en una noche como ésta, negra como boca de lobo. Y de Heatcliff no se puede esperar que atienda a un silbido mío. Seguro que para el de usted sería menos duro de oído (Brontë, 2005 [1984]: 130-131).

De estas intervenciones se puede extraer que en la traducción de Martín Gaité existe una intencionada informalidad. Ejemplos de esto serían: «i' idleness» por «mano sobre mano», «all on 'ems goan out!» por «mientras trajinan los demás» o «but goa raight to t' divil» por «se irá de patitas al infierno». La expresión «y si no, al tiempo», que utiliza la traductora, también sería muestra de esto. Por otro lado, la expresión al principio de la intervención, «no sirve más que para dar guerra y más guerra», puede tratarse de una traducción errónea, donde la traductora hubiera confundido «war und war» (peor y peor, literalmente) por

«guerra y más guerra». La voluntad por hacer que Joseph se exprese de manera informal se vuelve a apreciar en el ejemplo que sigue:

‘Running after t' lads, as usual!' croaked Joseph, catching an opportunity from our hesitation to thrust in his evil tongue. 'If I war yah, maister, I'd just slam t' boards i' their faces all on 'em, gentle and simple! Never a day ut yah're off, but yon cat o' Linton comes sneaking hither; and Miss Nelly, shoo's a fine lass! shoo sits watching for ye i' t' kitchen; and as yah're in at one door, he's out at t'other; and, then, wer grand lady goes a- courting of her side! It's bonny behaviour, lurking amang t' fields, after twelve o' t' night, wi' that fahl, flaysome divil of a gipsy, Heathcliff! They think I'M blind; but I'm noan: nowt ut t' soart! - I seed young Linton both coming and going, and I seed YAH' (directing his discourse to me), 'yah gooid fur nowt, slattenly witch! nip up and bolt into th' house, t' minute yah heard t' maister's horse-fit clatter up t' road' (Brontë, 2003 [1847]: 97).

Trad. de Marín Gaité:

—Por andar detrás de los chicos, como siempre —gruñó Joseph, aprovechándose de nuestra inseguridad para dar rienda a su lengua viperina—. Yo que usted, amo, les daría a todos con la puerta en las narices, sin más contemplaciones. En cuanto desaparece usted de casa, ya está colándose aquí ese gato de Linton. Y Nelly también, menuda pécora está hecha. Se queda de centinela en la cocina y no hace usted más que entrar por una puerta cuando ya está saliendo Linton por la otra. Pero, además, luego la ilustre damisela se larga por otro lado en busca de aventuras. ¿Le parece bonito que, pasadas las doce de la noche, ande vagabundeando por el campo con ese diablo de Heathcliff, que parece un gitano? Se deben haber creído que estoy ciego, pero de eso nada. Vi perfectamente cómo llegaba el joven Linton y cómo se volvía a marchar, y después (ahora dirigía hacia mí sus palabras) te vi a ti, bruja asquerosa, volando a la sala en cuanto oíste los cascotes del caballo del amo en la carretera (Brontë, 2005 [1984]: 134-135).

En la traducción, Joseph utiliza unos insultos para dirigirse a Nelly y a Heathcliff que en el original son menos hirientes, lo que da a entender que Martín Gaité elige estos elementos de registro para compensar el dialecto geográfico y social de Joseph. El lector sí captará el mal carácter y la mala educación del criado, pero los esfuerzos de la traductora pasan desapercibidos y resultan muy escasos. Esto, unido a la ausencia de marcas dialectales restituidoras en el TM me lleva a concluir que, en general, la técnica empleada en la traducción del dialecto en esta obra ha sido la neutralización.

Siguiendo con el contexto de situación interno, del registro se puede decir que, con los esfuerzos anteriores por parte de la traductora, se evidencia la intención de que el tenor del original no se vea alterado en la traducción. Lo informal de las manifestaciones de Joseph hacia la mayoría de los personajes es un elemento importante en la descripción del mundo interno de la novela y, con los marcadores elegidos para el personaje, Martín Gaité intenta que las maneras groseras y soberbias del criado se reproduzcan en su trabajo. El tenor, aun así, no deja de ser algo más formal en la traducción. Tanto el modo, escrito para ser leído como si fuera dicho, como el campo no especializado se transmiten de forma ajustada al castellano.

### **Dimensión comunicativa: contexto de situación externo**

Carmen Martín Gaité es uno de los traductores de *Wuthering Heights* al castellano. Escritora española de reconocido prestigio, fue galardonada con el Premio Nacional de las Letras en 1994 y falleció en el año 2000. Su trayectoria incluye novelas tan conocidas en nuestra historia literaria moderna como *Entre visillos* (1958), *Retahílas* (1974), *El cuarto de atrás* (1978) o *Irse de casa* (1998).

Carmen Martín Gaité pertenece a la conocida como Generación de la Posguerra. Nació en 1925 y su primera obra ya le reportó el premio Café Gijón. Después vendrían otros como el Premio Nadal por *Entre visillos*, o el Premio Nacional de Literatura por *El cuarto de atrás*. Además, obtuvo el Premio Príncipe de Asturias en 1988 y la Medalla de Oro del Círculo de Bellas Artes en 1997. También se la premió por sus ensayos (Premio Anagrama de Ensayo, 1987). Además de la novela, el género en el que fue más prolífica, y el ensayo, cultivó la crítica literaria y la traducción. Entre sus autores traducidos se encuentran Emily Brontë, Charlotte Brontë (*Jane Eyre*), Gustave Flauvert (*Madame Bovary*), Rainer Maria Rilke (*Cartas francesas a Merline*) o George McDonald (*La princesa y los trasgos*).

Las traducciones de *Cumbres borrascosas* son numerosísimas, tanto que desde su primera publicación en España, en 1921, a cargo de Cipriano Montolín (editorial Atenea) no ha habido más que unos pocos años en los que no se ha lanzado alguna edición del texto, y éstas se han incrementado notablemente en las décadas de los 80 y 90 del siglo XX y en la primera década del siglo XXI. Según el fondo del Patrimonio Bibliográfico de la Biblioteca Nacional de España, las siguientes ediciones de la novela son las publicadas por la editorial Plenitud (sin año) a cargo de J. G. de Luaces, la edición de la editorial Destino en 1942, con la misma traducción, y la publicación de Vives (sin año) con traducción de Andrés Caballero. La novela *Vanity Fair*, de William M. Thackeray, cuya publicación inglesa coincide con la de *Wuthering Heights*, se publica por primera vez en nuestra lengua en Méjico en 1860 y en España en 1925, cuatro años después de la traducción de *Cumbres borrascosas*. Se puede decir, entonces, que tanto la traducción de *Cumbres borrascosas* como la de *Vanity Fair* tienen una recepción

bastante tardía si se tiene en cuenta la temprana acogida de Charles Dickens en nuestro país, cuyas obras ven la luz en revistas de gran tirada y ejercen una enorme influencia en novelistas tan importantes como Benito Pérez Galdós (Rodríguez, 2005: 61-62). Claro está que la fama de Dickens no era parecida a la de Brontë. Entre las razones para la tardía traducción de la novela en España pueden barajarse sus difíciles comienzos y mala recepción en su país de origen, la complejidad de la obra o las políticas editoriales de la época. El dialecto no sería un impedimento a la traducción, teniendo en cuenta que se reduce a un personaje secundario.

La popularidad y reputación de Carmen Martín Gaité debió de ser la razón por la que se le encargó una nueva traducción de la magistral obra de Emily Brontë. Anteriormente, otros traductores como Andrés Caballero, Javier de Zengotita o los arriba mencionados ya lo habían hecho en la primera mitad del siglo XX. En cuanto a las traducciones realizadas por mujeres, hasta que se le encomendó la tarea a Carmen Martín Gaité sólo Pilar Vera para la editorial Mateu en 1963 y M<sup>a</sup> Rosa Lida para Planeta en 1977 se habían enfrentado a este importante texto. La traducción de Pilar Vera sólo se reeditó dos veces en el mismo año y editorial; la de M<sup>a</sup> Rosa Lida se volvió a editar en 1987 y en 1996 en diferentes casas editoriales.

A partir de 1984, año en que se publica por primera vez la traducción de Carmen Martín Gaité en Bruguera, la versión de la autora será de las más reimpresas debido a la calidad de su trabajo. Diversos editores como el Círculo de Lectores (1987; 1994; 2006), Ediciones B (1991; 1993; 1994; 1997), Alba (2000), Suma de Letras (2002), RBA (2004; 2008) o Debolsillo (2005; 2009) lanzarán la traducción en las décadas siguientes y hasta la actualidad. También a partir de la

traducción de Carmen Martín Gaité, el número de traductoras de Brontë se incrementa y salen a la luz las versiones de Rosa Castillo (1989), Almudena Lería (1998, adaptación infantil) y Cristina Sánchez-Andrade (2007). Aun así, la mayoría de traductores de *Cumbres borrascosas* desde que se tradujo por primera vez en 1921 son hombres, y la mayoría de reediciones, si exceptuamos todas las que se ha hecho de la traducción de Martín Gaité, son de hombres. Los traductores cuyas traducciones han sido más reeditadas son Juan G. de Luaces, P. B. (sólo dispongo de las iniciales) y Miguel Pérez Ferrero. Carmen Martín Gaité vuelve a traducir al final de su vida a una de las hermanas Brontë, hecho por el que recibió el premio de traducción Ángel Crespo por *Jane Eyre*.

La versión que se estudia en el presente trabajo es la de 2005 publicada por la editorial Debolsillo, en el n.º. 70 de la serie *Clásicos*. En esta edición, la traductora únicamente añade una nota del traductor en los comienzos de la novela para referir una cita de uno de los personajes al libro de Job. Aparte de esto, no aporta más notas al pie que expliciten de alguna manera sus elecciones o que añadan información cultural o de cualquier tipo a la obra. Fuera del texto, sí se incluye un apéndice que consiste en una reseña biográfica de Ellis y Acton Bell (pseudónimos que adoptaron Emily y Anne Brontë al principio de sus carreras), y que es una traducción del texto escrito por Charlotte en 1850, donde se propone aclarar la autoría de *Cumbres borrascosas* y ensalzar el nombre de su hermana. A continuación, Martín Gaité se encarga de traducir el prólogo a la edición de 1850 de *Cumbres borrascosas* del que también es autora Charlotte. En estos textos, la traductora sí introduce tres notas del traductor: dos en las que explica que la autora alude a ciertos pasajes de la Biblia, y una última para indicar dónde encontrar en la novela una cita textual de la misma.



La editorial Debolsillo pertenece al grupo internacional Random House Mondadori. Debolsillo es uno de los sellos de este grupo donde también se incluyen editoriales tan conocidas como Plaza & Janés, Grijalbo o Lumen. Debolsillo nació en 1957 cuando empezaron a divulgarse libros en formato pequeño y tapas blandas bajo el nombre de Libros Plaza. Hoy en día es una de las editoriales referente dentro del mundo hispano en este formato. Recoge ya más de 2000 títulos, y éstos no sólo son procedentes de títulos ya editados en los distintos sellos de Random House Mondadori, sino que incorpora también títulos de otras editoriales y obras inéditas.

Para analizar el receptor de la traducción, hay que pensar qué nivel sociocultural tenían los receptores en el momento de la publicación de la obra y compararlo con el destinatario del texto traducido. En España, el receptor de la traducción es el gran público, pues se trata de un clásico de la literatura inglesa publicado en multitud de ocasiones; el destinatario de la traducción es un lector de nivel sociocultural medio o alto. Sin embargo, no sucede lo mismo con la novela original, cuyo lector meta debía de ser de extracción alta o media-alta para poder acceder a la literatura en la Inglaterra de mediados del siglo XIX. Sobre el lugar de la comunicación, cabe señalar que la época y el lugar en los que Martín Gaité traduce a Joseph no debieron suponer impedimentos para que la variación dialectal se restituyera correctamente. De hecho, como se ha visto antes, la traductora realiza sutiles intentos de traducción de la idiosincrasia de Joseph.

### **Dimensión pragmática**

El propósito retórico de la variación lingüística que aparece en *Wuthering Heights* es el de presentar una sociedad del noroeste rural

inglés, sus valores, creencias y costumbres. De esta manera, el dialecto se encarga de representar a unas personas dentro de esta sociedad, las pertenecientes al estrato más humilde, que sirven a señores de buena posición, y que se rigen por la religión, la superstición y las habladurías, pues sus vidas giran en torno a los pequeños pueblos ingleses alejados de las ciudades. En la novela traducida queda retratada esta función, si bien es innegable la pérdida de autenticidad ante la ausencia del dialecto *Northern*. Martín Gaité pensaba que en *Cumbres borrascosas* «los personajes tienen entidad propia y nunca se ve a la autora manejándolos desde fuera» (en Carrillo, 2008: 65). La cuestión ahora sería si la falta de dialecto en la traducción podría haberse restituido para que el lector meta pudiera obtener una mejor recreación del personaje y de lo que representa.

Si el dialecto de Joseph se considera relevante para el universo descriptor de la obra, quizá podrían servir de pistas las alternativas siguientes. Los intentos que el traductor puede llevar a cabo pueden centrarse en un aspecto de la lengua o en varios a la vez. En el nivel fonológico, por ejemplo, haciendo un paralelismo con la oclusión glotal típica del dialecto *Northern*, se podría utilizar una técnica de reducción para marcar el estrato social bajo del personaje: *está* por ‘*tá*; *para* por *pa*’. Gramaticalmente, pueden realizarse modificaciones, al igual que en el dialecto *Northern*, en los participios pasados de los verbos: *habido* por *habío*; *yonder/therear (there)* podrían convertirse en la traducción en *ai*. Las palabras que conforman el idiolecto de Joseph podrían, al igual que en el original, utilizarse de la misma manera en cada ocasión. Quizá podría servir una incorrección gramatical como *tener de/querer de* (en lugar de *tener que/querer que*) o bien alterar la ortografía traduciendo *tiés/tié* por *tienes/tiene*. Las exclamaciones podrían sustituirse por

expresiones del lenguaje popular como los refranes clásicos o en desuso de nuestra lengua. De esta forma, creo que el lector español podría captar mejor el carácter y la educación de Joseph, lo que ayudaría a equilibrar el principio de cooperación entre el autor, el traductor y los lectores españoles.

### **Dimensión semiótica**

Tanto género como tipología textual se conservan intactos en la traducción de Martín Gaité. En cuanto al discurso, la ausencia de un dialecto en su texto puede modificar en alguna medida la ideología (al menos, en intensidad) que conlleva ese acento y que Emily Brontë quiso comunicar. Al desaparecer el dialecto, la representación de esta zona rural y de sus gentes depende de los escasos intentos de compensación que realizó la traductora, los cuales suavizan la metáfora de los páramos de Yorkshire que simboliza Joseph y su dialecto, y el resultado es un discurso más laxo:

‘Varrah well! shouted Joseph, as he slowly drew off. ‘To-morn, he’s come hisseln, and thrust HIM out, if ye darr!’ (Brontë, 2003 [1847]: 209).

Trad. de Martín Gaité:

—¡Está bien! —gritaba Joseph mientras salía remoloneando—. Mañana se presentará él a buscarle en persona, ¡y a ver quién se atreve a impedirselo! (Brontë, 2005 [1984]: 307)

(...)

‘Sure-ly’, said Joseph after a grave inspection, ‘he’s swopped wi’ ye, Maister, an’ yon’s his lass!’ (Brontë, 2003 [1847]: 213).

Trad. de Martín Gaité:

—Yo creo —dijo Joseph tras un determinado examen— que el señor Edgar se ha confundido y le ha mandado a su propia hija (Brontë, 2005 [1984]: 313).

### **7.11. Conclusión y valoración del análisis**

El análisis de las traducciones de las obras elegidas permite observar cómo se enfrentan los traductores a la traducción cuando hay aparición dialectal en el TO. Ahora, se muestran estas reacciones ante el dialecto de forma resumida. El cuadro siguiente esquematiza el análisis realizado de cada una de las traducciones en comparación con sus originales. En la dimensión comunicativa se nombra la técnica de traducción empleada para cada obra, así como el campo, tenor y modo, componentes del registro, que adoptan las traducciones (contexto de situación interno). Los datos sobre el emisor de la traducción, el productor de la misma y sobre la similitud entre los receptores de los dos textos se encuadran dentro en esta misma dimensión (contexto de situación externo). En la dimensión pragmática, se muestra si el propósito retórico, el foco tipotextual y el principio de cooperación que proponen los originales se mantiene en las traducciones. En la dimensión semiótica se muestra si las particularidades del género, el discurso y el tipo textual en los originales se corresponden con las de las traducciones o influyen de alguna manera en la traducción del dialecto:





OBRAS	DIMENSIÓN COMUNICATIVA								DIMENSIÓN PRAGMÁTICA			DIMENSIÓN SIMIÓTICA		
	CONTEXTO SITUACIÓN INTERNO				CONTEXTO SITUACIÓN EXTERNO				prop. retórico	foco tipo textual	ppio. cooperación	género	discurso	tipo textual
	técnica de traducción del dialecto	campo	tenor	modo	emisor	productor	receptor	época comunicación						
<i>Tiempos difíciles</i>	neutralización	no especializado	más formal que en TO	escrito para ser leído como si fuera dicho	A. Lázaro	Cátedra	gran público y expertos	sí influye	no mismo que en TO	expositivo (narrativo)	no se logra al mismo nivel que en TO	no influye en TR dialecto	se ve afectado por mayor formalidad y neutralización dialectal	no restricción textual
<i>De ratones y hombres</i>	neutralización	no especializado	más formal que en TO	escrito para ser leído como si fuera dicho	A. Jiménez	Bibliotex	gran público	no influye	no mismo que en TO	expositivo (narrativo)	no se logra al mismo nivel que en TO	no influye en TR dialecto	se ve afectado por una mayor formalidad y neutralización dialectal	no restricción textual

<i>Stalky &amp; Co.</i>	neutralización	no especializado	mismo que en TO	escrito para ser leído como si fuera dicho	A. Ribera	Bruguera	cambio a público juvenil	si influye	no mismo que en TO	expositivo (narrativo)	no se logra al mismo nivel que en TO	cambio destinatario afecta a subgénero y traducción dialecto	se ve afectado por neutralización del dialecto	no restricción textual
<i>La hija del curandero</i>	violación norma/creación de dialecto	no especializado	mismo que en TO	escrito para ser leído como si fuera dicho	M <sup>a</sup> E. Ciocchini	Plaza & Janés	gran público	no influye	mismo que en TO	expositivo (narrativo)	si se logra	no influye en TR dialecto	mismo que en TO	no restricción textual
<i>El ruido y la furia</i>	neutralización	no especializado	más formal que en TO	escrito para ser leído como si fuera dicho	A. Antón-Pacheco	Cátedra	gran público y expertos	no influye	no mismo que en TO	expositivo (narrativo)	no se logra al mismo nivel	no influye en TR dialecto	se ve afectado por neutralización del dialecto	no restricción textual
<i>La camioneta</i>	traducción coloquial	no especializado	algo más formal que en TO	escrito para ser leído como si fuera dicho	A. Resines y H. Bevia	Alfaguara	gran público	no influye	mismo que en TO	expositivo (narrativo)	si se logra	no influye en TR dialecto	mismo que en TO	no restricción textual



<i>A través del espejo</i>	dialecto en LM	no especializado	más informal que en TO	escrito para ser leído como si fuera dicho	R. Buckley	Cátedra	público infantil, juvenil, adultos y expertos	no influye	mismo que en TO	expositivo (narrativo)	sí se logra	no influye en TR dialecto	mismo que en TO	no restricción textual
<i>Trainspotting</i>	traducción coloquial	no especializado	más formal que en TO	escrito para ser leído como si fuera dicho	F. Corriente	Anagrama	gran público	no influye	mismo que en TO	expositivo (narrativo)	sí se logra	no influye en TR dialecto	mismo que en TO	no restricción textual
<i>Dientes blancos</i>	neutralización	no especializado	más formal que en TO	escrito para ser leído como si fuera dicho	A. M <sup>a</sup> De la Fuente	Salamanca	gran público	no influye	no mismo que en TO	expositivo (narrativo)	no se logra al mismo nivel	no influye en TR dialecto	se ve afectado por neutralización del dialecto	no restricción textual
<i>Cumbres borrascosas</i>	neutralización	no especializado	más formal que en TO	escrito para ser leído como si fuera dicho	C. Martín Gaité	Debolsillo	gran público	no influye	no mismo que en TO	expositivo (narrativo)	no se logra al mismo nivel	no influye en TR dialecto	se ve afectado por neutralización del dialecto	no restricción textual





En el cuadro anterior, las técnicas que se listan al lado de las obras se extraen de la clasificación que se propuso anteriormente de técnicas de traducción del dialecto «Propuesta de técnicas de traducción». Al lado de la técnica se listan los demás parámetros pertenecientes al modelo de análisis con el que se han estudiado las obras. Se observan algunas regularidades comunes para la mayoría de las traducciones como es el modo escrito para ser leído como si fuera dicho o el campo no especializado. De igual manera, el tipo textual y el género narrativo no presentan restricciones, en la mayoría de los casos, en cuanto a la traducción del dialecto.

La técnica más utilizada por los traductores es la neutralización, recurso por el que se acude en la traducción a la lengua estándar española de tal forma que el dialecto desaparece o se hace casi imperceptible. En el caso de *Cumbres borrascosas*, por ejemplo, se ha detectado una ligera tendencia a utilizar un tenor más informal para el personaje de Joseph en algunos momentos; sin embargo, el intento es tan sutil que puede resultar imperceptible al lector. Se observa como regularidad el hecho de que cinco de las seis traducciones donde el dialecto se neutraliza son textos con una aparición dialectal en personajes secundarios (*Tiempos difíciles*, *Stalky & Co.*, *Dientes blancos* [Hortense], *Cumbres borrascosas* y *El ruido y la furia*), lo que podría confirmar el argumento de Ramos de que «A broad normalization of the discourse tends to take place where the non-standard discourse appears in secondary characters' speech», así como la idea de que la estandarización del dialecto se llevaría a cabo cuando al hacerlo no se compromete la lógica interna de la trama del texto (2009: 293).

Cabe decir que de las seis traducciones que se inclinan hacia la neutralización, dos de ellas recurren a plasmar las peculiaridades idiolectales existentes en los originales, dada la mayor facilidad a la hora de ser traducidos: es el caso de *Tiempos difíciles*, donde Stephen reitera una y otra vez en castellano su oración recurrente («todo es un embrollo»), y de *Stalky & Co.*, donde el coronel Dabney repite las mismas expresiones que utilizaba en el original. En las otras tres traducciones con dialecto neutralizado, *De ratones y hombres*, *Dientes blancos* y *El ruido y la furia* se observa (y no siempre) el asíndeton de las frases de la novela original en la primera de ellas y la introducción del laísmo para los personajes negros y para Jason en la tercera.

Del resto de traducciones, dos optan por la traducción coloquial, ya que se inclinan por una lengua vivaz, oral y muy informal, que abarca elementos tanto fonológicos como sintácticos y léxicos, en el caso de *La camioneta*, y un léxico vulgar y malsonante que, por otra parte, no llega a alcanzar la intensidad cuantitativa y cualitativa del dialecto de la novela original, el en caso de *Trainspotting*.

Una de las traducciones se atreve con la estrategia llamada violación de la norma/creación de dialecto, e inventa una forma de hablar característica para LuLing en *La hija del curandero*. Este acento a medida parte de incorrecciones gramaticales y sintácticas de la lengua española, pero se consigue que estos rasgos combinados no se correspondan con ningún acento existente en nuestra lengua. Finalmente, el traductor de *A través del espejo y lo que Alicia encontró allí* es el único en apostar por un dialecto de nuestra cultura para restituir el del personaje de la avispa. Las características de esta obra hacen que el personaje, convertido ahora en madrileño castizo, resulte muy acertado. Los resultados obtenidos en cuanto a técnicas de traducción son, a mi

juicio, una constatación de cómo la variación dialectal es prácticamente ignorada en la literatura traducida española.

Parece inevitable que el efecto pretendido por el autor del TO difiera, aunque sea mínimamente, de su equivalente en español. Más allá de las diferencias idiosincrásicas de cada lengua, que hacen muy difícil la equivalencia entre ellas, Forster sugiere (1969: 44-61), al preguntarse por la diferencia entre los personajes de una novela y las personas reales como el novelista o el lector, que los personajes son reales porque son convincentes, no porque se parezcan a nosotros (aunque se nos podrían parecer). Atendiendo a esto, los lectores no debemos esperar que coincidan completamente con nuestro mundo, sino que nos introduzcan en uno análogo a él (Ídem, *ib.*, 63). Es sabido que el novelista puede elegir describir a sus personajes desde dentro, como si fuera uno de ellos, y, como dice el autor, la prosa tiene la virtud de que el novelista puede, tanto hablar sobre sus personajes, como hacerlo a través de ellos (pudiendo hacer que los escuchemos cuando se hablan a sí mismos).

En las novelas originales se nos mostraba un dialecto, si bien recreado a partir de uno real, que el lector percibía como si fuera algo auténtico, ya que está en la intención del autor lograr la mayor verosimilitud en la representación de los personajes y sus formas de hablar; en las traducciones, por otro lado, los lectores españoles se contentan, en la mayor parte de los casos y a la vista de los resultados, con la narración de estas manifestaciones en una lengua normativa y culta, neutralizadora de los matices que desprenden los dialectos. Así es como los traductores narran los diálogos a través del relato de lo que les ocurre a los personajes, en lugar de adoptar una posición más osada y transmitir los sentimientos y opiniones de los personajes en cuestión desde dentro de ellos (Genette, 1972: 184-194).

El balance del estudio de las técnicas utilizadas, el momento histórico y cultural en que se hicieron y los traductores que las llevaron a cabo, me hacen afirmar que, siendo la neutralización la opción utilizada en más de la mitad de los casos, los traductores estudiados se muestran tímidos o reticentes a la hora de compensar la pérdida del dialecto del original. Algunos se deciden a hacerlo, pero son casos en los que el dialecto de la obra en que trabajan es un elemento fundamental y presente en la mayor parte de la novela (*Trainspotting* o *La camioneta*). Como acabo de decir, en este análisis y, salvando la elección aleatoria de las ediciones, que no atienden a una época concreta, la neutralización es la estrategia que predomina entre las técnicas de restitución.

Es interesante destacar en este punto la desigualdad que se ha producido entre las técnicas de traducción del dialecto observadas en el corpus de traducciones (casos de traducción reales) y las estudiadas en el capítulo tercero de este trabajo, donde se recopilaban las técnicas de traducción según los diferentes autores (propuestas teóricas).

Así, en el capítulo donde se realiza un recorrido por las apuestas sobre técnicas de traducción del dialecto según diferentes autores, parece que la balanza se inclina mayoritariamente hacia dos procedimientos: la sustitución del dialecto por un lenguaje coloquial o técnica de traducción coloquial (que puede incluir elementos fonológicos, marcas de oralidad, etcétera) y la neutralización del dialecto en la LM, aunque ésta última en opiniones menos recientes. Es decir, la mayoría de autores coinciden en que el dialecto tiene un papel importante en la novela y en que, ante la aparición dialectal en la obra original, el traductor debe poner en marcha algún tipo de ajuste para conseguir una función similar al dialecto del TO.

Al estudiar el corpus, en cambio, la técnica más utilizada es la de la neutralización seguida de la traducción coloquial (a través de elementos coloquiales, incorrectos y vulgares que marcan la dimensión social de los personajes), luego no existe una clara correspondencia entre las directrices que los autores dicen que se deben tomar y lo que los traductores deciden hacer. Si los traductores ponen en práctica técnicas válidas para restituir los dialectos, por una parte, la teoría dispondrá de ejemplos y datos a partir de los cuales formular generalizaciones, y, por otra, los mismos traductores se verán más seguros a la hora de acometer la traducción del dialecto gracias a las consideraciones teóricas.

Puede deducirse, si, después de la técnica de la neutralización, la balanza cae del lado de la traducción coloquial (de acuerdo con lo visto en estudiosos y traductores), que los marcadores sociales son los mecanismos a los que más se recurre buscando equiparar el efecto del TO en la traducción. En cuanto a las otras dos técnicas de traducción que propuse al principio de este trabajo, la violación de la norma/creación de dialecto y la opción de dialecto en la LM, merecen un comentario aparte. En la traducción de *La hija del curandero*, la traductora emplea la primera técnica como forma de plasmar la identidad de un personaje que se comunica con un lenguaje agramatical. Se vale de distintas incorrecciones sintácticas y gramaticales para ello, y el resultado crea un efecto similar al que transmite el personaje en inglés. En casos en los que el original no ofrece, como en éste, la pauta a seguir, y la correspondencia con el original es menos clara, esta técnica será más difícil de llevar a la práctica. En estos casos, buscar las incorrecciones que se adecuen al personaje, evitando asociaciones no deseadas, y diseñar para él un dialecto a medida es una opción siempre arriesgada y laboriosa.



La opción dialectal, por otro lado, es, sin duda, la técnica más polémica y menos utilizada, y prueba de ello es que casi ningún autor manifiesta su total apoyo a esta operación salvo alguna excepción (Julià, 1997; Chapdelaine, 1994). La inercia o la costumbre de lo que ya se ha hecho antes empuja a la mayor parte de las fuentes consultadas a renegar de esta opción. Ciertamente es que el uso de un dialecto determinado trae consigo inmensas cargas y asociaciones culturales, y éste es un motivo que, unido al anterior, hace que se hable de la imposibilidad de conseguir la equivalencia de todas las connotaciones que conlleva un determinado dialecto. Queda claro que esta técnica debe realizarse en obras donde un trasvase cultural completo sea posible; de lo contrario, el efecto incoherente de una novela que se emplaza en un lugar determinado y, en cambio, sus personajes presentan dialectos de una zona distante geográfica, temporal o culturalmente sería demasiado grande y perjudicial.

Si se exceptúan los casos del teatro, donde las adaptaciones permiten estos y otros cambios, y las obras infantiles, mucho más permisivas en este sentido, en la novela, el traductor, consciente de la imposibilidad de recuperar todas las connotaciones que alberga el dialecto, sí podrá intentarlo y restituir las máximas posibles. Mayoral, (1999: 165) advierte de que siempre es arriesgado embarcarse en la traducción de la variación lingüística en el medio escrito, ya que «la imitación de un acento es mucho más veraz y ajustada en la lengua oral que en la lengua escrita, porque en aquella se cuenta con medios para la reproducción (más o menos realista) del acento, faltando muchos de los recursos para ello en la lengua escrita».

La traducción de dialecto por dialecto puede dar valor a la LM porque los lectores podrán asimilar y ser conscientes de los dialectos de

su propia cultura, lo que, a la postre, resultará enriquecedor. Las posturas contrarias a esta técnica de traducción argumentan las pérdidas irremediables de esencia que sufriría la obra. Para que esto no ocurra, surge la posibilidad de buscar unos marcadores que caractericen la lengua peculiar del original. Y aquí, si no se traiciona la idiosincrasia del TO, sí supone un reto traductológico para cualquier traductor que tenga que valorar qué elementos son los adecuados, en qué medida utilizarlos y en qué momento hacerlo. La idea de que hay algunos rasgos que pueden ser recuperables en el medio escrito se sustenta gracias a que todo dialecto asociado a un área geográfica trae consigo unas connotaciones sociales que muchas veces son más poderosas que las regionales o locales.

La controversia en torno a esta técnica continuará siempre que no se dejen claros los parámetros por los cuales podría llevarse a cabo o, simplemente, se rechace sin valorar en profundidad su viabilidad en determinados casos. Toury afirma que «ni la interferencia [que introduce el traductor] ni la tolerancia a la interferencia son necesariamente las mismas con respecto a todos los niveles lingüísticos y textuales, ni siquiera en un mismo texto» (2004: 346-349). A partir de aquí, puede haber casos donde el destinatario, el encargo, la finalidad y la obra misma hagan que esta opción sea factible.

Mair (1992), alegaba que una novela no triunfa cuando el dialecto está escrito de forma demasiado fiel a la realidad, como si fuera una transcripción, incluyendo las particularidades fonéticas. De ese modo, sólo los hablantes de ese dialecto o la gente muy familiarizada con él pueden entenderlo. Sin embargo, sí funcionan los *idioms* locales y los estilos vernáculos del discurso, que están entre el dialecto y el estándar inglés y los lectores pueden reconocerlos. Lo mismo ocurrirá en la

traducción, donde bastarán, en muchas ocasiones, algunos marcadores para que los lectores sean capaces de entender la singularidad de un personaje.

A partir de la creencia de que los dialectos se pueden traducir de diferentes maneras y sin dejarse llevar por la idea inflexible de que habrá que encontrar otro dialecto geográfico, social o temporal en la LM, sino que hay otras posibilidades de restitución que pueden incluir marcadores de los tipos anteriores, el traductor habrá de regirse por el sentido común. Abordará la traducción desde un punto de vista macrolingüístico, evitando soluciones estáticas y recurriendo a la modificación del estándar (Hatim y Mason, 1997). Desde esta perspectiva mucho más amplia, podrá aplicar soluciones de traducción coherentes y funcionales, es decir, lograr una ilusión de realidad en forma de rasgos que formen una caracterización.

Las razones para que se dé esta práctica neutralizadora pueden ser varias. Para indagar en ellas debería contarse con herramientas de investigación como cuestionarios y entrevistas. Sin estas herramientas, lo que expongo a continuación no dejan de ser argumentos que no van más allá de la especulación y la conjetura. Una de las razones vendría de la mano de las políticas editoriales que poco tienen que ver con el trabajo del traductor y que pueden dictar la forma que debe tener un texto para que sea rentable. Como explica Mayoral (1999: 184): «La traducción de la variación lingüística se puede ver determinada tanto por los clientes iniciadores como por los destinatarios, por encima de otros factores determinantes y, por supuesto, por encima de cuáles son los contenidos y la forma del texto». El público meta sería, entonces, otro factor condicionante que dominaría el criterio del traductor a la hora de tomar unas decisiones u otras en cuanto al dialecto, y prueba de esto es la

mayor permisividad que parece tener la literatura infantil o juvenil hacia la traducción dialectal (*A través del espejo*).

El debate está servido si se piensa en el destinatario o lector meta y en lo que le conviene o quiere. Lo que quiere puede ser lo que la costumbre le ha hecho querer. El traductor o el editor de la traducción pueden decidir que la neutralización del dialecto será la opción más beneficiosa para los futuros resultados de la novela en castellano, pero esta práctica continuada provoca que ese mismo lector se habitúe a una lengua sin matices, hasta el punto de que pueda llegar a tomar como extraño, cómico o, incluso, ridículo cuando se le presente algún elemento no estándar. Como digo, la práctica continuada y prolongada de esta estrategia neutralizadora hace que la mayoría de traductores sigan utilizando el socorrido recurso de la neutralización. El valorar la complicada labor que supone restituir de alguna manera un dialecto en otra lengua es, sin duda, uno de los motivos que también les lleva a adoptar la postura más cómoda. Si se va más allá, intentar acudir a la causa de esta práctica entre los traductores es toparse con la falta de tradición en nuestra cultura literaria, en la que sigue imperando la traducción de los dialectos a la lengua estándar.

Con este capítulo se ha intentado estudiar las traducciones en lo referente a los procedimientos de traducción aportados por los traductores cuando en los originales existe aparición dialectal, y teniendo en cuenta sus condiciones de creación y recepción. Con las conclusiones anteriores, que resumen los resultados obtenidos en cuanto a técnicas de traducción del dialecto, se cierra la segunda parte de la investigación para dar paso a una tercera, donde se estudian algunos casos de traducción en relación con el mismo problema traductológico.

**III. AMPLIACIÓN DEL CORPUS:  
OTRAS CULTURAS, OTROS TIEMPOS**

---

## 8. LAS TÉCNICAS DE TRADUCCIÓN DEL DIALECTO EN FRANCIA Y CATALUÑA: DOS ESTUDIOS DE CASO

Las conclusiones que se extraen del análisis anterior son un incentivo para continuar investigando sobre el destino de la traducción del dialecto en otras lenguas y culturas. Creo oportuno ahora ampliar el corpus de trabajo para seguir indagando en la respuesta de otros sistemas literarios a esta cuestión, y ofrecer una visión, aunque reducida, de las técnicas de traducción utilizadas en dos casos y hacia dos lenguas también europeas. La perspectiva que se adquiere al cotejar los textos originales con sus traducciones a otras lenguas distintas al castellano contribuye a su mejor entendimiento como fenómeno cultural, así como a una mayor comprensión de su estilo.

De lo que se trata es de ver cómo se han enfrentado al dialecto de las obras originales los traductores hacia las lenguas catalana y francesa. Los resultados que se extraigan de esta comparación convendrá cotejarlos con los que ya se ha extraído de las versiones al español, con el objetivo de tener una mínima visión sobre las técnicas de traducción aplicadas a un mismo texto que se traduce hacia otras lenguas y sobre la recepción de esa misma obra en diferentes culturas. Si bien la muestra es escasa y no representativa, será interesante contemplar qué forma de actuar tienen los traductores hacia estas lenguas e intentar averiguar qué razones les hacen actuar de una manera u otra. Para que esta empresa sí tuviera una repercusión considerable, haría falta un trabajo mucho más extenso que el que me propongo hacer; aquí me contentaré con escoger, de entre mi corpus de obras, las más recientes: *The Bonesetter's Daughter* y *White Teeth*, puesto que éstas pueden aportar una visión más actual de las

técnicas adoptadas por los traductores extranjeros y de los lectores hoy día.

Al igual que en el capítulo anterior, la aproximación del análisis intentará ser dinámica y sociolingüística, puesto que pretendo ayudarme de este análisis comparativo para extraer pistas sobre las normas de traducción del sistema español, lo que a su vez podrá ayudar a entender las técnicas elegidas por los traductores hacia el castellano. La elección de las lenguas catalana y francesa se basa, por una parte, en la cercanía de estas dos culturas a la española, lo que podría acarrear alguna relación de dependencia y, por supuesto, de influencia, especialmente en el primer caso, así como por la fuerte tradición literaria de ambas. En el caso de Francia, además, se trata de un país que en épocas pasadas marcaba la pauta de lo que se traducía en Europa, por lo que un acercamiento hacia la resolución de la traducción del dialecto puede resultar doblemente interesante.

La extensión del corpus de la tesis me hace inclinarme ahora por la comparación de únicamente dos de las obras y hacia solamente dos lenguas, además del castellano. Las restricciones que plantea la elección de dos lenguas y dos novelas para este análisis son evidentes y las observaciones a las que se llegará serán, por supuesto, relativas. El estudio que me dispongo a hacer de estas dos traducciones al catalán y al francés seguirá el modelo de análisis propuesto en el segundo capítulo, igual que ya se ha hecho con las traducciones al castellano.

## 8.1. La traducción del dialecto al francés

### 8.1.1. *Sourires de loup*

Los diálogos correspondientes al personaje de Hortense en lengua inglesa muestran en francés el trabajo de reconstrucción de la polifonía que reina en *Sourires de loup* (*White Teeth*), una novela fresca y llena de vitalidad.

#### **Dimensión comunicativa: contexto de situación interno**

Si en la versión original se utilizaba el inglés de la comunidad jamaicana para diferenciar a los personajes de Hortense y su hija Clara del resto, en francés se recurre a la equivalencia funcional de las Antillas francesas, próximas geográfica y lingüísticamente a Jamaica. Aunque de base distinta, pues la lengua criolla jamaicana surge a partir del inglés y no del francés (caso de las Antillas francesas), el criollo es la lengua nativa de los habitantes isleños, marcados por esta influencia cuando emigran a las grandes ciudades europeas:

‘What are you doing *here*?’

‘Ha!’ cried Hortense, almost triumphant. ‘You tink you can hide your friends form me for ever? The bwoy was cold, I let ‘im in, we been havin’ a nice chat, haven’t we young man?’

‘Mmm, yes, Mrs Bowden.’

‘Well, don’t look so shock. You’d tink I was gwan eat ‘im up or something, eh Ryan?’ said Hortense, glowing in a manner Clara had never seen before (Smith, 2000: 27).

Trad. de Demanuelli:

—Mais qu'esse-tu fais là, toi?



—Ha! s'exclama Hortense, presque triomphante. Tu crois qu'tu peux m'cacher tes amis, c'est-y pas vouai? C'ga'çon-là, y se gelait dehors. J'lai fait entwer; et nous aut', on s'est fait un brin d'causette, pas vouai, jeune homme?

—Mmm, oui, oui, Mrs. Bowden.

—T'as pas b'soin d'faire cette tête, hein. On c'oïwait bien qu'je vais l'manger tout c'u, pas vouai, Ryan?» dit Hortense, que Clara n'avait jamais vue aussi rayonnante (Smith, 2003 [2001]: 67).

La recreación de este acento en francés conduce a imitar la forma de pronunciar de los antillanos de islas como Martinica, Guadalupe o Reunión, una forma de hablar aglutinadora de sonidos y letras, de la que toma rasgos como la pérdida de vocales o la diferente pronunciación de éstas dentro de una misma palabra («T'as» o «b'soin»). La pérdida de la letra r en muchos vocablos como «ga'çon» o «entwer» es típica del acento de esta comunidad (Valdman, 1978: 68). El *eye-dialect* parece ser el arma más idónea para representar el criollo-francés modificado: «c'oïwait» (*croyait*) o «vouai» (*vrai*). Obviamente, esta recreación se debe únicamente a unos pocos rasgos que no llegan a ser léxicos ni morfosintácticos, pero que igualmente hacen reforzar la credibilidad en los personajes y, en el caso de Hortense, incidir en el cariz cómico que tiene en el TO. Se puede decir que estos fenómenos intentan reproducir algunos recursos fónicos del lenguaje oral, de una parte, de los ciudadanos franceses procedentes de las Antillas, y, de otra, de la lengua coloquial de las grandes ciudades como París, donde más se concentran estas comunidades. De este modo, parece que la traductora imponga la correspondencia de capital (Londres) por capital (París) para elaborar los rasgos dialectales. Esto se observa otra vez en el siguiente ejemplo:

'She never mentioned you either,' said Irie.

‘Well, it was all a long time ago now,’ said Hortense with forced joviality. ‘But you did try your best wid’ er, Mr Topps. She was my miracle child, Clara. I was forty-eight! I taut she was God’s child. But Clara was bound for evil... she never was a godly girl an’ in de end dere was nuttin’ to be done’ (Smith, 2000: 391).

Trad. de Demanuelli:

—Elle a jamais parlé de vous non plus, dit Irie.

—Bah, c’est bien loin, tout ça», dit Hortense, se forçant à la gaieté. «Mais v’z’avez fait d’vot’mieux, Mr. Topps, avec elle. C’tait mon enfant miwacle, Clawa. Un bébé à quawante-houit ans! J’ai ben cru qu’c’était l’enfant d’Dieu. Mais Clawa, l’était fait pou’l’mal... l’a jamais r’gardé vers le Seigneu’, et pis apwès, a y rien eu à fai’ (Smith, 2003 [2001]: 533).

Aquí se vuelven a ver muestras de la pronunciación de los antillanos en Francia (y no sólo de ellos, sino que se trata de un rasgo compartido por el registro más coloquial de los franceses), un conjunto de elisiones y contracciones de pronombres («v’», vot’»), o la caída de la vocal e, u e i en posición interconsonántica («d’Dieu», «l’a»). El lector obtiene de esta manera una perspectiva más ajustada sobre el personaje de Hortense, no sólo de su origen caribeño, sino de su condición de inmigrante con un bajo grado de educación. Los elementos léxicos típicos, muy comunes en la lengua criolla francesa, quedan fuera de esta recreación, pues de lo contrario el personaje podría parecer hipercharacterizado y provocaría incongruencias entre origen/forma de hablar en los lectores.

Con estas pinceladas, sin embargo, la traductora consigue ubicar a los personajes diastáticamente, aspecto relevante de su caracterización, puesto que su ubicación diatópica ya se hace por medio de las pistas que se dan en la novela. Un dialecto geográfico y social, donde los hablantes son de raza negra, se sustituye por otro con las mismas características. Al

igual que los jamaicanos son una etnia minoritaria en Inglaterra, los antillanos lo son en Francia y a ambas tierras caribeñas les une su condición de países que están o estuvieron bajo el gobierno de estos países europeos. Con la intención de abrazar tanto el sentido como la forma del TO, los rasgos fonéticos concebidos para Hortense y Clara pretenden crear una manera de hablar exótica, ligada a la raza y a la situación económica y social de una clase de gente. La técnica elegida estaría entre la traducción dialectal, es decir, la elección de un dialecto de la cultura de llegada equivalente en cuanto a características sociales, ideológicas o políticas, y similar en el tiempo de vigencia, y la traducción coloquial, donde se sustituye el dialecto por un registro coloquial e informal, que puede hacer uso de elementos tanto fonológicos como gramaticales, léxicos o sintácticos.

No llegaría a ser una clara elección dialectal porque lo que toma prestado del lenguaje oral predomina sobre los rasgos puramente dialectales del hablar de la comunidad caribeña en Francia. La técnica es, desde mi punto de vista, acertada, si se piensa que la autora pretendió acercar la lengua inglesa de los jamaicanos por medio de pinceladas que el lector inglés general pudiera comprender. De la misma forma, la traductora de la novela al francés traza una simetría entre un grupo social y otro, y busca otro acento perteneciente a una comunidad con características políticas, económicas, históricas y sociales similares. Los rasgos que elige del francés antillano podría decirse que los utiliza para crear un «francés vernáculo criollizado», accesible también al lector francés de a pie. Para buscar una jerga equivalente en este caso, forma y función eran indisociables, y la solución encontrada se puede resumir en esta cita de Buzelin (2000: 228): «Si la traduction littérale est difficilement envisageable, il est par contre possible d'employer non pas

des marqueurs mais des stratégies analogues à celles adoptées par l'auteur».

El análisis del contexto de situación interno finaliza con el estudio del registro. Las alusiones a la Biblia o a Dios tienen su correspondencia en la versión francesa, por lo que el campo se mantiene, al igual que el tenor, que es informal y vehemente cuando el personaje se dirige, entre otros, a sus familiares, y más formal (se dirige a ellos de *usted*) al hablar con otros que le merecen respeto, como Ryan Topps. El modo escrito para ser leído como si fuera dicho es el mismo en ambos textos.

### **Dimensión comunicativa: contexto de situación externo**

En lo referente al contexto de situación externo, la traducción de *White Teeth* vio la luz en Francia por primera vez en 2001, publicada por la editorial Gallimard y traducida del inglés por Claude Demanueli. La colección bajo la que se publicó la novela fue *Collection Du monde entier*. El ejemplar que se utiliza en este trabajo es uno de los publicados por la editorial Folio (2003). Se trata del sello dentro de Éditions Gallimard que abastece al mercado francés con publicaciones de bolsillo de autores tanto franceses como extranjeros. Dentro de Folio se encuentran numerosas colecciones como *Folio actuel*, *Folio bilingüe* o *Folio classique*, entre otros. Folio se creó en 1972 y ya cuenta con más de 4000 títulos publicados. Éditions Gallimard también se ha encargado de la difusión de las dos novelas posteriores de Zadie Smith, *L'homme à l'autograph* (*Autograph Man*, 2002) en 2005, con su correspondiente versión en Folio en 2006, y *De la beauté* (*On Beauty*, 2005), su penúltima obra, publicada en Francia en 2007 y aparecida en Folio en 2009.

Los traductores de estas dos últimas obras son Jamila y Serge Chauvin (*L'homme à l'autographe*) y Philippe Aronson (*De la beauté*). La aceptación de las novelas de Smith en Francia es notoria, pues la publicación de la traducción de sus obras se hace de forma casi inmediata, así como la aparición de las versiones de bolsillo. Esto se debe seguramente al bagaje de popularidad con el que contaba la autora desde la publicación, e incluso antes, de su primera novela en Inglaterra. El cambio de traductores de una novela a otra no parece suponer un obstáculo en las ventas de las obras de Smith. La traductora de *Sourires de loup* es Claude Demanuelli, también encargada de llevar al francés obras como *Le Dieu des petits riens* (*The God of Small Things*, 1997) de Arundhati Roy; *Le passage de Vénus* (*The Transit of Venus*, 1980), de Shirley Hazzard; *Extase = Rapture* (*Rapture*, 2002) de Susan Minot o *L'émeute* (*Riot: A Love Story*, 2001) de Shashi Tharoor, entre otros. En el apartado de literatura didáctica, Demanuelli también es autora de algunos títulos como *Points de repère: Approche interlinguistique de la ponctuation* (1987).

Al menos en la edición de Folio, la traductora no hace uso de prólogo en el que dé alguna explicación sobre su trabajo, de modo que la traducción llega al lector sin ningún comentario previo. Asimismo, son raras las notas al pie, pues se reducen a indicar que alguna palabra del texto ya estaba en francés en la novela original («sans», «joie de vivre» o «mon Dieu»). En la primera de estas notas, la traductora aclara que todas las notas siguientes son tuyas, y, en dos de ellas, interviene de la siguiente manera:

«Alors, Arch, le pliage, ça boume?

—Bof. *Comme si, comme sar*<sup>1</sup>. Samad est dans le coin?

<sup>1</sup> *Sic* et en français dans le texte.

«(...) Exemple à l'appui: qu'est-ce que j'irais foutre du canard à l'orange<sup>1</sup> à mon menu si personne en veut? *Vis-à-vis*<sup>1</sup>, à quoi ça servirait...?

<sup>1</sup> En français dans le texte. *Sic*.

Con estas intervenciones Demanuelli pone de manifiesto que en el texto original inglés ya aparecían estas expresiones en francés. Éstas son algunas de las pocas notas de la traductora, que solamente en alguna ocasión más aclara que unos versos que cita de Shakespeare pertenecen a una edición concreta o quién es un personaje histórico al que se alude. En una ocasión aclara el siguiente juego de palabras:

Pas comme Whitechapel, où cette espèce de cinglé d'E-knock machin chose<sup>1</sup> abatí fait un tour un discours qui les avait tous précipités à la cave...

<sup>1</sup> En fait, Enoch (transformé en E-knock, le «tabasseur») Powell, leader de l'extrême droite britannique dans les années 70.

Sin embargo, la intervención de Demanuelli es más evidente en el título de la novela. En inglés, *White Teeth* hace referencia a un denominador común a todas las personas: los dientes. Independientemente del color de la piel y las diferencias culturales, la dentadura es un elemento que nos iguala y une. Con esta metáfora, la escritora intenta simbolizar la tolerancia necesaria en el multiculturalismo presente en la gran urbe que es Londres, a la vez que resalta la idea de que no podemos creernos diferentes cuando, en realidad, hay cosas que nos atan, como el hecho de ser personas o vivir

en un mismo lugar y, sobre todo, estar dominados por sentimientos humanos universales. En francés, el título *Sourires de loup* podría introducir otra alusión con la palabra «loup», pero con esta añadidura lo metafórico del original desaparece.

La acogida de la novela en Francia fue similar a la recibida en el Reino Unido; por una parte la temprana traducción de la misma lo garantiza, y, por otra, las similitudes que pueden encontrar los lectores franceses en cuanto a la situación que describe el libro (el mestizaje, las diferentes religiones e ideologías) son temas que fácilmente se pueden extrapolar y entender en su misma cultura. De hecho, en Francia existen minorías que, habiendo llegado al país después de la Segunda Guerra Mundial, o antes de ella, tienen hijos e incluso nietos nacidos en el país y partícipes de dos culturas, con la riqueza que eso conlleva, pero también con el posible sentimiento de pertenecer a dos mundos muy distintos.

### **Dimensión pragmática**

El propósito retórico del dialecto en *White Teeth* ya se ha comentado anteriormente: dibujar y caracterizar a una comunidad de origen jamaicano (puesto que los dos personajes jamaicanos de la obra lo utilizan), dando cuenta de su forma de pensar y expresarse. La versión francesa sí consigue, a diferencia de la española, plasmar la función del original. El público francés puede captar la diferencia (geográfica, social) entre Hortense y Clara y el resto, y queda transmitida la personalidad de Hortense a través de su discurso y sus alusiones a su origen o a la religión. Ya apunté que Hortense y Clara no son las únicas que utilizan la variedad lingüística en la novela, también Samad o los jóvenes lo hacen a través de algunas pinceladas del *Cockney* o del bengalí. Este es un ejemplo del lenguaje utilizado por los jóvenes como Millat, integrantes

de un movimiento islamista radical, cuya forma de hablar también difiere de la forma de expresarse de otros jóvenes de la novela como, por ejemplo, Irie:

‘*Tax the window seat, yeah? Nice. I’ve blatantly got to have a fag in here, yeah? I’m fuckin’ wired, yeah? This whole business, man. This fuckin’ geezer, man. He’s a fuckin’ coconut –I’d like to fuck him up, yeah?*’ (Smith: 2000: 246).

Trad. de Demanuelli:

—On s’prend l’coin f’nêtre, O.K.? Sympa. Faut quj’m’en fume une ici, O.K.? J’suis putain d’défoncé. Tout c’business, mec! C’putain d’type! C’t un vrai con! J’l’encularais bien, O.K.?

—Y’sera là, en personne? (Smith, 2003 [2001]: 323).

En la muestra anterior de la traducción al francés se observa el uso de contracciones coloquiales en el mismo léxico («f’nêtre») y entre determinantes o artículos y sustantivos («c’business», «d’type»), u omisiones de verbos y pronombres de sujeto como «Faut...» y «Y’sera là». Destaca el vocabulario de origen inglés, común entre los jóvenes y marca indiscutible de oralidad. La coetilla «O.K.», elemento idiolectal en este caso y juvenil a la vez, y el lenguaje vulgar completan la recreación del registro de los jóvenes raperos. Todo esto, imita la forma de hablar más informal, pero no sólo de los jóvenes. Así, las contracciones son abundantes en el discurso de Hortense, por lo que el recurso a estos mecanismos informales es la base de las técnicas de creación de la variedad lingüística utilizadas por la traductora. En la traducción francesa, Samad utiliza una variante estándar, mientras que otros personajes sí hacen uso de una lengua que toma prestados rasgos del lenguaje oral, como Irie, los gemelos o Joshua. No obstante, la



novela, en general, sí presenta una estructura de múltiples voces que reflejan de forma bastante fiel la originalidad del TO en este aspecto. Puede decirse que la técnica traductora es exitosa en cuanto a la función estructural, identificativa y poética del dialecto del TO, así como en cuanto a su función narrativa.

El panorama dialectal en Francia es rico. Para empezar, casi cada región tiene un dialecto. Existen variantes que, dependiendo de su evolución, gozan del estatus de dialecto, mientras que otras se han quedado en *patois*, y existe una diferencia evidente entre la lengua que se utiliza en el norte y en el sur. Los dialectos franceses se diferencian entre sí no sólo a través del léxico o de los rasgos fonológicos, sino también a través de la morfología, que hace que unos se alejen más que otros de la lengua estándar. Por otra parte, Francia es un país con una fuerte política de centralización tanto lingüística como de otros tipos, que pasa por el impulso de la lengua estándar francesa a todos los niveles y por una gran valoración de dicha lengua desde el gobierno y las instituciones. Esta política puede pecar de dotar al francés de la capital de una categoría superior a la de las otras variedades. Otro dato más lo aporta Even-Zohar (1990: 50), para quien el canon literario francés, «is much more rigid than most other systems. This, combined with the long traditional central position of French literature within the European context (or within the European macro-polysystem), has caused French translated literature to assume an extremely peripheral position».

En el ejemplo que se estudia, la traductora no encuentra demasiados problemas para hacer hablar a los personajes con unos acentos determinados, pues la razón de peso de la importancia que tiene la polifonía en la obra parece haber primado sobre otras razones como pueden ser las editoriales o la de la centralización de la lengua que

comento arriba. En un estudio más amplio de novelas traducidas hacia el francés habría que constatar si esta práctica es la habitual para determinar así hasta qué punto el peso de la lengua estándar y de la política centralista influyen en la traducción del dialecto. Autores como Buzelin plantean el problema de traducir un dialecto geográfico y social hacia un francés que «étant bien doté en expressions populaires, en revanche rares sont les romans dans lesquels ce français populaire sort du domaine dialogal, et encore plus rares sont ceux dont le narrateur s'exprime dans un registre *essentiellement* vernaculaire. Cet aspect est d'autant plus problématique que les normes et conventions du bien écrire se font plus strictes en matière de littérature traduite» (2000: 226).

El lector receptor de la novela en Francia es el gran público, al igual que sus versiones original y española. El principio de cooperación entre lector, autor y traductor puede cumplirse en este caso, ya que el intento de recreación de una jerga determinada por parte de la traductora facilita que haya una comunicación entre estos tres elementos imprescindibles de la comunicación. El dialecto, así, asegura que los lectores se hagan una idea aproximada de las intenciones de la autora al crear a estos personajes.

### **Dimensión semiótica**

En el análisis de la dimensión semiótica, hay que destacar que la categoría de discurso está íntimamente ligada a las variedades lingüísticas que aparecen en la obra: los personajes jamaicanos refuerzan su idiosincrasia e ideología a través de él, al igual que, por ejemplo, los personajes más jóvenes. Se puede decir, entonces, que el discurso del original se transmite gracias, en buena parte, al dialecto creado para la traducción.

### 8.1.2. *Les fantômes de LuLing*

*Les fantômes de LuLing* es el título, también revelador del contenido de la obra, que se le dio en francés a *The Bonesetter's Daughter*. El habla de una de las protagonistas, LuLing, vuelve a ocupar el análisis del contexto de situación interno. De origen chino, pero emigrada a Estados Unidos, su lengua es objeto de estudio por su peculiar naturaleza, característica de la comunidad china en Norteamérica.

#### **Dimensión comunicativa: contexto de situación interno**

La técnica de traducción empleada en la traducción al español de esta jerga era la violación de la norma/creación de dialecto, por la que la traductora infringía las normas de la lengua estándar para crear una forma de hablar exclusiva para el personaje. En francés, el resultado es el siguiente:

Later grown-up time, want my things too. Want your daddy marry her. Yes, you don't know this. Edwin not Edmund, because he oldest, more success. Every day smile for him, show off her teeth, like monkey.' LuLing turned around and demonstrated. 'But he not interested in her, only me. She so mad. Later she marry Edmund, and when you daddy die, she say. Ooooh, so lucky I no marry Edwin! So stupid she saying that. To my face! Don't consider me, only concerning herself. I say nothing. I never complaining. Do I ever complaining? (Tan: 2001: 53).

Trad. de Damour:

—Plus tard, quand elle était adulte, elle voulait mes affaires aussi. Voulait épouser ton père. Oui, tu ne sais pas ça. Edwin, pas Edmund, parce lui était l'aîné, plus de succès. Tous les jours elle lui souriait, montrait ses dents, comme un singe.

LuLing se tourna vers elle pour faire la démonstration.

—Mais lui pas intéressé par elle, seulement par moi. Elle est furieuse. Plus tard elle épouse Edmund, et quand ton père est mort, elle dit: «Oooh, quelle chance que j'ai pas épousé Edwin!» Tellement stupide de dire ça. Devant moi! Sans penser à moi, seulement intéressée par elle. Je dis rien. Me plains jamais. Est-ce que je me plains? (Tan, 2003: 65).

En este fragmento se aprecia la conducta de la traductora, la cual normaliza algo más que en el original la expresión de LuLing, por ejemplo, al añadir el sujeto ocasionalmente cuando en el original se omite con toda la intención, «elle voulait mes affaire aussi» («want my things too») y «elle lui souriait» («smile for him»). A pesar de esto, sigue los movimientos de Amy Tan en la recreación de la lengua del personaje. En primer lugar, este mismo rasgo se evidencia en «Voulait épouser ton père» o «plus de succès». Además, la omisión de partículas como el «que» de «parce que» y de verbos («mais lui pas intéressé») es repetida a lo largo de la novela. La incoherencia verbal entre pasado y presente en «Elle est furieuse» y «plus tard elle épouse Edmund» (cuando está hablando del pasado), es otra de las características, así como la casi ausencia de conectores discursivos. La agramaticalidad es, como en el original, el mecanismo elegido para hilar el discurso de LuLing y ajustarse a su forma de expresarse.

'Why you and Artie argue?'

'We're not arguing.'

'Then why you not live together? This because me? My fault?'

'Of course not.' Ruth said this a bit too loudly.

'I think maybe so.' She gave Ruth her all-knowing look. 'Long time 'go, you first meet him, I tell you, Why you live together first? You do this, he never marry you. Your remember? Oh, now you thinking, Ah, Mother right. Live

together, now I just leftover, easy trow away. Don't be embarrass, you be honest' (Tan, 2001: 291-292).

Trad. de Damour:

—Pourquoi Artie et toi vous disputez?

—Nous ne disputons pas.

—Alors pourquoi ne pas vivre ensemble? À cause de moi? Ma faute?

—Bien sûr que non.

Ruth avait répondu d'un voix un peu trop haute.

—Je crois que si.

LuLing lança à sa fille son regard qui en disait long.

—Il y a longtemps, quand tu le rencontres la première fois, je dis: Pourquoi vous vivez ensemble tout de suite? Tu fais ça, et lui t'épouse jamais. Tu te souviens? Aujourd'hui tu penses: Ah, ma mère a raison. Nous vivons ensemble, et maintenant je ne compte pas, facile à jeter. Ne sois pas embarrassée. Sois franche (Tan, 2003: 314).

La omisión de verbos («Ma faute?», «facile à jeter») y la incoherencia de tiempos («quand tu le rencontres», «je dis») vuelven a aparecer en este fragmento. También se observan rasgos de la lengua coloquial en «Tu fais ça, et lui t'épouse jamais», al omitir la partícula «si» de una oración condicional. La elisión del pronombre «en» en «Tu te souviens?» es muestra del mal aprendizaje de la lengua y del nivel cultural bajo que se le atribuye a LuLing. A partir de estos ejemplos, se puede aseverar que la estrategia elegida en la traducción al francés vuelve a ser la misma empleada por la traductora hacia el español. Se trata de la invención de un dialecto o jerga propia para el personaje a través del uso de elementos que se desvían de la norma lingüística. En este caso, la gramática deficiente sería la opción más utilizada, acompañada de un

estilo donde destacan las frases cortas, el frecuente asíndeton y el recurso a la oralidad.

Fiel al original, y al tratarse de una anciana, la traductora al francés se cuida de no utilizar contracciones en el habla del personaje, propias de un usuario más joven o de un registro más informal, que no se halla en la novela. LuLing es una persona que ha aprendido la lengua forzosamente para poder sobrevivir una vez ya instalada en Estados Unidos. Su aversión hacia el país, a pesar de llevar en él más de media vida, se hace visible en su desdén hacia la lengua. La diferencia con la versión al castellano radica en que en la francesa la profusión de rasgos dialectales es menor, mientras que en español se pone el acento en una mayor incoherencia entre sujeto y verbo. Lo que sí es común a las dos traducciones, tal como aparece en el TO, es la conservación de las interjecciones características del personaje, «Ai-ya» y «peh», que se repiten a modo de rasgos idiolectales.

El registro empleado en esta traducción hace justicia al original inglés. El tenor es parecido, al utilizar el personaje un tono de continuo reproche, abundante en exclamaciones y preguntas retóricas. En general, el tenor de LuLing es quejumbroso. Con su hija, la anciana mantiene una relación tirante y es condescendiente con ella muchas veces. El campo no especializado, en el que ocasionalmente aparecen palabras en chino, se mantiene igual al del texto inglés, y el modo escrito para ser leído como si fuera dicho se observa tanto en las intervenciones de LuLing como en las del resto.

### **Dimensión comunicativa: contexto de situación externo**

Anne Damour es la traductora de la novela de Amy Tan al francés y el primer elemento de análisis dentro del contexto de situación externo.

Cuenta con una intensa trayectoria como traductora de *Noeuds et dénouement*, 2005 (*The Shipping News*) de Annie Proulx, *Fenêtres sur rue*, 2007 (*If Nobody Speaks of Remarkable Things*) de Jon McGregor o *Les heures*, 2004 (*The Hours*) y *Le livre des jours*, 2008 (*Specimen Days*), ambos de Michael Cunningham. La autora de la que más obras ha traducido es Mary Higgins Clark, con títulos como *Trois jours avant Noël*, 2002; *Le billet gagnant*, 2002; *Une seconde chance*, 2003; *Ce soir je veillerai pour toi*, 2003; *Toi que j'ai tant aimé*, 2004 o *Je t'ai donné mon coeur*, 2009. También ha traducido a Jennifer Johnson o a Julia Glass. Además de su labor como traductora profesional, ha colaborado como profesora de traducción literaria en los talleres del Centre Européen de Traduction Littéraire en 2009. En el año 2000 recibió el premio de traducción literaria Maurice-Edgar Coindreau. De Amy Tan traduce únicamente este título, siendo los traductores de otras de las novelas más famosas de la autora Annick Le Goyat (*Le Club de la chance*, *Noyade interdite*) o J. Colonna y R. Laffont (*L'attrape-fantômes*).

Damour sólo introduce dos notas al pie en la obra y ninguna tiene que ver con el mensaje de la obra, sino que le sirven para indicar que dos expresiones francesas, que en el original aparecen en esta lengua, se siguen manteniendo en francés en la traducción. Aparte de eso, las referencias culturales se aclaran en el texto o se deja que el lector las deduzca, y la traducción se presenta directamente al lector sin prólogo de por medio. El título, por último, sufre una modificación importante debido a la mayor explicitación en francés del contenido de la novela. Al traducirse como *Les fantômes de LuLing*, la versión gala está descubriendo un dato importante de la trama: el fantasma que LuLing cree que le acompaña y que le echó mal de ojo para que su vida fuera una desgracia. En inglés, *The Bonesetter's Daughter* no nos deja intuir esta

parte enjundiosa y llena de realismo mágico de la obra y, por tanto, es una grata sorpresa para el lector.

La editorial francesa que publica el libro es Robert Laffont, dentro de su colección *Best-sellers*. El año de publicación es 2003, dos años después de su salida en el mercado norteamericano. Aunque con diferentes traductores, la misma editorial publica *L'attrape-fantômes* (1996) y *La femme du dieu du feu* (1993), que se publican respectivamente dos y un año después de su aparición en inglés. Sin duda, el éxito de ventas de esta autora es la razón por la que el editor se decide a lanzar las traducciones. Éditions Robert Laffont es una editorial francesa nacida a principios de los años 40 del siglo XX. Su expansión es hoy en día una evidencia, pues cuenta con una sucursal en Canadá que provee al mercado francófono norteamericano. La colección más famosa que posee esta casa, y la que la diferencia de otras de sus competidores, es la conocida *Bouquins*. Laffont publica tanto novela francesa como extranjera y es una de las editoriales líderes en el país galo.

### **Dimensión pragmática**

La dimensión pragmática conduce a analizar el propósito retórico del dialecto. En la obra original, como ya se dijo, la variación lingüística está destinada a presentar a una comunidad de inmigrantes chinos que, a pesar de vivir muchos años en Estados Unidos, siguen añorando su país y lo demuestran con su acento y con el rechazo al sistema cultural del que se rodean. En la versión francesa, estas sensaciones se transmiten al volcar parte de esa idiosincrasia en la recreación de una lengua característica del personaje en cuestión. El lector francés habrá podido, por un lado, ver la diferencia lingüística entre este personaje y el resto, y, por otro, quizá imaginarse e identificar el habla de la comunidad china en



francés a través de la labor de la traductora. La traducción, en lo que al dialecto se refiere, encuentra un equivalente funcional a través de este recurso. La traducción española data de 2001, lo que la convierte en contemporánea de la original, y se adelanta a la francesa en recurrir a la técnica mencionada.

El logro del propósito retórico del dialecto en la traducción conduce a que el principio de cooperación entre autora, traductora y lectores sea fluido. La figura clave del traductor ayuda a que tanto autor como lectores se comuniquen de forma que el primero siga transmitiendo el mensaje que quiere y los lectores lo capten de forma similar a la que pretende Amy Tan.

### **Dimensión semiótica**

El género narrativo mantiene la estructura original y únicamente el discurso se ve mínimamente afectado si se piensa en la menor intensidad que se le da a la jerga de LuLing en la traducción francesa con respecto al texto origen.

Los dos textos franceses estudiados, *Sourires de loup* y *Les fantômes de LuLing* respetan la elección del autor de crear una variación lingüística distinta a la estándar para sus personajes y lo reflejan cuidadosamente en la traducción. Aunque es imposible decir, a partir de estos análisis, si el lector francés acoge positivamente los textos traducidos con intervención dialectal, estos dos estudios muestran la voluntad de restituir un mecanismo de pleno derecho del texto y esencial en estas obras por su carácter descriptivo del contexto de la obra.

## 8.2. La traducción del dialecto al catalán

### 8.2.1. *Dents blanques*

*Dents blanques* es el título que recibe en catalán la versión de la novela de Zadie Smith. Como es sabido, la heterogeneidad en cuanto a la variedad lingüística es un hecho destacado en esta obra, que refleja la vida de algunas de las distintas etnias que cohabitan en la capital inglesa.

#### **Dimensión comunicativa: contexto de situación interno**

El análisis del contexto de situación interno comienza al volver a examinar al personaje de Hortense, la madre jamaicana de Clara, y en él se descubre cómo la traducción catalana interpreta la lengua vernácula por la que se expresa este personaje:

—¿Què hi fas, tu aquí?

—Ha! —va cridar Hortense, gairebé triomfal—. ¿Se't penses que se't pots amagà'ls teus amics de mi per sempre? El nanu tenia fret, iò l'he fet entrà, i s'hem fet una bona xerradeta, ¿oi que sí, iove?

—Mmm, sí, senyora Bowden.

—Ei, no'm posis aqueta cara. No se me'l menjaré pas ni ré, ¿eh que no, Ryan?

—va dir Hortense, que emetia una resplendor que Clara no havia vist mai (Smith, 2001: 48).

De entre las dimensiones geográfica y social del dialecto de los emigrantes jamaicanos que viven en Londres, la traducción catalana se ha fijado en la segunda dimensión; el traductor podría haber sido consciente de la dificultad de traducir la primera sin trastocar el resto de elementos textuales donde se inserta el dialecto. Esto ha desembocado en una reproducción de rasgos coloquiales donde se incide en los fonológicos.

Por ejemplo, «nanu» (*nano*), apelativo para dirigirse a un niño que se utiliza en el dialecto central catalán, se escribe tal como se pronuncia, al igual que «ré» (*res*), «entrà» (*entrar*) o «fret» (*fred*). De la misma manera, «iò» y «iove», en lugar de *jo* y *jove*, son ejemplos de *eye-dialect*. La descripción de Hortense sigue con las contracciones comunes del lenguaje oral: «l'he fet», «no'm» y «amagà'ls», o el léxico coloquial, como «xerradeta». La agramaticalidad está presente en la adición del pronombre «se»: «se't penses», «se't pots» y «se me'l menjaré». Estas y otras características de la restitución del dialecto en catalán son evidentes a continuación:

—Ella tampoc no n'ha parlat mai, de vostè —va dir Irie.

—Mira, va sé tot mol i mol de tems, ara —va dir Hortense amb una jovialitat forçada—. Prò vostè va fè tot el que va podè am'eia, senyò Topps. Era la meva fiyeta miraculosa, la Clara. Iò tenia quaranta-vuit anys! Iò se'm pensava qu'er'un regal de Déu. Prò la Clara se'm va'nà de cap al mal... no va sé mai una noia temerosa de Déu, i al final no's va podè fé rè (Smith, 2001: 355-356).

En esta intervención se repiten las características que he destacado antes y alguna más, como la síncopa en «prò», «tems» y «quranta», que provoca la pérdida de una vocal y de una letra en medio de la palabra, todo con el fin de hallar la máxima oralidad en el discurso de Hortense. La técnica que se emplea para restituir el dialecto es, entonces, la de la traducción coloquial, puesto que el traductor opta por reemplazar la lengua inglesa con pronunciación vernácula jamaicana y coloquial por una lengua catalana central con multitud de elementos de la expresión oral, donde destacan los rasgos fonológicos. La distinción que se consigue entre la lengua estándar del narrador omnisciente y la de Hortense es evidente y fácil de captar. Por medio de esta elección, el

registro que presentaba el texto inglés puede salir ileso en catalán: el tenor o nivel de formalidad entre Hortense y el resto de personajes se percibe de una forma parecida al original; el modo escrito para ser leído como si fuera dicho también, como lo aseguran las múltiples alusiones a la pronunciación de las palabras, y el campo no especializado no sufre modificaciones.

Es interesante averiguar cómo se expresan los personajes que, con una lengua menos marcada que la de Hortense, integran el elenco de la novela polifónica. Lo más curioso es la ausencia de marcadores dialectales en el personaje de Clara, la hija de Hortense, y encargada al mismo tiempo de transmitir la identidad jamaicana-inglesa. En el original, sus rasgos lingüísticos son menos evidentes que los de Hortense, pero en catalán Clara habla en lengua estándar. El personaje de Clara aparece de forma más frecuente en la novela, mientras que Hortense lo hace en tres capítulos de catorce, y sus intervenciones tienen un cariz humorístico. Puede que el traductor se haya centrado en este aspecto cómico para confeccionarle a la madre una lengua peculiar, que pueda crear humor, por encima del diseño de un acento para la hija, que no tiene esta particularidad. Otros personajes, como Samad, que en inglés introduce palabras en bengalí, conservan su aportación en la traducción. Los personajes jóvenes, representantes del dialecto *Cockney* y del *slang* se expresan así en catalán:

—Taxo la finestra, ¿no? Maco. Haig de fotre un cigarro aquí mateix, descarat, ¿no? Estic *elèctric*, cony, ¿no? Aquesta història, tio. Aquell puta cabró, tio. Es un puta sonat... m'agradaria donar-lo pel cul amb una canya esquadada, ¿no?

—¿Hi serà, ell? (Smith, 2001: 216).

Al igual que ocurre en la traducción francesa, el traductor elige destacar la lengua de la panda de Millat (como también hace con Irie, aunque éste de forma más sutil) con el registro propio de la lengua callejera. Por tanto, las palabras malsonantes y las coletillas («¿no?») caracterizan las manifestaciones de estos personajes y contrastan con las de algunos adultos y otros jóvenes, como el hijo de los Chalfen, el cual, de padres ingleses y nacido en Inglaterra, utiliza la lengua estándar. De la misma forma, otros personajes puntuales como Mary la Boja se expresan a través de algunas incorrecciones. Al comparar esta traducción con la realizada al castellano salta a la vista que los esfuerzos por recrear el plurilingüismo han sido nulos en el caso de la traducción española.

### **Dimensión comunicativa: contexto de situación externo**

Ernest Riera es el traductor de la traducción catalana de *White Teeth*. Su carrera es prolífica y variada, ya que ha traducido al catalán a autores como Helen Fielding, creadora del famoso personaje Bridget Jones, pero también a J. D. Salinger (*El vigilante en el camp de sègol*), Hanif Kureishi (*L'àlbum negre*), Paul Auster (*Mr. Vertigo*) y Mark Twain (*Les aventures d'en Tom Sawyer*). Compagina la traducción de la novela con la del cómic y el teatro, y también traduce al español. Es traductor desde hace veinte años y pertenece a la Associació d'Escriptors en Llengua Catalana. Por otro lado, La Magrana es un sello editorial que forma parte actualmente del grupo RBA. Es posible que cuando se editó la traducción, La Magrana todavía no perteneciera al grupo mencionado, dado que fue adquirida por la editorial en esos años. En cualquier caso, RBA es un importante grupo editorial que engloba nombres de sellos tan conocidos como Gredos o Molino, bajo los cuales publica distintos tipos de obras. La Magrana es el destinado a difundir obras de ficción y de no

ficción en lengua catalana, lo que incluye traducciones. Abarca publicaciones infantiles, juveniles, ilustradas y de diferentes áreas temáticas. La proyección del grupo RBA abarca la publicación de revistas de diferentes tipos (salud, moda, corazón, coches) por todo el territorio nacional.

La traducción que he analizado se publica en 2001, un año después de que la original lo hiciera en el Reino Unido, y en el mismo año que se publica en español y en francés. En 2005, RBA Libros vuelve a editar el título, esta vez bajo el sello que da nombre al grupo empresarial. La gran repercusión de la novela en inglés casi antes de que saliera a la luz, como ya se explicó en el capítulo destinado al análisis de obras originales, propició la pronta traducción del texto a otros idiomas, donde también fue popular y consiguió más de una edición. En Cataluña, se vuelven a traducir las siguientes novelas de Smith, *L'home dels autògrafs* (2003) y *Sobre la bellesa*, en 2006, ambas a la venta un año después de su salida en lengua original. De las dos traducciones se vuelve a encargar Ernest Riera, lo que es indicio del buen resultado de su primera incursión en el mundo y estilo literario de Zadie Smith.

El traductor no introduce notas al pie en ningún momento. Al tratarse de una novela con innumerables referencias culturales y diversos juegos de palabras, cabría esperar que fuera inevitable; sin embargo, Riera prefiere incluir en el texto pequeñas paráfrasis explicativas como se ve a continuación:

Creu-me, entenc les teves preocupacions —va dir Samad, que ara es va inspirar en aquell altre gran predicador dels carrers del nord de Londres, Ken Livingstone—, jo també tinc dificultats...

O dejar que el lector (si tiene conocimientos de inglés) lo entienda él solo:

—Digueu «Hola, senyor Iqbal».

—HOLA, SENYOR ICK-BALL —va fer-se ressò el cor de músics de l'orquestra, menys dos.

Con esta forma de proceder, el traductor está presuponiendo que los lectores son jóvenes y conocedores de la lengua extranjera, pues, de lo contrario, hubiera invertido más tiempo en los matices lingüísticos de este tipo. La lectura, por el contrario, resulta fluida y ágil al estar desprovista de notas que desvíen la atención del texto.

### **Dimensión pragmática**

Sobre la dimensión pragmática, es agradable comprobar cómo el propósito retórico del dialecto en *White Teeth* se aproxima mucho al que ostenta en la novela al catalán. Allí donde la autora ha querido destacar a la etnia jamaicana residente en Londres, con su idiosincrasia y lengua, el traductor ha conseguido un efecto similar. Los lectores catalanes pueden percibir el estatus social y el nivel cultural de Hortense como contrapunto a otros personajes que se expresan en estándar (Archie, por ejemplo). Esta solución funcional también permite que los lectores en lengua catalana compartan la faceta cómica y caricaturesca que Smith deja ver en su retrato de la anciana caribeña. La dimensión regional del dialecto en inglés se sustituye por una opción que basta al público para entender al personaje y para comunicarse fluidamente con la autora a través del traductor.

## **Dimensión semiótica**

Una vez conseguido el principio de cooperación entre estas tres partes vitales, el traductor adereza su texto con las particularidades que en su versión original también abundan: onomatopeyas, diversa ortotipografía y cuadros y dibujos que salpican la obra de vez en cuando. No hay restricciones textuales, por lo tanto, que impidan a Riera llevar al catalán la obra de Smith, incluida su lengua mestiza. Asimismo, el discurso que abandera el personaje de Hortense, el de los inmigrantes, el de los negros o el de los adeptos a una religión, puede entenderse en la traducción gracias a las palabras referentes a la cultura jamaicana, que el traductor conserva en su lengua original, o a las citas de la Biblia.

### *8.2.2. La filla del curandero*

Otra traducción hacia este idioma, esta vez de la novela de Amy Tan *The Bonesetter's Daughter*, servirá para dar nueva muestra de la traducción del dialecto hacia el catalán.

## **Dimensión comunicativa: contexto de situación interno**

Si bien las traducciones ya observadas hacia el español y el francés mostraban el loable intento por parte de los traductores de inventar un dialecto a medida para LuLing, la versión catalana (*La filla del curandero*) hace lo propio con los recursos de su lengua:

—Después, quan es va fer gran, també volia les meves coses. Volia que el teu pare es casés amb ella. Sí, això no ho saps encara, tu. Edwin, i no Edmund, era el més gran, per tant més èxit. Cada dia li somreia, li ensenyava les dents, como un mico —LuLing es va girar per fer una demostració—. Però ell no interessava en ella, només en mi. Això la posava furiosa. Més tard es va casar amb Edmund, i quan va morir el teu papa ella va dir, ooooh, quina sort que no em vaig casar amb



Edwin! Que estúpida, dir-me una cosa així. I davant meu! No li importo gens, només es preocupa d'ella mateixa. Jo no dic res. No em queixo mai. ¿M'has sentit mai, queixar-me? (Tan, 2001: 68).

Como es fácil apreciar, el lenguaje elegido por el traductor al catalán es mucho menos marcado que en la versión castellana o en la francesa. Entre los elementos subestándares que se utilizan aquí destaca la omisión de estructuras verbales o pronombres «per tant més èxit», «ell no interessava en ella», así como las oraciones cortas y el discurso coloquial, que imita la oralidad: «ella va dir, ooooh, quina sort...».

—¿Per què discutir tu i Art?

—No hem discutit pas.

—Llavors per què no viviu junts? ¿És per mi? ¿És culpa meva?

—És clar que no —Ruth va dir això amb un entusiasme excessiu.

—Jo penso que potser sí —va fer a Ruth una mirada de complicitat—. Fa molt temps, quan el vas conèixer, jo t'ho vaig dir. ¿Per què primer viure junts? Si ho fas, mai no es casarà amb tu. ¿Te'n recordes? Ah, ara penses, la mare tenia raó. Vivint junts, sóc com una deixalla, fàcil de desfer-se'n. No et faci vergonya. Sigues sincera (Tan, 2001: 340-341).

Los verbos en infinitivo son una característica de LuLing en inglés, lo que en catalán también se aprovecha («discutir», «viure»). La elisión de la conjunción *que* es otra muestra de agramaticalidad («jo penso que potser sí»), al igual que lo es la falta de conectores dentro de las oraciones, «sóc com una deixalla, fàcil de desfer-se'n», y de conectores discursivos: «No et faci vergonya. Sigues sincera». A tenor de esto, se puede afirmar que los elementos que vulneran la norma gramatical catalana son el punto fuerte de esta caracterización, por lo que la estrategia elegida para crear la lengua de LuLing vuelve a ser la de la

violación de la norma/creación de un dialecto. Es así como el traductor catalán entiende que este personaje debe hacerse creíble y para ello diseña unos rasgos particulares morfosintácticos que lo destacan.

Pese a que esta traducción normaliza en alguna medida el habla de LuLing con respecto al TO, los elementos que elige podrían ser suficientes para que el lector pudiera captar la naturaleza del personaje. En su discurso, la anciana muestra el desdén hacia una lengua que no siente como suya y, por extensión, hacia un país que tampoco siente propio, y este es precisamente uno de los mensajes que transmite el dialecto. El repaso del registro finaliza este breve análisis del contexto de situación interno. El campo de la expresión de LuLing, no especializado con incursiones puntuales en la lengua china, se mantiene porque el traductor conserva las palabras en chino con su transcripción latina. El tenor es algo más formal en esta versión que en la original, puesto que la menor incidencia en la recreación de la jerga de LuLing hace que su forma de dirigirse a su hija tenga un tono menos enfático. El modo escrito para ser leído como si fuera dicho se conserva por medio de los elementos de oralidad típicos del diálogo.

### **Dimensión comunicativa: contexto de situación externo**

El emisor de la traducción, junto al productor y el receptor, son los integrantes del análisis del contexto de situación externo dentro de la dimensión comunicativa. El traductor de *La filla del curandero* es Joan Puntí i Recasens, quien también se encargó de traducir *Contra el destí: un llibre de reflexions*, en 2004, y *Un lloc sense nom*, en 2006, de la misma autora. Trabaja como traductor desde hace más de una década y entre sus encargos figuran novelas al catalán de Gore Vidal, John Le Carré, Stephen King, Ken Follett o Dan Brown, con su popular *El codi*

*da Vinci*. Además de su labor traductora, se dedica a la enseñanza desempeñando el cargo de Coordinador d'Ensenyament Reglat Privat de CC.OO. para una parte de Cataluña. Edicions 62 es la consolidada editorial catalana que publica la novela que se estudia en 2001 dentro de su colección *El Balanci*. Las dos novelas que cito más arriba de la misma autora se publican en esta editorial y colección, luego el trío formado por Amy Tan, la editorial catalana y el traductor funciona en tres ocasiones. *La filla del curandero* se publica dos veces más en esta editorial: en 2002, en *Butxaca*, y en 2005 dentro de la colección *Grans èxits universals*. Edicions 62 nació en la década de los 60 del pasado siglo, se define como generalista, universal y moderna, y cuenta con un catálogo de más de 4000 libros. Difunde el pensamiento de los clásicos de la literatura catalana y cuenta con varios premios tanto de poesía como de narrativa y teatro.

Puntí i Recasens no incluye notas al pie en la novela, ni tampoco prólogo o introducción. El texto, ciertamente, puede prescindir de ellas al no ser una novela donde los juegos de palabras sean abundantes. Las referencias a la cultura china se explican dentro del discurso, y las que se nombran relativas a la cultura americana son fácilmente reconocibles por el gran público. De esta manera, el traductor ofrece su texto sin aclaraciones, aunque asegurándose de que sea totalmente accesible para el lector medio. Las reediciones de la novela en catalán avalan el buen entendimiento de la obra, al igual que su aceptación entre el público catalán. El resultado es una novela amena, fácil de leer y de comprender, igual que lo es en inglés.

### **Dimensión pragmática**

La función del acento especial de LuLing es tanto simbólica como mimética, dado que con él se intenta dibujar un retrato de la comunidad china en Estados Unidos y, a la vez, de una mujer amargada en un país al que rechaza. Puntí i Recasens crea unas características parecidas a las del TO para LuLing y las distribuye a lo largo de sus intervenciones. Estos elementos no abundan, cabría suponer que el traductor no ha querido sobrecargar al personaje con incorrecciones que le hicieran parecer más cómico de lo que en realidad es. LuLing es irascible, cabezota y despectiva con su hija, pero al mismo tiempo, su condición de octogenaria enferma de demencia senil, viuda, solitaria y con un pasado desgraciado, hace que el lector sienta ternura y hasta simpatía por ella en ocasiones. El principio de cooperación se cumple, haciendo que autor, lectores y traductor participen de una misma intención comunicativa. La culturalidad del TO queda asegurada gracias a las referencias al país oriental y a las palabras diseminadas a lo largo de la novela.

### **Dimensión semiótica**

Una vez analizado el propósito retórico, queda repasar las categorías de análisis dentro de la dimensión semiótica: género, discurso y tipología textual. La novela es uno de los géneros narrativos en el que tienen cabida multitud de recursos que el autor elige para lograr los efectos deseados. El dialecto es uno de ellos, y, en este caso, no influye en la función narrativa de la novela, la cual incluye la voluntad de presentar a una comunidad y apercebir a los lectores de su situación, además de contar unos hechos ficticios. El texto traducido al catalán sigue siendo de tipo expositivo narrativo, y de ello se cerciora el traductor al ser fiel en la estructura textual de su trabajo. Por último, el discurso de LuLing se transmite de forma adecuada de una lengua a otra.

La lengua catalana actual, cuyo antecedente lingüístico primordial es la romanización, se compone de diversos dialectos que se extienden desde Andorra y Gerona hasta Alicante, y que abarcan las Islas Baleares. Marí explica que el origen común y la larga historia de intercomunicación cultural entre estas tierras, que se extiende hasta el presente, confirman la unidad entre las diversas variedades de esta lengua. Algunas de estas variedades han recibido denominaciones específicas –valenciano, mallorquín, rosellonés, tortosino, etcétera– a veces de larga tradición y raigambre popular (1993: 9-15). Las diferencias más destacables entre los dialectos de la lengua catalana se hallan en la fonética, en el léxico utilizado por unos y otros y en algunas cuestiones morfológicas. Según el área geográfica se siguen utilizando términos más arcaicos o préstamos del castellano. No se puede negar que el catalán central es la variedad que más difusión tiene y que más esfuerzos dedica a la literatura y a la traducción de ésta. Al hablar de la lengua catalana, Marí (1992: 43), en otro de sus trabajos, dice que se trata de una variedad supradialectal que está viviendo una gran expansión en todos los ámbitos. Si se compara la estructura dialectal de las lenguas catalana y española se observa cómo los dialectos de la segunda no tienen el estatus ni reciben el apoyo y difusión estatal o regional de los catalanes. Así pues, la lengua catalana cuenta con una estructura dialectal definida y con algunos dialectos normalizados de acuerdo con las tradiciones lingüísticas de cada zona donde se hablan.

El *Noucentisme* catalán que se inicia en el siglo XX tenía la intención de reformar y normalizar la cultura catalana a través de una serie de proyectos que tenían envergadura no sólo cultural sino también política y social. En este movimiento destacan figuras tan significativas como Enric Prat de la Riba, Eugeni d'Ors, Josep Carner o Pompeu Fabra,

quien, bajo el amparo del recién nacido Institut d'Estudis Catalans forjó la actual normativa lingüística de la que beben desde entonces los traductores a esta lengua. Dentro de este movimiento, la traducción se convierte en una actividad que permite construir la propia cultura catalana llenando huecos y divulgando la lengua literaria. Es en este momento cuando se traducen numerosas obras clásicas gracias, entre otros, a Carles Riba o Josep Carner. A partir de los años 30 (una vez finalizada la dictadura de Primo de Rivera), Cataluña inicia una gran labor por extender la enseñanza y lectura del catalán, interrumpida por el declive lógico durante la Guerra Civil. Surgen diversas instituciones editoriales como el semanario *Mirador*, la Llibreria Catalònia o la Fundació Bernat Metge que se alzaban «en parte, por la necesidad de conectar con la sociedad, entonces privada de otros medios, que vio en el interés por los libros una forma más de contestación a un régimen adverso a la cultura en la propia lengua» (Ortín, en Lafarga y Pegenaute: 2004: 680). A través de estos organismos se editan obras de clásicos medievales catalanes y se traducen obras completas de autores como Shakespeare o Molière y de autores extranjeros de la novela del XIX y XX. Los años de la posguerra fueron de censura y clandestinidad para las traducciones al catalán, algo que no impidió que se siguiera incrementando el número de traducciones paulatinamente hasta que acabó la dictadura en el 75.

A partir de ahí, es notorio cómo la actividad editorial ha ido en aumento, hasta tal punto que, en lo que se refiere a la traducción, cualquier éxito literario internacional se traduce casi simultáneamente hacia el catalán y los traductores gozan de un reconocimiento mayor que en otras épocas. El hecho de que el catalán posea unos dialectos similares, cuyos hablantes pueden entender, facilita el uso de la variación

lingüística en las obras literarias. La literatura catalana es más atrevida que la española en este sentido, quizá movida por la voluntad de integrar todos los acentos y apoyar la unidad de la lengua. En la literatura traducida podría darse el mismo caso. De acuerdo con Mallafré (1991: 40-41), el catalán sí hace uso de sus dialectos porque «a menudo ha utilizado la traducción como otra forma para “salvar sus palabras” siempre que ha sido posible, haciendo suyo el mundo de otras lenguas para conservar su propio carácter y, en definitiva, un cuerpo cultural (y, por consiguiente, político) autóctono».

La defensa de la lengua en una tierra pequeña en longitud pero con gran identidad se puede hacer necesaria y los autores y traductores intentan ponerlo en práctica. Esta hipótesis contrasta con las decisiones que toman los traductores (influenciados por los factores externos que les rodean) en la traducción literaria hacia el castellano. Así pues, las traducciones al catalán se atreven en mayor medida a utilizar rasgos subestándar y técnicas funcionales porque no notan tanto el peso de la tradición como el español. La tradición literaria catalana es una tradición interrumpida, por motivos políticos, y hasta bien entrado el siglo XX la novela no llega a tener el estatus de género consolidado. Movimientos como el *Noucentisme* y las vanguardias, por ejemplo, pueden exhibir nóminas de poetas ilustres y de dramaturgos, pero no pasa lo mismo con los novelistas. En cambio, la tradición de la novela en español es más larga y puede resultar más disuasoria.

### **8.3. Conclusión**

Es evidente que la problemática en cuanto a la recepción de estas obras no ha existido ni en Francia ni en Cataluña. *White Teeth* tuvo un éxito enorme en el mercado anglosajón y Amy Tan es una autora que,

antes de publicar *The Bonesetter's Daughter*, ya había conseguido ventas espectaculares y alguna adaptación al cine, así que se puede decir que la decisión de las editoriales francesa y catalana en estos dos casos fue una apuesta segura. A la vista está que la inclusión de variación lingüística en las novelas estudiadas no ha sido impedimento para su lectura por el gran público y para las siguientes reediciones.

Ninguna de las dos traducciones al francés elige la neutralización como técnica. La primera, *Sourires de loup*, oscila entre la traducción coloquial (sobre todo la pronunciación) y la opción dialectal; la segunda, *Les fantômes de LuLing*, dibuja un abanico de rasgos dialectales siguiendo la estela del original que hace único al personaje también en francés. La traducción francesa de *White Teeth* acepta la realidad de la etnia negra de origen jamaicano que expone Smith en su obra. Al contrario que la española, la versión francesa no niega la existencia, los derechos y el papel de esta parte de la sociedad. Ultrajada en el pasado, colonizada y sometida, eliminar sus rasgos lingüísticos en la traducción es una forma de seguir influyendo en su alienación.

Puede que en Francia, a diferencia de lo que ocurre en nuestro país, donde se tradujo *El ruido y la furia* (con la intervención dialectal de personajes negros) de forma neutralizada, se haya comprendido y producido un cambio positivo en cuanto al diálogo narrativo de lo «hablado» dentro de la novela. Quizá esto se explique con razones políticas y sociales, ya que se trata de un país donde desde hace décadas la inmigración de raza negra está asimilada socialmente. Este fenómeno, mucho más reciente en España, podría retardar la conciencia traductora y del sistema literario en general. Es esperanzador, entonces, pensar que nuestro país pueda seguir la línea del país vecino en este sentido. He observado, al mismo tiempo, la tendencia de las traducciones francesas a



aportar un título menos literal que las autóctonas; no sólo es visible en las dos traducciones estudiadas, sino también en los títulos de otras novelas de los mismos autores. Los traductores podrían haber evitado expresamente el ser literales para ajustarse más a su público o para que el texto sea más comercial.

En la traducción de estas obras al castellano se emplea la neutralización como solución al habla dialectal de Hortense (y del resto de personajes que utilizan variedades subestándar), mientras que *La hija del curandero* emplea la estrategia que privilegia la creación de un dialecto para el personaje a través de la violación de la norma lingüística. Es difícil sacar conclusiones a partir de este somero análisis que determinen si estos dos países vecinos se influyen o no en la práctica de la traducción, y, en concreto, en la de la traducción del dialecto. Para ello, haría falta un análisis mucho más extenso y diverso. Sí podría decirse, al estudiar dos obras actuales, que aunque en el pasado el canon lo marcaba el país galo y España publicaba lo que éste dictaba y de la forma en que éste lo hacía, ahora nuestro país se deja influir por otros factores, entre los que me atrevo a nombrar la popularización de una novela en el resto de Europa o en el cine.

En cuanto al problema de la traducción de la variación lingüística, más bien habrá que buscar entre las razones culturales, históricas, políticas o de tradición literaria para averiguar el uso de unas técnicas u otras. En España, el uso del dialecto no goza de prestigio y se asocia a la baja cultura y a un estatus económico también bajo. Así pues, la variedad lingüística en las novelas puede ser un estorbo a la hora de ser traducida a causa de las connotaciones negativas que ver un dialecto del español reflejado en la traducción podrían causar, y, si se utilizan unos rasgos coloquiales, por las asociaciones que los lectores pueden derivar. Los

países como España, donde lo que existe son dialectos que se diferencian, sobre todo, por los rasgos fonológicos, tenderán a una práctica más conservadora en cuanto a la traducción del dialecto, y recurrirán a la modificación del registro o a la neutralización antes que a la opción de traducción de dialecto por dialecto.

En catalán las opciones adoptadas son soluciones comunicativas, que tienen en cuenta los puntos de vista de disciplinas como la semiótica y la pragmática para encontrar el efecto deseado. La primera, *Dents blanques*, echa mano de la traducción coloquial para restituir el acento geográfico y social de los jamaicanos en Londres; la segunda, *La filla del curandero*, al igual que en español y francés, se centra en destacar al personaje violando la norma gramatical del catalán. En vista de las técnicas adoptadas por los traductores al español, es posible afirmar que, al menos en estas dos ocasiones, el catalán tiene en cuenta la variedad, la diferencia de registros y dialectos, y no los pasa por alto. La difusión de la lengua y la voluntad del pueblo catalán de apertura hacia otras culturas que, como él, tienen una poderosa identidad, se encuentra entre las razones de ser de estas acciones.

La literatura traducida al catalán ha sufrido un cambio, según señala Marco, por el que, de la aceptabilidad del *Noucentisme* se ha pasado a la adecuación más evidente en los últimos años del siglo XX, lo que hace que la literatura traducida adopte una posición cada vez más marginal dentro del polisistema. El cambio viene dado en que el lenguaje se adecua a las situaciones que genera el texto (2000: 30-38). La cercanía de la lengua española no ha influido, según los resultados de la traducción del dialecto, en las decisiones traductorales al catalán. Esta lengua se ve condicionada por factores propios de su polisistema y la evolución de la literatura traducida dentro de éste. Marco explica cuál

sería la norma estilística de principios de siglo XXI en Cataluña: «reexpressar uns continguts lingüístics de manera idiomàtica, però sense perdre de vista que ens trobem davant d'una traducció» (Ídem, ib., 43). Conforme la literatura en lengua catalana va adquiriendo más solera y es, hoy en día, una literatura normalizada, las traducciones van pudiendo ser más osadas, de tal forma que se acercan más a los autores originales y a la lengua hablada.

Con estos dos estudios de caso se ha pretendido observar, aunque de forma muy breve y a pesar de lo poco ilustrativo del estudio, dos ejemplos de traducción hacia dos lenguas diferentes al castellano, intentando no perder de vista el contexto en el que se crean y publican las versiones.

## 9. LAS TÉCNICAS DE TRADUCCIÓN DEL DIALECTO A LO LARGO DEL TIEMPO

El capítulo anterior perseguía ofrecer un acercamiento a la conducta traductora en Francia y Cataluña, y, por lo tanto, a las técnicas de traducción escogidas cuando en los originales existen manifestaciones dialectales. Sin poder determinar si son las imperantes, se ha visto cómo la actitud hacia la variación dialectal tanto en Francia como en Cataluña es más osada (en el sentido de desafiar las convenciones más asentadas) que en las traducciones al español.

Tras la comparación del marco supranacional, en este momento se van a tener en cuenta, en términos de la teoría de los polisistemas, las tensiones intrasistémicas, centradas en el tiempo y en el transcurso de éste con relación a las traducciones. Dicho de otra manera, el presente trabajo se completa analizando la traducción del dialecto a lo largo del tiempo en dos de las obras integrantes del corpus. Esta comparación puede dar pistas interesantes sobre las normas de uso en momentos históricos distintos y explicar los cambios que se puedan haber producido, o no, en cuanto a opciones traductoras. Los hallazgos en este sentido pueden ser útiles tanto para comprender la evolución de las técnicas de traducción del dialecto a lo largo de un período de tiempo y hasta nuestros días como para entender mejor la historia del polisistema literario español y, más concretamente, de la literatura traducida.

*Wuthering Heights* y *Hard Times* son las obras escogidas de entre las diez que componen el corpus para ejemplificar lo que acabo de introducir. Se trata de dos novelas de procedencia inglesa que hoy en día forman parte de la literatura universal. La elección de estas dos obras se debe a su magnitud y repercusión como producto literario, y, a

consecuencia de ello, a las numerosas traducciones que desde su publicación se han vertido a nuestra lengua. Las traducciones que se van a estudiar salieron a la luz en el siglo XX, período de grandes acontecimientos en España, y en el XXI. La influencia de los hechos históricos, sociales, políticos y culturales españoles de la época sobre la forma de traducir, así como el influjo de la procedencia de las obras, son temas en los que es interesante indagar para contextualizar y entender el análisis y sus resultados. La atención se centrará, sobre todo, en averiguar si las técnicas de neutralización del dialecto utilizadas en las traducciones al castellano, que se analizaron en el capítulo séptimo, han sido fruto de otras traducciones ya realizadas y, por lo tanto, se inscriben en tendencias de traducción muy definidas, o si, por el contrario, han sido elecciones de los traductores individuales propiciadas por distintos motivos.

El canon literario español se forma en el siglo XIX y se debe, según Fox, tanto a razones ideológicas como a razones estrictamente literarias. Si bien fue Castilla la que forjó la unidad española, siendo núcleo de la nacionalidad, el espíritu castellano fue españolizándose en la lengua y literatura castiza clásica. Ésta brotó cuando ya se había iniciado la decadencia de la Casa de Austria; se desvió cuando, tras el declive histórico debido al absolutismo y al fanatismo del reinado de los Habsburgo, surgió la Inquisición y la Contrarreforma. España buscó entonces su identidad en la literatura y el arte y la encontró plenamente en el Siglo de Oro, especialmente en la obra de los místicos y de Cervantes (1995: 10-13). No es mi intención profundizar en un recorrido histórico que cubra los acontecimientos por los que pasó España hasta llegar al canon literario actual, pero sí me centraré en repasar brevemente la historia de la traducción literaria en el siglo XX, período histórico en el que se producen las traducciones que a continuación analizaré.

Es importante destacar el papel de Francia en la historia de la traducción española, pues desde el siglo XVII, la lengua francesa empieza a adquirir protagonismo como idioma intermediario entre los textos que vienen del inglés, del alemán o del neerlandés. En el XIX, la traducción *a la francesa* es defendida por intelectuales como Larra (Moreno, en Gonzalo y García Yebra, 2005: 37). Esta preferencia continuará durante dos siglos más (Pym, en Baker, 1998: 557), en los que las obras francesas también serán las más traducidas y el país dictará modas literarias y conductas traductoras. Como apunta Pym, a principios del siglo XX los autores alemanes e ingleses «also entered Castilian after their acceptance in France, although the translations were increasingly from the original languages» (Ídem, ib., 558), es decir, que la hegemonía del francés empieza a debilitarse y las traducciones comienzan a realizarse directamente de las lenguas originales. España inicia su primer contacto con la literatura rusa entre finales del siglo XIX y principios del XX. Ésta fue introducida a través de la crítica francesa y la consecuencia es que todas las traducciones realizadas en ese primer contacto son retraducciones del francés (Gallego, en Lafarga y Pegenaute, 2004: 485). De las primeras décadas del siglo XX, Pym destaca a dos personajes significativos por lo que se puede extraer de sus acciones en torno a la traducción: Luís Astrana Marín, quien traduce las obras completas de Shakespeare en 1929, y José Ortega y Gasset, el que escribe *Miseria y esplendor de la traducción* (1937), famoso ensayo formulado durante la Guerra Civil española.

La posterior dictadura franquista impuso una censura sobre la traducción y sobre los traductores, ya que muchos de ellos eran profesores, periodistas o intelectuales exiliados a Europa o América. Ortega (2009: 1347) explica así la situación literaria en España después

de la Guerra Civil: «La falta de creación literaria en lengua española durante los primeros años de la dictadura franquista, debida a la muerte, encarcelamiento y exilio de un gran número de escritores españoles, supuso un aumento considerable de las traducciones. La falta de libre expresión obligó a muchos hombres y mujeres de letras a abandonar las carreras que desarrollaban antes de la Guerra Civil y a dedicarse al oficio de la traducción. Asimismo, los editores reclutaban traductores, profesionales o no, para suplir la carencia de autores de expresión española».

La censura también actuó implacablemente sobre la diversidad lingüística de las provincias españolas. Sólo era posible traducir hacia el castellano y bajo los términos y condiciones que el régimen imponía. También por razones políticas, Francia pierde importancia como lengua de la que se traducía a favor de Alemania. Sin embargo, «el grueso de la traductografía lo constituían los autores de la anglofonía» (Vega, en Lafarga y Pegenaute, 2004: 544), tendencia, ésta última, que se mantiene hasta nuestros días. De hecho, en el primer tercio del siglo XX, según documenta Bouza (2007: 40), ya existe una vitalidad editorial en la que algunas editoriales como La España Moderna de José Lázaro Galdiano se embarcan en una política de traducciones del inglés verdaderamente impresionante. Entre la nómina de traductores que se pueden encontrar en este momento figuran Miguel de Unamuno (que traduce a Carlyle o Spencer), Ciges Aparicio, Juan Uña, Luis de Terán, José Jordán de Urríes, Luis de Araquistáin, Pablo de Azcárate, León Felipe, Altolaguirre, Azaña o Manuel Vallvé (traductor de Dickens y de alguna obra de Arthur Conan Doyle).

Pero esta savia nueva en la traducción cohabita en los años 20 con la traducción de «la literatura francesa finisecular en su doble dimensión

realista y decadentista» (Gallego, en Lafarga y Pegenaute, 2004: 514). Antes de eso, en 1910, la Biblioteca Nueva acoge las traducciones de numerosos autores europeos, eso sí, la mayor parte franceses. Si las traducciones del francés van cediendo al protagonismo creciente de las del inglés, conforme avanzan los años 60, «el denominado espíritu sesentayochista también penetró en nuestro país con relativa presteza gracias a la frenética actividad traductora y editorial que hacia esos años se desata en España» (Ídem, ib., 552).

A partir de 1975, la democracia llegó en forma de libertad literaria en lo que se refiere a traducción, puesto que muchas obras antes prohibidas se tradujeron y las lenguas peninsulares diferentes al castellano empezaron a resurgir. La traducción se vuelve a alentar desde todos los frentes y hacia las lenguas españolas; el flujo de trabajos es grande, pues se desea recuperar el tiempo perdido. Aparecen nuevas editoriales que focalizan sus esfuerzos en la publicación de *best sellers* o en las ediciones especializadas (Alianza, Alfaguara, Cátedra o Siruela, entre otras). Pym rescata un dato sobre la traducción en España en 1992: en este año, la literatura traducida supone un 26% del total de obras publicadas, un porcentaje algo superior a la media internacional (1999: 7).

Valle destaca la función canonizante de la traducción, al explicar que autores importantes de la cultura, por ejemplo, austriaca, no pudieron acceder al canon español debido a la ausencia absoluta de populares (y, por lo tanto, influyentes) versiones para la pequeña o gran pantalla (Gallego, en Lafarga y Pegenaute, 2004: 558). Caprara (2007: 579) apunta que la literatura en prosa se ha consolidado como un producto más de consumo, máxime cuando la mayoría de los *best-sellers* han sido llevados al cine o a la televisión. Esta transformación a producto



audiovisual ha reducido las posibilidades de interpretación y lectura de la novela original en la que se basa la película. De esta manera, los lectores asocian los personajes con una única interpretación, la visual. En suma, este breve repaso puede conducir a las razones que hacen que la neutralización sea la técnica de traducción del dialecto más utilizada en las traducciones al castellano durante décadas pasadas.

Este somero paseo por la historia reciente de la traducción en España trata de contextualizar las traducciones acontecidas en el siglo XX, período de convulsión política en nuestro país, que ahora se abordan. El análisis comienza con el acercamiento a las técnicas de traducción de la novela *Wuthering Heights* (Emily Brontë, 1847) al castellano en cinco momentos diferentes del siglo XX y XXI. El primer paso en el estudio de estas traducciones, dado que el análisis del original se hizo anteriormente, será el análisis de los fragmentos traducidos que se corresponderán con los que ya se mostraron en el capítulo séptimo. Esta coincidencia pretende seguir en la línea de nuestros anteriores análisis de las traducciones hacia el castellano, francés y catalán, donde no se busca unos determinados fragmentos, sino que al tratarse siempre de los mismos, la investigación resulta, y pretende, ser imparcial.

### **9.1. *Cumbres borrascosas***

Una obra de la categoría de *Cumbres borrascosas* ha pasado, lógicamente, por las manos de muchos traductores y editores que la han querido acercar al público español. En el capítulo séptimo de esta investigación se hace un repaso de las figuras que se encargaron de este acercamiento, es decir, traductores y editoriales, y de los años en que estas diligencias tuvieron lugar. Este estudio comienza con el análisis del

contexto de situación externo, donde se introduce a los traductores cuyos trabajos se analizán a continuación.

### **Dimensión comunicativa: contexto de situación externo**

La primera traducción hacia el español de la novela se realizó en 1921 gracias a Cipriano Montolín. Bouza (2007: 78) defiende la abundante publicación de obras inglesas en castellano, y viceversa, al escribir un interesante documento que presentaba la exposición sobre el intercambio literario entre España y el Reino Unido a lo largo de cinco siglos, *Anglo-Hispana*. Según él, en el siglo XIX existía una actividad editorial llena de vitalidad que suponía un vehículo para el intercambio cultural entre España y el Reino Unido. En la cita siguiente describe el paisaje en el que se asientan ésta y otras traducciones de la literatura inglesa en las primeras décadas del siglo XX:

This vitality became fully consolidated during the first third of the 20<sup>th</sup> century when a few publishing companies, such as José Lázaro Galdiano's La España Moderna, espoused a truly impressive policy of English translations, initiated in the last decade of 19<sup>th</sup> century. Indeed, the list of translators is almost anthological, ranging from Miguel de Unamuno (Carlyle, Spencer) (...) to Azaña (Borrow). Obviously these names represent only a small slice of the authors whose works were translated. There were others, whose writings were aimed at the general public (De Quincey, Conan Doyle, Chesterton, Stevenson, George Eliot, Lewis Carroll, Emily Brontë and Virginia Wolf (2007: 78).

A partir de la primera traducción de *Cumbres borrascosas*, los nombres que se vuelven a hacer cargo de la conocida obra son muchos. Las editoriales también son varias y la mayoría relanza la obra en varias ocasiones. Las últimas versiones de *Cumbres borrascosas* al castellano

son las publicadas en 2010: una a cargo de RBA, colección *Grandes escritoras*, que aprovecha una vez más la traducción de Carmen Martín Gaité con prólogo de la escritora Carmen Posadas, y otra editada por Aldevara con traducción de Juan González Blanco. El análisis en el que me centro ahora gira en torno a cinco de las traducciones de la obra de Brontë al castellano realizadas en diferentes años: 1942, 1970, 1984, 1989 y 2007, correspondientes a los traductores Juan G. de Luaces, E. Reguera, Carmen Martín Gaité, Rosa Castillo y Cristina Sánchez-Andrade.

La primera de ellas es obra del traductor Juan González-Blanco de Luaces, según Ortega (2009: 1341) «el traductor más prolífico de la posguerra española». Su vocación era la de ser escritor, pero al estallar la Guerra Civil su carrera se vio truncada y tuvo que dedicarse en cuerpo y alma a la traducción para mantener a su familia. En la década de los cuarenta del pasado siglo, Juan G. de Luaces traduce más de cien obras. De familia erudita, tradujo obras del portugués, del inglés y del francés y se encargó de autores como Dickens, Charlotte y Emily Brontë, Dostoievsky, Kipling o Swift. La editorial que presenta la obra, la catalana Destino, pertenece actualmente al grupo editorial Planeta, aunque cuando se inició, en la década de los 40 del siglo XX, divulgó la obra de los autores españoles más emblemáticos de la posguerra y de otros tantos extranjeros. La edición que se estudia aquí de 1973 (séptima edición a raíz de la primera, publicada en 1942) se inserta dentro de la colección *Áncora y Delfín*, número 2, y cuenta con un prólogo anónimo en el que se ofrecen datos sobre la autora, la novela y la gestación de la misma. Además de esto, no existe ningún rastro del traductor más allá del propio texto en castellano y de la traducción de los nombres propios de los personajes siempre que le ha sido posible.

La segunda traducción la publica la catalana Ediciones Rodegar en 1970 y vuelve a hacerlo tres años más tarde. Dada la complicación de la obra, llama la atención que esta misma editorial publicara en 1970 otro trabajo de las hermanas Brontë, *Jane Eyre*, a cargo también del mismo traductor, E. Reguera. Los datos encontrados sobre éste se limitan a su escasa bibliografía referenciada, pero, a la luz de su intervención en el universo de *Cumbres borrascosas*, es evidente que es uno de los traductores cuyo trabajo ha trascendido menos. A través de él, sin embargo, se tiene la oportunidad de conocer la postura traductora acerca de la prosa victoriana de Brontë en los años 70 y la conducta para con la voz disonante de Joseph de uno de los traductores menos influyentes. Esta traducción se presenta en una edición donde no se incluyen notas ni prólogo.

El siguiente texto de estudio será el de Carmen Martín Gaité, su traductora más conocida y de la que más veces se ha tomado su texto para reeditarlos. Se cuenta de nuevo con la edición de Debolsillo de 2005, en el cual no incluye prólogo, aunque sí lo hizo en 1984 en la primera edición que publicó su versión y en una edición de 1987. La contextualización de la biografía y obras de esta autora y traductora se realizó en el capítulo 7 de esta investigación. El siguiente texto en este cotejo será el de Rosa Castillo, para el que se cuenta con un ejemplar de Alianza Editorial de 2005. Esta traductora (1911-2003) vierte el texto de Brontë para Cátedra en 1989 y un año después hace lo propio con los poemas de la autora inglesa para la editorial Torreozas. Rosa Castillo fue traductora de poesía hebrea y profesora en universidades de Oxford, Cambridge y Londres. Más tarde, se le nombró catedrática del Instituto Lope de Vega. Alianza Editorial es una editorial madrileña que abarca la publicación de libros sobre música, diccionarios, ediciones universitarias

sobre diferentes áreas del saber, ensayo o verso. Nació en 1966 y hoy en día representa un clásico en el mundo de la edición español con casi 4000 referencias.

Por último, Cristina Sánchez-Andrade es una escritora gallega de madre inglesa, cuya obra literaria le ha proporcionado el premio de Cuentos de las Bibliotecas de la Comunidad de Madrid (1999) o el Premio XII Sor Juana Inés de la Cruz (2004). En 1999, publica su primera novela, *Las lagartijas huelen a hierba*, para continuar en 2001 con *Bueyes y rosas dormían*, *Ya no pisa la tierra tu rey* (2004), *Alas* (2006) y *Coco* (2007). La traducción es una actividad que ha realizado puntualmente, pues *Cumbres borrascosas*, editada en 2007 y 2010 por la editorial Siruela, y *La princesa y Curdie* (George MacDonald, 2005) son sus únicas traducciones literarias publicadas. En lo referente a la editorial Siruela, fue fundada en 1982 con la intención de recuperar y difundir obras medievales, aunque en la actualidad apuesta por temas diversos y por autores fuera de los circuitos más comerciales. En 2004 recibió el Premio Nacional a la Mejor Labor Editorial Cultural concedido por el Ministerio de Educación, Cultura y Deportes. Para terminar con esta breve introducción a los traductores, cabe decir que ni Reguera ni Martín Gaité (al menos en las ediciones que se utilizan) introducen notas al pie en la novela; sí lo hace Castillo para aclarar asuntos culturales y citas bíblicas, de la misma forma que Sánchez-Andrade. Ésta última incluye una nota introductoria donde defiende su forma de traducir. Además, esta edición incluye un prólogo de Alejandro Gándara.

### **Dimensión comunicativa: contexto de situación interno**

Los cinco fragmentos de las traducciones se muestran siguiendo su orden de antigüedad para facilitar la comparación cronológica de los

textos: 1.a y 2.a, G. de Luaces (1942); 1.b y 2.b, Reguera (1970); 1.c y 2.c, Martín Gaité (1984); 1.d y 2.d, Castillo (1989), y 1.e y 2.e, Sánchez-Andrade (2007). A continuación se muestra qué modelo de lengua han elegido los traductores para con el dialecto que se muestra en los diálogos de Joseph, el criado de la casa portador del dialecto del norte de Inglaterra *Northern*:

1) 'Yon lad gets war und war!' observed he on re-entering. 'He's left th' gate at t' full swing, and Miss's pony has trodden dahn two rigs o' corn, and plattered through, raight o'er into t' meadow! Hahsomdiver, t' maister 'ull play t' devil to-morn, and he'll do weel. He's patience ittself wi' sich careless, offald craters - patience ittself he is! Bud he'll not be soa allus - yah's see, all on ye! Yah mun'n't drive him out of his heead for nowt!'

(...)

'I sud more likker look for th' horse,' he replied. 'It 'ud be to more sense. Bud I can look for norther horse nur man of a neeght loike this - as black as t' chimbley! und Heathcliff's noan t' chap to coom at MY whistle - happen he'll be less hard o' hearing wi' YE!' (Brontë, 2003 [1847]: 94).

1.a) —¡Cuánta guerra da ese muchacho! Ha dejado abierta la verja, y la jaca de la señorita se ha escapado a la pradera, después de estropear dos haces de grano. Ya le castigará el amo mañana por esos juegos endemoniados, y hará bien. Demasiada paciencia tiene al tolerar tantos descuidos. Pero no sucederá siempre igual. Todos lo hemos de ver. ¡Está haciendo todo lo posible para sacar al amo de sus casillas!

(...)

—Con más gusto hubiera buscado al caballo, y hubiera sido más razonable —respondió él—. Pero no puedo encontrar ni a uno ni a otro en una noche tan negra como la de hoy. Y si silbo para llamarle, bien cierto es que no vendrá. Puede que no tuviera el oído tan duro si le silbara usted (Brontë, 1942: 90).

1.b) —Ese muchacho va de mal en peor —dijo al entrar—. Ha dejado abierta la verja y la jaca de la señorita se ha escapado, después de estropear dos haces de grano. El dueño mañana se pondrá furioso y con razón... Tiene demasiada paciencia..., pero me parece que ya se le está acabando... El chico hace todo lo que puede por sacarle de sus casillas...

(...)

—Más hubiera valido buscar el caballo... Pero ni caballo ni hombre pueden ser hallados en una noche tan lóbrega como ésta (Brontë, 1970: 50).

1.c) —Este chico no sirve más que para dar guerra y más guerra —entró diciendo—. Ha dejado abierta la verja de par en par y la jaca de la señorita ha escapado a campo traviesa pisoteando el tragal y se ha ido derecha al prado. Seguro que mañana el amo le va a armar una de todos los demonios, y hará más que bien. Demasiada paciencia tiene con semejante manazas inútil, ¡demasiada! Pero no le va a durar siempre, y si no, al tiempo. ¡Ahora no hace falta mucho para que estalle!

(...)

—Más sensato hubiera sido buscar el caballo, y yo lo habría preferido —contestó—. Pero quién busca a caballo ni hombre alguno en una noche como ésta, negra como boca de lobo. Y de Heatcliff no se puede esperar que atienda a un silbido mío. Seguro que para el de usted sería menos duro de oído (Brontë, 2005 [1984]: 130-131).

1.d) —Este chico va de mal en peor —observó al volver—. Ha dejado la verja abierta de par en par, y la jaca de la señorita ha pisoteado dos hileras de grano, y se ha ido derecha al prado. De todas maneras, el amo se pondrá como un diablo mañana, y le dará su merecido. Él tiene paciencia con estas criaturas descuidadas e inútiles, es la misma paciencia, pero esto no puede durar, ya lo verá usted, y todos. ¡No le sacaréis de quicio en vano!

(...)

—Hubiera sido mejor que hubiera buscado al caballo, hubiera sido más sensato, pero no puedo buscar ni al caballo, ni al hombre en una noche como ésta, más negra que una chimenea. Y Heathcliff no es mozo que acuda a mi silbato, acaso sería menos duro de oído con usted (Brontë, 2005 [1989]: 111-112).

1.e) Ese chico va de mal en peor —observó al volver a entrar—. Ha dejado abierta la verja de par en par y la jaca de la señorita ha pisoteado el trugal y se ha escapado al prado. Seguro que mañana el amo le arma una buena, y se la tiene merecida. Demasiada paciencia está teniendo con semejantes criaturas descuidadas e inútiles, ¡demasiada! Pero no le va a durar para siempre, y si no, espera a ver. No le sacaréis de quicio en vano.

(...)

—Más nos habría valido buscar al caballo —respondió—. Más sensato habría sido, pero no puedo buscar ni al caballo ni al hombre en una noche como ésta, negra como una chimenea. Y Heathcliff no es rapaz que acuda a mi silbido..., puede que sea menos duro de oído con usted (Brontë, 2007: 116).

Esta intervención de Joseph combina algunas características de la lengua oral (contracciones, puntuación) que comparten protagonismo con los rasgos fonológicos más propios del dialecto *Northern* («war», «dahn», «raight», «itsseln»). El primer fragmento traducido muestra una lengua estándar en castellano. Pero, más allá de eso, el discurso de Joseph, si bien es coherente con su forma de ser, peca de errores de traducción en casi cada línea seguramente por falta de comprensión del original. Por ejemplo, «Cuánta guerra da ese muchacho» en «Yon lad gets war und war!», «Ya le castigará el amo mañana por esos juegos endemoniados» en «t' maister 'ull play t' devil to-morn» o «Demasiada paciencia tiene al tolerar tantos descuidos» en «He's patience itsseln wi' sich careless, offald craters», entre otros falsos sentidos. Además, el énfasis que la autora pone a través de las exclamaciones queda matizado por la eliminación de algunas de ellos.

En la traducción de Reguera (1.b) contrastan el registro quizá elevado para el personaje, que se manifiesta en estructuras como «pueden ser hallados» y «lóbrega», con la expresión más coloquial, «hace todo lo



que puede por sacarle de sus casillas». El uso de los puntos suspensivos podría interpretarse como sustituto de las exclamaciones del TO. En la lectura en castellano, esta tipografía confiere a la intervención de Joseph un tono algo amenazante, lo que encaja muy bien con el personaje. Sin embargo, este recurso lo utiliza en detrimento del texto que elimina («sich careless, offald craters», «und Heathcliff's noan t' chap to coom at MY whistle - happen he'll be less hard o' hearing wi' YE!»), lo que no beneficia en nada a su labor como traductor y, al mismo tiempo, merma la agresividad y desprecio con que Joseph se dirige a sus interlocutores.

Martín Gaité (1.c) expresa en su texto una tímida voluntad por adecuar el registro a la clase social del personaje con expresiones como «al tiempo» o «duro de oído». Como ya dije en el análisis del corpus, no obstante, este intento es leve y podrá resultar imperceptible para el lector. La traducción de Castillo (1.d), por su parte, incurre en alguna incongruencia de sentido en «Él tiene paciencia con estas criaturas descuidadas e inútiles, es la misma paciencia, pero esto no puede durar...», en el estilo, al dirigirse de usted a sus amos para tutearlos seguidamente o en la ortotipografía (coma incorrecta). La última traducción (1.e), de Sánchez-Andrade, resulta menos expresiva al lado del original al omitir, excepto en una ocasión, los signos de exclamación. Creo importante la consideración de este recurso que aparece en el original, ya que da muestra del estado exaltado de Joseph en cualquier momento (cada vez que abre la boca lo hace increpando a alguien). La expresión «negra como una chimenea», que ya utilizó Castillo, es una traducción literal del inglés que no tiene uso en español. Estas matizaciones me llevan a comprobar que ante la aparición dialectal en el TO en forma de variedad geo-social, los traductores parecen compartir la

misma técnica neutralizadora. Un ejemplo más bastará para reafirmar este comportamiento:

2) 'Running after t' lads, as usual!' croaked Joseph, catching an opportunity from our hesitation to thrust in his evil tongue. 'If I war yah, maister, I'd just slam t' boards i' their faces all on 'em, gentle and simple! Never a day ut yah're off, but yon cat o' Linton comes sneaking hither; and Miss Nelly, shoo's a fine lass! shoo sits watching for ye i' t' kitchen; and as yah're in at one door, he's out at t'other; and, then, wer grand lady goes a- courting of her side! It's bonny behaviour, lurking amang t' fields, after twelve o' t' night, wi' that fahl, flaysome divil of a gipsy, Heathcliff! They think I'M blind; but I'm noan: nowt ut t' soart! - I seed young Linton boath coming and going, and I seed YAH' (directing his discourse to me), 'yah gooid fur nowt, slattenly witch! nip up and bolt into th' house, t' minute yah heard t' maister's horse-fit clatter up t' road' (Brontë, 2003 [1847]: 97).

2.a) —Por andar detrás de los muchachos, como de costumbre— se apresuró a decir José, dando suelta a su maldiciente lengua—. Si yo estuviera en el caso de usted, señor, les daría con la puerta en las narices a todos ellos, señoritos y aldeanos. Todos los días que usted sale, el Linton se cuele aquí como un gato. Mientras tanto, la tal Elena —¡que es buena también!— vigila desde la cocina, y cuando usted entra por una puerta, él sale por la opuesta. Y entonces, nuestra señora corre al lado del otro. ¡Hay que ver! ¡Andar a las doce de la noche a campo traviesa con aquel endiablado gitano de Heathcliff! Se imaginan que estoy ciego, pero se equivocan. Yo he visto al joven Linton ir y venir, y te he visto a ti ¡so bruja! (añadió, mirándome), estar atenta y avisarles en cuanto los cascós del caballo del señor sonaran en el camino (Brontë, 1942: 92-93).

2.b) —Esto ocurre a todas las que andan siempre detrás de los muchachos —gruñó José, aprovechando oportunamente nuestra turbación para desahogar sus mal contenidos rencores—. Si yo estuviera en su lugar, señor Earnshaw, les daría a todos con la puerta en las narices. Figúrese usted que no pasa un sólo día sin que ese zorro de Linton no se cuele en esta morada cuando usted no está en

ella... En cuanto a Elena, ¡vaya pieza! Le espía a usted continuamente, y si entra usted por una puerta, avisa a él para que salga por la otra. Y entonces, nuestra señorona corre al lado del otro. ¡Es bonito eso de vagar por esos campos en compañía de ese gitano de Heathcliff a altas horas de la noche! Se figuran que soy ciego... (Brontë, 1970: 51).

2.c) —Por andar detrás de los chicos, como siempre —gruñó Joseph, aprovechándose de nuestra inseguridad para dar rienda a su lengua viperina—. Yo que usted, amo, les daría a todos con la puerta en las narices, sin más contemplaciones. En cuanto desaparece usted de casa, ya está colándose aquí ese gato de Linton. Y Nelly también, menuda pécora está hecha. Se queda de centinela en la cocina y no hace usted más que entrar por una puerta cuando ya está saliendo Linton por la otra. Pero, además, luego la ilustre damisela se larga por otro lado en busca de aventuras. ¿Le parece bonito que, pasadas las doce de la noche, ande vagabundeando por el campo con ese diablo de Heathcliff, que parece un gitano? Se deben haber creído que estoy ciego, pero de eso nada. Vi perfectamente cómo llegaba el joven Linton y cómo se volvía a marchar, y después (ahora dirigía hacia mí sus palabras) te vi a ti, bruja asquerosa, volando a la sala en cuanto oíste los cascotes del caballo del amo en la carretera (Brontë, 2005 [1984]: 134-135).

2.d) —Por correr tras los mozos, como siempre —graznó Joseph, aprovechando la oportunidad, en nuestra vacilación, de meter su mala lengua—. Si yo fuera usted, mi amo, les cerraría las puertas en sus narices a todos ellos, amable y sencillamente. Cuando usted sale, ya se desliza aquí furtivo ese gato de Linton. Y la señorita Nelly es también una buena pieza; ella se queda en la cocina vigilando su llegada y, cuando usted entra por una puerta, él sale por la otra, y entonces nuestra gran dama sigue sus galanteos por otro lado. Bonita conducta, esconderse por los campos después de las doce de la noche con ese abominable y condenado gitano, Heathcliff. Se creen que soy ciego, pero nada de eso. He visto al joven Linton entrar y salir, y te he visto a ti (dirigiéndose a mí), asquerosa bruja, que no sirves para nada, espiar, y entrar en casa en el momento en que se oyeron por el camino los cascotes del caballo del amo (Brontë, 2005 [1989]: 115).

2.e) —¡Estuvo corriendo detrás de los rapaces, como siempre! —graznó Joseph, que aprovechó ese momento de duda para dar rienda suelta a su lengua viperina—. Yo de usted, amo, les estamparía las puertas en las narices a todos ellos, sin más miramientos. En cuanto está usted fuera, ya está colándose ese gato de Linton. ¡Y la señorita Nelly también está hecha una pécora! Permanece en la cocina acechando su llegada y, cuando usted entra por una puerta, él sale por la otra. Y luego, nuestra gran dama prosigue con los galanteos por otro lado. ¿Le parece bonito que ande escondiéndose por los prados pasada la medianoche con ese gitanazo de Heathcliff? Se piensan que estoy ciego, pero qué equivocados están... Vi perfectamente como entraba y salía el joven Linton, y también te vi a ti —ahora se dirigía a mí—, inútil, bruja asquerosa; vi cómo espías y entrabas en la casa como un rayo en el momento en que se oyeron por el camino los cascos del caballo del amo (Brontë, 2007: 118-119).

El lenguaje arcaico («hither», «flaysome») se mezcla nuevamente con los elementos dialectales fonológicos («yah», «yon», «amang»), léxicos («bonny», «maister») y sintácticos («I seed»), algo que los traductores vuelven a pasar por alto a juzgar por las traducciones. La traducción de G. de Luaces (2.a) parece mostrar esta vez la intención de señalar a Joseph a través de la forma de dirigirse a los otros personajes (el Linton, la tal Elena). Sólo el primero sí podría hacer pensar en una desviación meditada de la lengua estándar con el fin de dirigirse peyorativamente a Linton, pero se trata de un hecho puntual que no se repite en ninguna otra intervención de Joseph. De nuevo, la traducción incurre en errores que, como he señalado antes, el traductor intenta que no alteren el discurso de la novela: «señoritos y aldeanos» por «gentle and simple».

El fragmento de Reguera (2. b) muestra otra vez la omisión de una parte del discurso de Joseph y recurre a un modelo de lengua de la que no se puede decir que intencionadamente intente arcaizar el lenguaje,

pues la traducción data de 1970 («Figúrese», «se figuran que...», «¡vaya pieza», «señorona»). La traducción 2.c de Martín Gaité intenta manipular el registro valiéndose de los insultos de Joseph (algo más enfáticos en español) y en palabras como «se larga», mientras que en 2.d Castillo exhibe un estilo que no creo intencionado: es poco idiomática en «en sus narices» y literal en «amable y sencillamente»; en cambio, es acertada su traducción de «lads» por «mozos», donde se conserva la variedad temporal. Por último, Sánchez-Andrade traduce este mismo término por «rapaces», y su estilo, al igual que ocurre con la traducción de Castillo, es más formal de lo que cabría esperar en un personaje como el que se estudia (por ejemplo, en «acechando su llegada»). La lengua estándar es, entonces, la técnica aniquiladora de la variación lingüística que se estudia en esta investigación. Como sugerí en el capítulo de análisis del corpus, el registro podría aportar una solución a este entuerto. De hecho, Martín Gaité apuesta sutilmente por ello, aunque sea difícil captar este intento.

Visto esto, cabrá decir para completar el análisis del contexto de situación interno que las cinco versiones, al elegir la lengua estándar para Joseph, traicionan en alguna medida el tenor que exhibe el habla del personaje y que le caracteriza. En el campo y el modo tienen menos problemas, puesto que el primero no es especializado, y el segundo es en los tres casos escrito para ser leído como si fuera dicho, aunque determinadas opciones lingüísticas son menos creíbles que otras en tanto que lengua oral, por mucho que la oralidad de las obras de ficción sea siempre una oralidad fingida.

### **Dimensión pragmática**

En lo que se refiere a la dimensión pragmática, y, a sabiendas del propósito retórico del dialecto en la novela, puede afirmarse la

descompensación entre original y traducciones a este respecto. La carga de realismo del dialecto de Joseph aporta credibilidad a la novela, describe el medio en el que ésta se sitúa y se encarga de presentar de forma antagónica a dos clases sociales: por una parte, la de los amos, gente de buena familia, y por otra, la de los criados y gente del pueblo, inculta y supersticiosa. El modelo de lengua elegido por los tres traductores iguala a estas dos clases y el registro elegido no aporta marcadores que ayuden a diferenciar y a destacar a Joseph, su lugar de origen o su nivel cultural.

Es penoso que la variedad lingüística de Joseph, un personaje presente a lo largo de esta novela universal y parte activa en todas sus encrucijadas, vaya a perpetuarse en nuestra lengua sin la peculiaridad que le destaca y le hace único. Desafortunadamente, esto parece que vaya a ser así, puesto que dos de las traducciones estudiadas, la de Martín Gaité y la de Castillo, están entre las más reeditadas por las diferentes editoriales españolas. El receptor de la obra en castellano puede ganar en comprensión o en facilidad a la hora de leer, pero pierde al romperse el principio de cooperación, viéndose mermada la comunicación entre el lector y el fondo y forma pensado por la autora. Ninguno de los cinco traductores, cuatro de ellos, a su vez, escritores, parece haber reparado en ello.

### **Dimensión semiótica**

La dimensión semiótica también se resiente al privar al personaje de su identidad: el discurso que vehicula el dialecto se ve minado por una lengua sin matices.

Llegados a este punto en la investigación, dudo que los hechos históricos hayan condicionado la traducción a la lengua estándar en el

primero de los casos, la traducción de 1970, y me inclino nuevamente a pensar en las características del polisistema español como fuerza que dirige tradiciones y modas en literatura traducida y arrastra a editores y traductores hacia el desinterés por las voces diferentes en las obras. La comparación de los ejemplos entre sí conduce a señalar los trabajos de G. de Luaces, Reguera, Castillo y Sánchez-Andrade como algo más deficientes que el de Martín Gaité: G. de Luaces comete repetidos errores de traducción, Reguera omite oraciones enteras, no se sabe si debido a la falta de comprensión del texto; Castillo ofrece una traducción que resulta algo literal («más negra que una chimenea», «amable y sencillamente») y Sánchez-Andrade logra una versión parecida a ésta última. No obstante, debo consignar que es Martín Gaité quien interpreta de forma errónea «Yon lad gets war und war!» como «Este chico no sirve más que para dar guerra y más guerra».

Pero, más allá de la comparación entre las traducciones, es importante el hecho de que la postura que han adoptado los traductores sea la misma, al coincidir en no adoptar ninguna técnica que pueda restituir el dialecto como hubiera podido ser la creación de rasgos subestándar de diversa índole, no característicos de un dialecto concreto. Esta inclinación por la aceptabilidad denota, de nuevo, la falta de importancia que se le da en nuestro país al fenómeno de la traducción de la variación lingüística, y así, el tiempo transcurrido y los diferentes traductores no han conseguido que se vierta al castellano este recurso estilístico o que se muestre un esfuerzo real hacia él.

De hecho, la traducción más reciente de este pequeño corpus, la realizada por Sánchez-Andrade en 2007, aporta datos claros en su nota a la traducción que introduce su texto:

En el caso de esta obra hay algo que es absolutamente imposible de reflejar: el acento de la zona de Yorkshire (zona al noroeste de Inglaterra de donde procedían las hermanas Brontë y que se aprecia muy bien en películas como *Full Monty* o *Little Voice*) del personaje del criado Joseph, cuyos matices (esa sorna taciturna y seca) no tienen equivalente en castellano e inevitablemente se pierden. Es como si alguien pretendiera encontrar un equivalente en otro idioma al acento andaluz, o al acento murciano.

La afirmación de la traductora es rotunda y ya no cabe duda de que la decisión sobre el dialecto sea personal, aunque siempre influenciada indirectamente por lo que se suele hacer en estos casos en la literatura traducida española. Esta aclaración la hace al hablar de otros puntos conflictivos en su traducción como la decisión de mantener la estructura de párrafos del original, ya que contribuye al estilo tosco y agreste de la obra inglesa, o la decisión de saltar del «tú» al «usted» en un mismo diálogo para ser fiel, de nuevo, al espíritu de la novela. La fidelidad, por lo tanto, es el criterio por el que se rige Sánchez-Andrade, aunque cuando se trata de la variación lingüística, la fidelidad parece pasar a un segundo lugar. En una entrevista que se le realiza al encargársele el proyecto de traducción, Sánchez-Andrade comenta, cuando se le pregunta sobre la mayor conciencia que un traductor podría tener sobre la obra traducida, sobrepasando la del autor: «Estoy convencida de que cualquier traductor que haya tomado su tiempo para hacerlo bien conoce el libro mucho mejor que el escritor. O por lo menos tiene una información más de detalle que el escritor», y recalca: «(...)hay que intentar, por supuesto, respetar al máximo el estilo, el tono, el espíritu del libro que estás traduciendo porque puedes convertirlo en otro, te lo puedes cargar» (*Deriva*, revista digital de literatura y cine, 2005).



## 9.2. *Tiempos difíciles*

La acogida de *Hard Times* (1854) entre el público inglés ha sido dispar si se considera que las novelas anteriores de Dickens, más alegres y sentimentales, habían acostumbrado al lector a historias menos crudas e incómodas. Por este motivo, la novela inicia un periodo en la carrera del escritor en el que las obras reciben la etiqueta de «sociales» u «oscuras», además de otros apelativos. Fue Leavis, un influyente crítico inglés, quien la rescató con opiniones como ésta: «Of all Dicken's works it is one that has all the strength of his genius, together with a strength no other of them can show - that of a completely serious work of art» (1967: 249). Actualmente se la considera innovadora e imprescindible precisamente por su carácter histórico-social y su composición novedosa. Estas innovaciones incluyen «a medley of voices» (Fowler, 1989: 79), o dicho de otra manera, las diferentes hablas presentes en el relato, sobre las que destaca el acento del norte de Inglaterra (zona de Lancashire) de uno de los personajes y que, según este autor, «does not mean a non-authoritarian narrative stance».

### **Dimensión comunicativa: contexto de situación externo**

Para el análisis siguiente se va a recurrir, de un lado, a las versiones más actuales de la obra de Dickens para el público adulto, realizadas en 1995 y 2005, y, de otro, a la traducción que durante décadas se ha utilizado en España de la novela, obra de Amando Lázaro Ros (1949), y a una de las primeras versiones, la de José Camino Nessi (1921). El texto de Lázaro Ros (dentro de *Obras completas*, 2º tomo, Aguilar) es el que más veces se ha reeditado de entre las traducciones realizadas de *Hard Times* al español, por encima de las de José Camino

Nessi, José Méndez Herrera o José Antonio Vidal Sales. Lázaro tuvo una extensa carrera como traductor y, aunque volvió a traducir algún otro trabajo del autor inglés, tuvo mayor continuidad con la obra de autores como Arthur Conan Doyle. No incidiré en la trayectoria de Lázaro Ros, pues ya lo hice anteriormente, pero sí lo haré de forma somera en la del resto de traductores cuyos trabajos me propongo estudiar.

José Camino Nessi fue un escritor y poeta precoz nacido en Filipinas. Con treinta y un años y varias obras publicadas a sus espaldas (*Versos para los niños*, 1910; *La ciudad del cielo*, 1912; *El caso de Sor Amor Hermoso*, 1913, entre otras) traduce a Dickens y a Pierre Loti. Su pasión literaria era compaginada con su verdadero oficio, el de telegrafista. Al igual que otros, como Roberto Molina o Díez de Tejada, ingresó como funcionario en telégrafos a una edad temprana y consiguió, al mismo tiempo, desarrollar una carrera paralela en la literatura. En 1921 traduce *Tiempos difíciles*, obra que se publica en la editorial madrileña Saturnino Calleja. De esta editorial se puede decir que llegó a tener gran relevancia a finales del siglo XIX en España, Hispanoamérica y Filipinas, y que parte de su éxito fue debido a las grandes tiradas de libros y cuentos que se llevaron a cabo y a la profusión de ilustraciones con las que se decoraron los cuentos de los mejores artistas. Aunque a esta editorial se la conoce especialmente por la publicación de cuentos, también destacó sacando a la venta libros de texto, de pedagogía y literatura clásica.

Víctor Pozanco nace en 1940 en Biarritz y estudia en La Sorbonne y en la Universitat de Barcelona. Traduce esta obra en 1995, cuando la publica la editorial Ronsel, y su traducción solamente se halla disponible en esta edición. Su relación con Dickens le lleva a contribuir con un prólogo en la traducción de *Los perezosos*, realizada por Jordi

Gubern. Esto no impide que Pozanco cuente con una larga carrera en el mundo de la traducción, dedicándose a autores exitosos entre el gran público como Tom Clancy (*Deuda de honor*, 1995; *Operación Rainbow*, 2000), Anthony Burgess (*La vida en llamas*, 1989), Samuel Beckett (*Belaqua en Dublín*, 1991) o Margaret Atwood (*Chicas bailarinas*, 1998). La verdadera pasión de Víctor Pozanco es la poesía y cuenta en su haber con una serie de poemarios que en 2005 se publican en forma de obra completa (*Tiempo en llamas. Poesía 1979-2004*). Editor literario, colaborador en revistas y profesor, actualmente se concentra en dirigir la editorial Biblioteca CYH, en la que se publica la recopilación de su obra en verso. De su poesía resalta Benítez (2005) que «derriba murallas detestables con sus versos fidedignos, entusiastas y vigorosos». De la editorial que acomete la publicación de la traducción de Pozanco, Ronsel, hay que destacar su juventud, pues inició su andadura en Barcelona en el año 1993. Su voluntad es mayoritariamente la de propagar la obra que viene de la mano de autores españoles, pero no renuncia por ello a la divulgación de clásicos de cualquier lugar, como es el caso de *Tiempos difíciles*, dentro de su colección *Pérgamo*. El director de esta editorial es Olegario Sotelo Blanco, también escritor, y el abanico de sus ediciones incluye la novela, el teatro, el verso y el relato. La traducción de la novela de Dickens se publica, por lo tanto, dos años después del despegue de la editorial.

El versor del tercer texto objeto de comparación es Ángel Melendo, quien, al contrario que Pozanco, sí ha visto cómo su trabajo se reimprimía en diferentes ediciones (RBA, 2006 y 2009; Gredos, 2009). Es curioso que a pesar del buen funcionamiento de su traducción, no exista información sobre la trayectoria de este traductor aparte de su incursión en el mundo de Dickens. De la conocida editorial Gredos, sí se

puede resaltar su papel como editorial de referencia para muchos profesores, investigadores y estudiantes, puesto que sus campos principales de actuación son la filología clásica, la filología hispánica, la filología románica, la lexicografía, la historia y la filosofía. Gredos es un sello dentro del grupo RBA, por lo que la edición posterior de la traducción de Melendo por RBA da muestras de la rentabilidad que se pudo obtener de ella. La que se estudia aquí es la publicada por Gredos en 2005 dentro de la colección *Biblioteca Universal* y cuenta con una introducción de Dámaso López García. La versión también cuenta con numerosas notas al pie a cargo del traductor con las aclaraciones pertinentes a elementos culturales, pero también aclaraciones históricas y sobre la obra del autor. En la traducción de que se dispone de Lázaro Ros, corregida por Galván, las notas son también abundantes. En cambio, Pozanco no incluye notas.

La historia de *Hard Times* se inscribe dentro de ese tipo de obras que en un primer momento y durante una época no reciben la atención que merecen, pero que, después de mucho tiempo, empiezan a reconocérseles el mérito. Como dice López en la introducción a una de las traducciones que se estudiarán, no fue hasta después de la segunda mitad del siglo XX cuando los críticos y estudiosos empezaron a favorecerla y a darle valor, lo que luego se traslada en una mayor difusión de la novela. El incremento en la aceptación y reconocimiento que más arriba se indica es visible a través de la traducción y edición de esta obra en España, la cual va aumentando sus reediciones con el paso de los años. Aunque sobre este aspecto ya se abunda en el capítulo 7, sí es curioso y destacable el hecho de que no se conozcan los nombres de los dos primeros traductores de *Tiempos difíciles* (1863, 1876). Otro dato que llama la atención es la diversidad de títulos bajo los que se ha editado

la obra tanto en España como en Sudamérica. Estos dos hechos dan a entender que la novela, si bien traducida en numerosas ocasiones por pertenecer al repertorio dickensiano, ha sufrido también la inconsistencia y el vapuleo a lo largo de su historia.

### **Dimensión comunicativa: contexto de situación interno**

El dialecto que presentaba *Hard Times* es, entre otras variedades lingüísticas presentes en la novela, el de Stephen, personaje procedente del norte de Inglaterra y operario de la fábrica del señor Bounderby. Stephen representa la honestidad, los principios y la mansedumbre, pero, como transmite Fowler (1989: 78), los críticos opinan que «Stephen and Rachael are said to be too good to be true: Stephen's martyrdom to a drunken wife is a cliché; his refusal to join the union is not motivated and therefore puts him into a weak, contradictory position in relation to his fellow workers». A continuación se cotejan cuatro fragmentos correspondientes a las traducciones de Camino Nessi, 1921 (1.a, 2.a); Lázaro (1949), corregida por Galván, edición de 2009 (1.b, 2.b); Pozanco, 1995 (1.c, 2.c) y Melendo, 2005 (1.d, 2.d):

1) Sir, I were never good at showin o't, though I ha had'n my share in feeling o't. 'Deed we are in a muddle, sir. Look round town – so rich as 'this – and see the numbers o' people as has been broughten into bein heer, fur to weave, an to card, an to piece out a livin', aw the same one way, somehows, twixt their cradles and their graves. Look how we live, ans wheer we live, an in what numbers, an by what chances, and wi' what sameness; and look how the mills is awlus a going, and how they never works us no nigher to ony dis'ant object – ceptin awlus, Death. Look how you considers of us, and writes of us, and talks of us, and goes up wi' yor deputations to Secretaries o' State 'bout us, and how yo are awlus right, and how we are awlus wrong, and never had'n no reason in us sin ever we were born. Look how this ha grownen an' grownen, sir, bigger an'

bigger, broader an' broader, harder an' harder, fro year to year, fro generation unto generation. Who can look on 't, sir, and fairly tell a man 'tis not a muddle?' (Dickens, 2001 [1854]: 172).

1.a) —Señor, yo no me he dado nunca maña para las explicaciones, a pesar de la parte que me toca. Claro es que estamos en un atolladero. Vea usted la ciudad, y lo rica que es, y vea usted la gente que ha venido aquí para tejer, para cargar, para trabajar en la tarea sin ninguna comodidad, y siempre lo mismo, desde la cuna hasta el sepulcro. Vea cómo vivimos, y dónde vivimos, y en qué forma y siempre igual; observe cómo las fábricas están marchando siempre, sin hacer que avancemos ni un solo paso, como no sea hacia la muerte. Vea usted cómo nos considera; lo que escribe de nosotros, lo que habla de nosotros y cómo envía usted delegados a la Secretaría de Estado para decirle mal de nosotros, y cómo tiene usted siempre razón desde que nacimos. Vea, señor, cómo el mal va creciendo y creciendo, cada vez con más fuerza, cada vez más cruel, cada vez más difícil, año tras año y generación tras generación. ¿Quién puede verlo, señor, y decir con toda convicción que no es un atolladero? (Dickens, 1921: 182).

1.b) —Señor, aunque yo he tenido mi parte de sufrimientos, nunca tuve habilidad para exponerlos. Señor, vivimos metidos en un embrollo. Fijaos en nuestra ciudad..., con todo lo rica que es..., y ved la gran cantidad de personas que han tenido la idea de reunirse aquí para tejer, para cardar y para ganarse la vida, todos con el mismo oficio, de un modo u otro, desde que nacen hasta que los entierran. Fijaos en cómo vivimos, en dónde vivimos, en qué apiñamiento y con qué uniformidad todos. Fijaos en cómo las fábricas funcionan siempre, sin que con ello nos acerquen más a ninguna meta determinada y distante..., como no sea la muerte. Fijaos en el concepto en que nos tenéis, en lo que escribís acerca de nosotros, en lo que decís de nosotros, en las comisiones que enviáis a los ministros con quejas de nosotros y en que siempre tenéis razón y jamás la tuvimos nosotros en todos los días de nuestra vida. Fijaos en cómo todas esas cosas han ido creciendo y creciendo, haciéndose más voluminosas, adquiriendo mayor amplitud, endureciéndose más y más, de año en año, de generación en generación. ¿Quién que se fije con atención en todo esto no dirá, si es sincero, que es un embrollo? (Dickens, 2009 [1949]: 267-268).

1.c) —Nunca he sabido expresar muy bien estas cosas, pero tengo mi opinión, *sir*. Fíjese en la ciudad (tan rica como es) y vea a todos esos tejedores y cardadores, a quienes se trajo aquí para que se ganasen la vida, sin hacer otra cosa hasta la tumba. Fíjese en cómo vivimos, y dónde vivimos, y cuántos, con qué perspectivas, tan idénticas para todos. Y fíjese en lo bien que van las fábricas sin que nosotros notemos ninguna mejora, viviendo hacinados hasta la muerte. Y fíjese en qué consideración nos tienen, lo que escriben de nosotros, lo que dicen, y lo que informan sobre nosotros en el Parlamento; que siempre tienen ustedes la razón y nosotros nunca, como si fuésemos incapaces de razonar. Y fíjese que esto va a peor, de mal en peor, que se hace más duro año tras año, de generación en generación. ¿Quién puede ver todo esto, *sir*, y no decir, en honor a la verdad, que es un desastre? (Dickens, 1995: 229-230).

1.d) —Señor, nunca supe expresarlo bien, aunque he tenido mi parte de sufrimiento. Estamos dentro de un cenagal, señor. Fíjese en la ciudad..., tan rica como es..., y vea el número de sus gentes, que han sido traídas aquí para tejer, para cardar y ganarse la vida, todas de la misma manera desde la cuna a la sepultura. Fíjese en cómo vivimos, y en dónde vivimos, y en el número que somos, y cuál es nuestra suerte, y cuán semejante es; y mire cómo las fábricas están siempre en marcha, y cómo nunca nos acercan a ningún otro sitio distante que no sea el de la muerte. Fíjese en cómo nos consideran, y escriben de nosotros, y hablan de nosotros, y van con sus delegaciones a los ministros de estado para tratar de nosotros, y cómo ustedes siempre están en lo cierto, y nosotros siempre estamos equivocados, y nunca nos ha asistido razón alguna desde que nacimos. Y fíjese cómo esto ha ido creciendo y creciendo, señor, haciéndose más y más grande, más y más extenso, más y más duro de año en año, de generación en generación. ¿Quién que se fije, señor, no ha de decir sinceramente que es un cenagal? (Dickens, 2005: 225).

En los textos anteriores, Stephen está defendiendo su opinión sobre la situación de los trabajadores delante del amo de la fábrica, el cual le pregunta por el nuevo estado de desazón que se está dando entre

los mismos. Los marcadores que aparecen en el texto para recrear el acento norteño de Stephen se basan en las incorrecciones gramaticales (propias de un personaje sin cultura) como en «you considers of us», el *eye-dialect* («o'», «livin'»), los rasgos más propios de la lengua de la zona de Lancashire (modificación de los participios pasados como «growen» o pronunciación diferente en «awlus») y la frase idiolectal «we are in a muddle». La traducción de Camino Nessi (1.a) no refleja la particular habla del obrero, sino que la neutraliza hacia la lengua estándar, algo que hace que Stephen adquiera un registro más culto. Quizá puede destacarse algún elemento léxico, como «maña» que contribuye, aunque muy sutilmente, a un hablar menos formal para este personaje. Stephen se dirige al dueño de la fábrica de usted, algo que no hace, por ejemplo, la traducción de Lázaro y que resulta importante para crear el tenor adecuado de obrero que se dirige a su jefe. La frase idiolectal propia de Stephen se traduce como «atolladero» y se mantiene la traducción en las dos ocasiones que aparece.

El comentario sobre un nivel de formalidad mayor se ve reflejado e incrementado al hablar de la traducción de Lázaro (1.b). El nivel con el que habla Stephen es bastante más culto que en el TO («in what numbers» por «con qué apiñamiento», «haciéndose más voluminosas» o «bigger an' bigger, broader an' broader» por «adquiriendo mayor amplitud»). Como ya se dijo, este registro no sólo se utiliza en esta escena en la que Stephen se dirige a sus superiores, sino cuando habla con personas de su misma clase, como su mujer o Rachael. La estructura del TO en cuanto a orden, extensión y tipografía se mantiene en esta traducción.

En la aportación de Pozanco (1.c), sin embargo, es evidente cómo se deja en inglés el tratamiento de *sir*, con el que Stephen se dirige en la



versión original al amo de la fábrica. En esta traducción también la criada del amo, la señora Sparsit, le llama de esta manera. *Sir* es un término de cortesía inglés que debería haberse traducido como *señor*, puesto que el que cabría conservar sólo sería el que alude a la posesión de un título nobiliario. Además, el tratamiento delante de los nombres que reciben los personajes en esta traducción se dejan también en inglés (Mrs. Sparsit, Mr. Bounderby, etcétera). A falta de un prólogo, introducción o notas al respecto, se desconoce el motivo para conservar estos términos.

Por otro lado, el tono que utiliza el traductor para el discurso de Stephen delante del señor Bounderby está más acorde con la naturaleza del obrero, un personaje humilde y casi analfabeto, lo que se evidencia en frases como «...esto va a peor, de mal en peor». La estructura oracional y la puntuación se alteran levemente para acomodarse al tono pretendido en castellano. El traductor realiza cambios cuando traduce «sin ever we were born» por «como si fuésemos incapaces de razonar», que no alteran el sentido del mensaje de Stephen. La frase recurrente de Stephen «'tis a muddle; we are in a muddle» se omite en primer lugar, y en segundo se traduce por «desastre». Precisamente la reiteración de esta expresión la convierte en un elemento idiolectal representativo de la situación del personaje.

Esta misma frase es tomada por Melendo (1.d) como «estamos dentro de un cenagal» y mantenida en las dos ocasiones en las que hace aparición. En cuanto al registro, esta traducción estaría entre las dos anteriores porque, sin dejar de mostrar un discurso formal, no llega a serlo tanto como en la traducción de Lázaro, donde se encuentran expresiones poco creíbles en Stephen. De la revisión de las cuatro muestras de traducción, es evidente que 1.a, 1.b y 1.d se ciñen más al TO que 1.c, donde el traductor indaga de otra forma en el discurso para

amoldarlo a la idiosincrasia de Stephen. No obstante, y al igual que ya hizo Lázaro, las otras tres traducciones obvian la variación dialectal del personaje y le hacen comunicarse con un lenguaje estándar sólo alterado por su frase con carácter idiolectal y por el *sir* utilizado como vocativo, en l.c, como únicas ayudas lingüísticas que le diferencian de los personajes de clase alta. Aunque Galván argumentaba (2009: 162) que la variación lingüística que introduce Dickens en el personaje de Stephen es más bien una suerte de lengua coloquial, ninguno de los traductores ha tomado esta importante caracterización para crear, por ejemplo, unos marcadores coloquiales en español.

Stephen está enamorado de su vieja amiga y compañera de trabajo Rachael. En la primera escena en la que se encuentran en la novela mantienen la siguiente conversación:

2) “We are such true friends, lad, and such old friends, and getting to be such old folk, now.”

“No, Rachael, thou’rt as young as ever thou wast.”

“One of us would be puzzled how to get old, Stephen, without t’other getting so too, both being alive,” she answered, laughing; “but, any ways, we’re such old friends, that t’hide a word of honest truth fro’ one another would be a sin and a pity. ‘Tis better not to walk too much together. ‘Times, yes! ‘Twould be hard, indeed, if ‘twas not to be at all,” she said, with a cheerfulness she sought to communicate to him.

“ ‘Tis hard, anyways, Rachael.”

“Try to think not; and ‘twill seem better.”

“I’ve tried a long time, and ‘ta’nt got better. Buty thou’rt right; ‘tmight mak fok talk, even of thee. Thou hast been that to me, Rachael, through so many year: thou hast done me so much good, and heartened of me in that cheering way, that thy word is a law to me. Ah lass, and a bright good law! Better than some real ones.” (Dickens, 2001 [1854]: 77).

2.a) —Somos verdaderos amigos, chiquillo, antiguos amigos. ¡Empezamos a volvernos ya tan viejos!

—¡No, Raquel! Tú estás tan joven como siempre.

—En tanto que tengamos que vivir —respondió ella, riendo—, bien que nos disgustaría envejecer el uno sin el otro, Esteban; pero, sea como sea, somos amigos tan antiguos, que sería un gran pecado y una gran lástima el ocultarnos el uno al otro una palabra de la honrada verdad. Vale más que no paseemos tanto juntos. ¡Tiempo llegar! Sería verdaderamente cruel si no llegara —dijo con una dulce alegría, que intentaba comunicarle.

—De todos modos, Raquel, esto es desesperante.

—Trata de no pensar en ello, y te parecerá menos duro.

—Hace tiempo que lo intento, y no me parece mejor. Pero, tienes razón, se podría murmurar, sobre todo de ti. Durante muchos fuiste mi consuelo, Raquel. ¡Me has hecho tanto bien, y tus palabras de alegría me han confortado tanto el corazón, que una palabra tuya es para mí una ley! ¡Ah, chiquilla!, una ley radiante y nueva. Mejor que algunas otras leyes verdaderas (Dickens, 1921: 82-83).

2.b) —Hemos sido los mejores amigos, muchacho; los mejores y los más leales amigos, y estamos empezando a ser dos buenos viejecitos.

—No, Raquel; tú eres tan joven como siempre.

—¿Cómo se iba uno de nosotros a arreglar para envejecer sin que el otro envejeciese también, puesto que los dos vivimos? —contestó ella alegremente—. Sea como sea, el ocultar el uno al otro cualquier palabra de verdad, siendo tan viejos amigos, resultaría un pecado y una pena. Lo mejor que podemos hacer es no andar mucho juntos... De cuando en cuando, sí. Sería demasiado duro que no lo hiciésemos nunca —dijo Raquel, intentando contagiarlo de la alegría que se transparentaba en sus palabras.

—Es muy duro de todos modos.

—Procura no pensar en ello y se te hará más fácil.

—Llevo mucho tiempo intentándolo, y no adelanto nada. Pero tienes razón; serían capaces de murmurar hasta de ti. Sí, Raquel; has sido durante muchos años para mí eso: una amiga que me ha hecho muchísimo bien, que me ha

reanimado con su alegría. Por eso tus palabras son ley para mí. Sí, muchacha; una ley buena y dichosa, mucho mejor que muchas leyes auténticas (Dickens, 2009 [1949]: 162-163).

2.c) —Somos tan buenos amigos; tan viejos amigos, que ya empezamos a hacernos... viejos.

—No, Rachael, tú estás tan joven como siempre.

—Mientras vivamos, difícil lo tendrá cualquiera de nosotros para envejecer, Stephen, sin que el otro también envejezca —repuso ella riendo—. En cualquier caso, somos tan viejos amigos que ocultarnos una sola palabra de la verdad sobre nosotros sería un pecado, y una pena. Es mejor que no caminemos demasiado los dos juntos. De vez en cuando... Eso sí. Si no nos viésemos nunca, sería muy duro —añadió con un desenfado que trató de contagiarle.

—Es duro en cualquier caso, Rachael.

—Prueba a no pensar en ello y no parecerá tan duro.

—Llevo mucho tiempo intentándolo, y sigue pareciéndome igual de duro. Pero tienes razón. Daría que hablar a la gente, incluso a ti. Significas mucho para mí, desde hace muchos años, Rachael. Me has hecho mucho bien, y me has levantado tanto el ánimo con esa jovialidad que tus palabras para mí son como leyes... ah, Rachael, de las que brillan con la mejor ley. Mejores que algunas leyes de verdad (Dickens, 1995: 103-104).

2.d) —Hemos sido buenos amigos, hombre, y seguimos siéndolo al ir haciéndonos viejos.

—No, Rachael, sigues siendo tan joven como siempre.

—Estando los dos vivos, uno de los dos se sorprendería de hacerse viejo, Stephen, si al otro no le ocurriera también lo mismo —contestó la mujer riéndose—; pero de todas formas, somos tan buenos amigos que sería, no ya una lástima, sino un pecado, ocultarnos lo que de veras sentimos. Es mejor que no vayamos mucho juntos. Algunas veces, sí. Sería duro de verdad el que no lo hiciésemos nunca —dijo con una alegría que trató de comunicarle.

—De todas maneras es duro, Rachael.

—Procura no pensar en ello y te parecerá mejor.

—Lo llevo intentando mucho tiempo y no me siento mejor. Pero tienes razón; podría ser que la gente hablase hasta de ti. Para mí, Rachael, a lo largo de tantos años has sido eso: la que me ha hecho tanto bien, y me has confortado tanto con esa alegría tuya, que tu palabra es ley para mí. ¡Ay, mujer, una buena y espléndida ley! Mejor que las de verdad (Dickens, 2005: 125).

Seguramente debido a la costumbre imperante en cuanto a la traducción de nombres propios en el momento en que se realizó la traducción de Camino Nessi (2.a), 1921, Stephen y Rachael se convierten en Esteban y Raquel. En esta traducción se ve cómo al dirigirse el uno al otro como «chiquillo» y «chiquilla», el tono de la traducción queda menos dañado por un registro que sigue siendo inadecuado para estos dos personajes obreros, de clase baja y amigos. Encontramos algunas expresiones poco idiomáticas como «antiguos amigos», siendo más normal «viejos amigos», o «la honrada verdad». Stephen se convierte igualmente en Esteban en la traducción de Lázaro (2.b) de 1949, donde los dos personajes utilizan el apelativo de «muchacho» y «muchacha». Pozanco (2.c) incluye algún término («jovialidad») que resulta demasiado abstracto, al menos en castellano, para encajar en la posible habla de Stephen, como también introduce una traducción poco clara de «and a bright good law!» por «de las que brillan con la mejor ley». Melendo (2.d) sigue el estilo de las anteriores con un registro más ajustado a los personajes en esta ocasión. Las traducciones de Lázaro y Melendo mantienen los elementos coloquiales «lad» y «lass» típicos del norte de Inglaterra y los traducen por «muchacho», «muchacha» y «hombre». La exclamación en la primera de las traducciones y los puntos suspensivos en la tercera pueden aumentar la credibilidad de la oralidad del diálogo que mantienen los personajes. Aun así, estos recursos resultan demasiado escasos para resaltar lo que el dialecto crea en el TO.

El análisis de la traducción del registro finalizará el repaso al contexto de situación interno: si el campo y el modo no sufren variación del TO a las traducciones vistas, el tenor sí se ve afectado por la neutralización del dialecto. Stephen carece en nuestra lengua de ese lenguaje descriptor de su persona y clase. En el contexto de situación externo hay que reparar en el receptor, puesto que ya se han dado algunos datos de los traductores y las editoriales, para decir que el gran público es ahora el objetivo de una novela que en su momento iba destinada a un público más selecto, el de la clase media-alta y alta inglesa.

### **Dimensión pragmática**

Las características de Stephen coincidirían con el propósito retórico del dialecto que él vehicula: un fresco de la clase obrera en una Inglaterra que comienza a industrializarse y donde se empiezan a ver las desigualdades que también existen en el mundo de las grandes fábricas. La caracterización de Stephen, basada en rasgos de dialecto social y geográfico, no se restituye en ninguna de las cuatro traducciones, lo que pone en peligro el canal comunicativo que debe establecerse entre el autor, el traductor y los lectores.

### **Dimensión semiótica**

El discurso, dentro de la dimensión semiótica, es una categoría que también se ve minada, pues la técnica elegida por los traductores impide que el énfasis que se pone en el habla de Stephen se transmita igual o de forma parecida en español.

Al comparar las cuatro traducciones es obvia la mayor literalidad de las primeras versiones (Camino Nessi, 1921, y Lázaro, 1949). Esta literalidad se explica menos en la cuarta versión (Melendo, 2005),

parecida a la realizada por Lázaro, aunque el estilo de Melendo sea más pulido, intentando acercarse más al personaje. En la traducción de Pozanco el modelo de lengua es más llano, menos rimbombante y más cercano, lo que, como ya he dicho, encaja más con la forma en la que se expresaría Stephen. En ninguna de las cuatro traducciones se observa una intención de recreación de una lengua para Stephen que le resalte, destaque y contraste con otros personajes que no tienen su función distintiva en la novela (representar la honradez y la oposición a la deshumanización del mundo industrial) ni su misma clase social.

Lo que más llama la atención a pesar del avance en las teorías sobre la traducción y de la concienciación sobre la importancia de la labor del traductor que se ha operado en España, por ejemplo, desde que existen numerosas facultades que imparten estudios de traducción, es que en una versión tan reciente como la de Melendo no haya un cambio positivo en lo referente al problema de la traducción del dialecto. Cabe pensar que tras muchas traducciones realizadas al castellano de esta obra, el traductor ha optado por no alterar el texto, llevado por el peso de lo que otros hicieron antes que él; sin embargo, la oportunidad de hacerlo, en una versión, a mi parecer, bien lograda, sin duda hubiese añadido valor y riqueza a la traducción.

### **9.3. Conclusión**

Even-Zohar (1981), y luego Toury (2004), mencionaban que uno de los factores que podían hacer que se introdujeran nuevos modelos que enriquecieran con el tiempo la literatura traducida dentro de un polisistema determinado era que el autor de la traducción fuese un escritor de prestigio al que, debido a esto, se le permitiera realizar innovaciones. Algunos de los traductores anteriores son escritores

(Camino Nessi, Juan G. de Luaces, Carmen Martín Gaité, Rosa Castillo, Víctor Pozanco, Cristina Sánchez-Andrade), por lo que es posible que esas innovaciones hubieran estado bien vistas y acogidas por la crítica y el público receptor españoles. El supuesto hecho de que estos traductores no hayan sido conscientes del potencial que aporta la variación lingüística (o siéndolo, hayan decidido no actuar en beneficio de su restitución), conduce a resumir las posibles causas en tres. En primer lugar, que intencionadamente hayan optado por no reproducir el dialecto, a sabiendas de lo que representa. En segundo, que, al tratarse de dos obras universales que cuentan con traducciones anteriores, hayan sufrido la influencia de las versiones ya hechas, y el temor a alterar lo que ya ha tenido aceptación de una determinada manera haya pesado sobre lo demás. Finalmente, que, más allá de eso, la tradición reinante en nuestro país hacia la neutralización haya confluído con las dos posibles causas anteriores para que estos traductores no hayan actuado en favor del dialecto.

En esta escueta investigación, sólo dos de los traductores incluyen una introducción o nota a la traducción, donde explican las opciones elegidas para aspectos que consideran relevantes en la obra. Estas notas de descargo permiten a los traductores defenderse y justificar sus técnicas de traducción y el estilo elegido; pero parece que este tipo de aportaciones no esté de moda hoy en día, y, de acuerdo con Vega, es después de la dictadura cuando a los traductores se le hace renunciar al prólogo, lugar donde éstos volcaban sus reflexiones teóricas sobre la traducción (en Lafarga y Pegenaute, 2004: 560).

Sin la ayuda de los testimonios de los traductores, en este análisis se demuestra cómo el paso del tiempo (y el consecuente desarrollo de la teoría sobre la traducción) no ha influido positivamente, al menos en la



traducción de dos novelas del siglo XIX, de procedencia inglesa y de fama mundial, en un cambio de actitud y de conducta hacia la problemática de la traducción del dialecto por parte de traductores, editores y, en definitiva, del polisistema que los integra. La tendencia, en vista de los resultados analizados en las traducciones de 2005 y 2007 y en este tipo de novelas clásicas, se vuelca hacia la aceptabilidad, es decir, que predomina la voluntad de que el gran público siga accediendo fácilmente a la lectura de obras clásicas, sin elementos que puedan interrumpir una lectura cómoda. El hallazgo sobre las normas de uso que se desprende de esta comparación es el de la inmovilidad de éstas y de la conducta traductora para con este problema a pesar del paso del tiempo.

No ha habido cambios determinantes y significativos (si exceptuamos la leve modificación del registro a la baja que efectúa Martín Gaité) que puedan hacer constatar lo contrario. Este resultado, aunque se limite a dos ejemplos concretos de obras clásicas, donde las traducciones más tempranas puedan marcar las siguientes pautas traductorales, es útil para confirmar el peso de los factores de tipo cultural y social en las normas de traducción vigentes en un país y en cada etapa de su historia. En este caso concreto, la norma de traducción que se desprende obedece al entorno cultural en el que tienen lugar las traducciones.

Un corpus amplio, donde se compararan las traducciones con originales ingleses de diferentes estadios históricos, sí podría dar una visión más fiel sobre lo que aquí sólo se esboza. Podría comprobarse si el momento en el que los originales se editan o llegan a España influye de alguna manera en la traducción de la variación dialectal al español. Otro estudio interesante sería el de discernir si el autor de las obras condiciona la traducción del dialecto que aparece en su novela, es decir, si la mayor

o menor popularidad o consagración de los autores hace que se le dé al dialecto una mayor consideración.

Con este análisis, de nuevo centrado en dos novelas y en varias de sus traducciones al castellano, concluye la tercera parte de la investigación que tenía como fin el enriquecimiento del trabajo con estudios complementarios al realizado en la segunda parte. Las siguientes páginas se dedican a las conclusiones finales que valoran los resultados que se han obtenido a lo largo del trabajo.

## **10. CONCLUSION**

It is now time to present the results of the research, and evaluate them. Throughout this work, I have demonstrated how the translation of linguistic variation is one of the classic translation problems – generating a great deal of literature in the form of papers and theses, especially, advocating its fulfilment and trying out possible solutions – whilst continuing to be a taboo subject in literary translation practice. This apparently paradoxical situation encouraged me to start research based on a corpus made up of English literary works containing dialects as one of their stylistic devices whose subsequent translated texts would offer information that would help me to confirm or reject what is, apparently, contradictory.

### **10. 1. Summary of results and degree of attainment of the objectives**

I started from the hypothesis that the translation norm for novels showing dialectal variation in their pages is acceptability, which manifests itself in dialect neutralization in order to avoid the supposed rejection of readers faced with something strange that they are not used to finding, and requiring a lot of effort to process. Thus, what would come of this would be a translation that would facilitate a reading with no interferences. Many researchers have put forward arguments, of the kind expected in every paper on dialect translation, that not only is there disparity between languages but there is also disparity in the language/dialect relationship across languages. This is the case of Bolaños (2004: 343), who states that languages have no isomorphic distribution of their means of expression, and that is why there is rarely a coincidence in the number, length and significance of the dialects in two

different languages. Many have also argued that the dialect/standard language relationship is not the same in source and target language polysystems.

While the detractors of using dialectal elements in the TT hide behind these arguments, those in favour also rely on them to warn us of the complexity of the operation. However, nobody in the field of translation studies doubts that when language varieties are removed from literary texts a layer of meaning containing cultural elements, besides what is strictly semantic, is lost. If this subject is tackled in terms too absolute, that is, by thinking that one dialect can be substituted by another, then turning a black American character with his/her Black Vernacular English into a Cuban character with the typical accent of his/her native island would probably strike us as nonsense. This approach, translating a SL dialect into a TL dialect, will only be feasible for some kind of texts (genres) or specific works, but it will prove highly problematic. The most important thing would be to look at dialect translation from a functional point of view, which I will go into later, because it is not the dialect itself that is translated, and we cannot translate what it evokes or what we infer from it, but its symbolic or characterizing function.

Taking into account the obvious complexity of the subject, the first objective raised by this research involved contributing my own classification of linguistic variation. This objective was justified by the unsatisfactory way translation researchers had dealt with the problem previously. Thus the first chapter outlines the state of the definition and classification of linguistic variation. In order to undertake its description with a view to translating it I have turned to the fields that try to account for linguistic variation, such as Linguistics, Sociolinguistics, Systemic

Functional Linguistics or Pragmatics. Most of the chapter is a review of the different classifications covering the points of view of those disciplines.

This overview results in a classification of linguistic variation whose purpose is to map out variation with a view to dialect translation. My approach starts from the distinction between user-related and use-related variation made by Halliday (1964), and incorporates both categories. It aims to be a functional and open classification, and takes into account the different determining factors that are deemed relevant: languages involved, text types, the different speech acts in play, and even the nature of each person, whose way of expressing is particular and different from that of any other person.

The main feature of my categorization is the central position assigned to the communicative situation, which will influence, and will in its turn be influenced by, the different dialectal categories. Both the communicative situation and the dialectal categories would be influenced in their turn by key factors such as the speaker's intention and the specific languages and cultures for that speech act. The nature of these categories is also functional and flexible, which makes them equally important depending on the speech act.

The second chapter includes my own model for analysing dialect as a stylistic device and, at the same time, studying the textual and cultural context in which dialects are found, that is, the work as a whole and its socio-historical context. This model is created both to study source texts and target texts, and highlights the relations established between them. Drawing on the proposals of some authors in the fields of Translation Studies and Discourse Analysis, which provide translation oriented models of analysis, my contribution tries to fit in chiefly with

my research needs. The three dimensions of the context suggested by Hatim and Mason (1990; 1997) work as focal points around which the different textual and contextual elements of study can be analyzed. This model of analysis leads me to achieve the other theoretical objectives intended.

Translation techniques have taken up the whole third chapter since they are one of the central elements of this work. Among them, neutralization, colloquial translation, translation of dialect in the TL or compensation are some of the most often mentioned or discussed techniques.

This third chapter has given me the chance to make progress regarding theoretical results, according to my objectives, by devising a classification of dialect translation techniques. In drawing it up I started from the assumption that the flexibility of different dialects makes interchange possible, and this will help translators in real translation scenarios. Thanks to this malleable condition, geographic dialects in the source text could become social dialects when translators consider it appropriate, and time dialects could lead to standard language in the target text if the client or recipient prefers it.

My classification includes the techniques of neutralization, compensation, colloquial translation, breaking of linguistic norm/creation of new dialect, and TL dialect. They are widely studied by translation researchers and are considered to cover the spectrum of possible solutions to the problem. Factors such as purpose (*skopos*), recipient, and client's commissioning are fundamental, as is the nature of the texts where dialects appear (monodialectal, partially dialectal or poly-dialectal [Rabadán, 1991]). This classification is used throughout the research to classify the techniques drawn from the corpus analysis. The fourth

chapter covers the relationship between dialect and literary translation, taking into account that the former is one of the artistic devices the author may use.

The next step in the present research has been to introduce the methodology and the materials used. The corpus chosen was made up of ten English novels and their corresponding Spanish translations. This choice was based on the assumption that such a corpus would allow for a generalization of the results of the analysis. Their publication dates ranged from mid-nineteenth to twenty-first century, thus ensuring that they spanned a period longer than a century. Obviously the trends in translation learnt derived from the research have considerable limitations because the corpus covered only ten works restricted to a couple of languages, English and Spanish. This will make the results far from being representative and conclusive.

I have worked with English and Spanish, the former being the language most translated from in our country (according to the Spanish ISBN agency, from January 2009 to March 2010, 14 925 books covering all subjects were translated from English). These data indicate that the hegemony of the English language offers many possibilities for books written in English to be translated. After a comprehensive study, from the microstructure to the macrostructure of the works, the passages shown are only representative samples of all the data analyzed, chosen on the basis of their high frequency of dialect markers. With the help of these passages, the source texts and translations are qualitatively and quantitatively compared in order to validate the initial hypothesis and point out trends in the use of translation techniques. The methodology followed in the empirical research can be divided into four stages corresponding to the following four chapters, 6,7,8 and 9.

Chapter 6 focuses on the analysis of the source texts in order to study the dialects, the language models used in the novels, and their authors in depth. The goal of this analysis is both the detailed contextualization of the works in question and the study of the nature and importance of dialect in each work with a view to its later translation.

Chapter 7 could be considered central. Once the source texts had been studied, the translations chosen for each of the novels were analyzed comparatively by means of the model of analysis put forward in the first chapter. This analysis covers the communicative, pragmatic and semiotic aspects of dialectal markers, where they occur, in the translated texts in order to determine whether neutralization is the most employed translation technique. Conclusions to this chapter lay out the empirical results and confirm the initial hypothesis of this research. Likewise, the interpretative hypothesis proposed at the beginning of this work stating that techniques reflect the relationship between source text and target text on a microtextual level, and that the translation norm does the same thing on a macrotextual level, has been confirmed. Both techniques and norm describe the connections at all levels existing between the original novels and their translations.

Thus, the predominant trend is neutralization of dialect (six out of ten translations display this technique). This is followed by colloquial translation (in two translations), breaking of linguistic norm/or creation of a new dialect, and TL dialect. It is fair to point out, on the one hand, that *Through the Looking Glass*, the one using TL dialect technique, is a work which by its very nature favours dialect translation. On the other hand, *The Bonesetter's Daughter* portrays a language expressly created for the character that is half-way between slang and incorrect features (this means that we are not talking about a dialect, strictly speaking: there



is a qualitative difference between this case and the rest) which makes its markers more easily translatable. It is important to point out as well that the present research did not aim to collect statistical data but was rather motivated by finding trends and regularities in dialect translation techniques, considering dialects of different origin within the English language, novels created at different times, or aimed at different recipients, and taking into account the degree of the author's and the novel's popularity.

With the aim of enriching the analysis and finding out whether the neutralization phenomenon is only found in our culture, the next chapter takes the most recent source texts in the corpus, *White Teeth* (2000) and *The Bone Setter's Daughter* (2001), so that they can be checked against their French and Catalan translations. These works dating from the early XXI century have contributed a modern view of dialect translation from two neighbouring literary (poly)systems. Compared to results in Spanish translations, what differs from the general behaviour of translators in Spain is a more open attitude towards dialect translation both in France and Catalonia.

Finally, chapter 9 selects the oldest two source texts, *Hard Times* (1854) and *Wuthering Heights* (1847), so as to use them as a starting point to study dialect translation into Spanish over the course of time. The results obtained show that for these two novels, which have become classics of universal literature, the translation technique implemented from the beginning of the XX century to the present has been neutralization. Both this analysis and the one made in the previous chapter are brief and modest approaches, whose results represent, due to their limitations, case studies with no general value.

In short, the compilation of a theoretical framework in the first chapters has enabled me to achieve the theoretical objectives that I aimed for at the beginning of the research, and the analysis carried out in the subsequent chapters demonstrates that the hypothesis I started from is a valid one.

## **10. 2. Assessment of results**

At this point, I reckon it is advisable to investigate the reasons that make dialect translation in narrative fiction so limited in Spain. Through this research, my purpose has been not only to list cases where translators strayed away from the source text, but to seek causes (social, historical, political or cultural) that lay behind these translation decisions.

After analyzing the translations and comparing them to their source texts, an inconsistency between the translation techniques seen in the texts (real translation cases) and the techniques most supported by academics (mostly theoretical cases) has become evident. While the academics mainly advocated the search for colloquial language (or for features that could strengthen the social dimension of the character), and dialect neutralization as well, in the analysis of the translations the results show neutralization as the technique most often used, followed by colloquial translation – using colloquial, oral and vulgar markers. This disagreement between theory and practice, as I explain in the conclusion to chapter 7, does not favour either translation researchers or translators, since the former are deprived of real translation examples from which valid generalizations could be drawn, and the later will miss these theoretical generalizations on which to base their work when faced with this dilemma.

Even-Zohar (1979; 1981) introduced the term polysystem to refer to the literary functions that are related to other social, cultural or historical functions. Translated literature is also included in this polysystem and can take up either a primary or a secondary position within the target culture; in the former case, it would have an outstanding influence, and in the latter it would be considered as minor literature, having a peripheral position within the polysystem. Even-Zohar states that the position to be taken by translated literature in the polysystem is closely linked to the result of the translation, so that if the translation being made holds a primary position, translators will not feel the overwhelming influence of the literary models in the target system and it will be possible that new conventions will be created. But if the translation takes a secondary position translators will tend to settle into models already existing in the target language (1981: 3).

Even-Zohar adds that when translated literature holds a secondary or peripheral position «it has no influence on major processes and is modelled according to norms already conventionally established by an already dominant type in the target literature. Translated literature in this case becomes a major factor of conservatism» (1990: 48-49). What can be drawn from these words is that translated literature holds a secondary position in our country, preserving, therefore, traditional procedures relegating dialect translation.

Literature forms part of a social, cultural, literary and historical framework which influences it, and which, at the same time, it can influence. As seen, social and cultural factors of the country for which translations are made can entail changes in the publishing policies and this can affect texts. It is important to note the status which the use of dialect enjoys in the cultures involved in this work.

The use of dialect has a long tradition in English literature which has served different purposes over several centuries. In Spain, on the contrary, using dialects has a lower status, but its use does not surprise readers especially when it has a symbolic function. However, with translated literature things are different, and it is unusual to translate source text dialects, accents and non-standard language within the Spanish literary tradition. In our polysystem the *initial norm* that governs most of the analyzed translations is acceptability: translations are oriented towards the target literary system in order to favour readers' understanding and in order to meet their expectations.

Nowadays, it seems that this trend is changing little by little, but, according to research, attempts are too timid and sometimes hardly noticeable. Altering this static attitude regarding dialect translation is a change the Spanish translated literature system does not seem to be prepared to deal with for the moment. As Even-Zohar asserts: «under stable conditions items lacking in a target literature may remain untransferable if the state of the polysystem does not allow innovations» (Ídem, *ib.*, 51).

In the search for the reasons for a certain translator's attitude it is important to turn to what is acceptable as a literary text in the target culture and to its literary traditions. Translators embrace this norm because if they do not, in the worst case scenario it could cost them their prestige as translators. This could explain the attitude of the translators studied, who stick to the existing norm and to readers' general tastes (based on the outcome of translations in the market) to remain within the prevailing tendency and ultimately avoid risking their credibility as professional translators. I also refer here to what Pym calls *risk aversion* (2008: 311), which would justify some translation techniques as

explicitation, simplification and normalization used to avoid rejection by readers. The neutralization that I focus upon in this research is one of the translation strategies that simplify the translated text, trying to remove any interference in it.

I agree with Willson (2001), who thinks that acceptability should not be the most relevant factor when it comes to deciding which translation attitude should be adopted, since literary translation does not necessarily have the function of making the text more easily comprehensible for the target reader than it was for the source reader. However, at some point in our literary tradition, the translation of dialectal language was not regarded highly enough. As a result, translators and publishers have not seen dialect translation as a top priority. It is also necessary here to understand that each historical period has its own translation norms, and that each norm can only be explained in terms of its historical context.

Further reasons might be added for the fact that dialect translation has not received due attention in translation practice, such as the dialectal structure of Spanish and the unwarranted associations drawn when a novel's character expresses him/herself through dialectal markers sounding familiar to the reader. Caricature implies an enormous risk, and readers, used to the clichés associated with low class or scarcely educated people using dialects, who are normally portrayed as yokels or uncultured, cannot avoid pejorative associations. The condescending and comic way in which Spanish dialects are treated in some mass media such as cinema and television are well known. Furthermore, the Spanish dialectal structure does not have a literary culture – as other countries such as Italy have – and dialects in Spain suffer from a lack of consolidation and promotion in the regions where they are spoken.

The prestige of normative Spanish over dialects is itself a strong disincentive for translators and publishers. After many years of refusing dialect practices, most literary translators are ready to accept the omission of dialects from translations, on the easy pretext of impossibility. The prevailing attitude is that of neutralized translation, because it is simply taken for granted that this is the normal thing to do, and only a minority are willing to choose riskier options in texts where dialectal presence is too strong to ignore.

Ramos states that «the common association made between standard variety and written discourse leads to a tendency to translate towards the standard variety», which leads her to conclude that «it is not surprising that strategies of broad discourse standardization are often identified in contexts of authoritarian regimes or societies where there exists a broad gap between standard and non-standard varieties in terms of prestige» (2009: 292). The Spanish case is in accordance with the second case pointed out by this author.

With current translation theories lending support to the attempt to translate dialects, claiming that readers are used to reading translated literature without elements that could interfere with easy comprehension, and blaming the Spanish dialectal scene seem to be inadequate excuses. It is also odd that handbooks on translation hardly tackle dialect translation. Authors of these just repeat what others have said, sometimes decades ago, and only a few venture their own techniques or solutions. Time has taken its toll, and readers have made themselves comfortable reading neutralized texts, thus making a change in the situation, that actually should be carried out by translators and publishers, more complicated.

Toury argues that the patterns and regularities observed in particular case studies could be referred to two general translation laws. The first one states that translation usually substitutes a standard element found in the repertoire of the target culture for an (often more creative) element which plays a certain textual role in the source text, so as to adjust it to the recipient language and culture. In this way, textual relations happening in the source text are often modified or even ignored. The second law explains that the more the translator takes into account the source text, the more traces of interference will be found in the translation, and the more we can assume that that given translation has adjusted to the structure of the source text during the translation process. In general, each community has a different degree of tolerance towards interference. Moreover, different cultures accept interference more readily when the translation is made from a prestigious culture or language (such as is the case with the English language), and the tolerance depends on the type of text as well.

Vega's quotation (in Lafarga and Pegenaute, 2004: 567) brings up what I have just explained. On the aesthetics of translation at the present moment he points out that «Spaniards (...) opt for naturalization of the foreign literary product». According to him, translations are made from «an orthodox aesthetics demanding the transparency of the translator, who disappears from the reader's sight and creates the illusion that the text is originally written in the target language». It is now clear that the Spanish polysystem itself (and here not only translators and publishers are included, but literary critics, researchers and distribution places) and its literary tradition lead to an almost ignored dialect translation practice.

Once the causes that result of dialect neutralization have been elucidated, the logical question would be what attitude should be adopted

and what steps should be taken to counter a destructive practice, which ignores the stylistic value of dialects and the contextual description they provide to texts. After the analysis in chapter 7, I have outlined a number of approaches that might be used in an attempt to describe more precisely the level of discourse and the effect of the original texts, in order to do justice to the use of dialect. I have tried to adopt a functional approach, regardless of the type of dialect employed. This enables us to disclose what is the role and relevance of dialect in the source text. Given that it is not possible for us to keep the form of the dialects that appear in the source texts, the need to preserve the function becomes the translator's first goal.

I am aware that the literary recreation of dialect does not aim at accuracy and that the markers suggested will always depend on the functional, aesthetic, and narrative objectives of the translator. Therefore, the above suggestions are merely directions that could be useful in creating a legible and understandable version of the dialect in the translation. In like manner, the indications given do not have a specific recipient, but, since I take the importance of cultural identity for granted in literary works, the translation would focus on the source culture rather than on the target one. The techniques suggested mainly tend to colloquial translation and breaking of linguistic norm, including all kinds of social markers, phraseology and linguistic inaccuracies as valid options.

Even though it is necessary to study each case of translation, I have tried to explain what summarizes my position towards dialect translation techniques: avoid markers that can be identified as characteristic of an existing accent in the target language, use social markers (grammar, phonological, morpho-syntactic and lexical



deviations) and colloquial devices, and limit their number, attempting to make their effect substantial. Translators, aware of the impossibility of rendering all the connotations of the source text dialect, should focus on honestly trying to save as many as possible. The point would be to build a language model that meets adequacy criteria without neglecting the acceptability that readers and publishers expect and call for. If this balance is achieved, not only authors and their ideology receive due recognition, but the translator is allowed to achieve the visibility that Venuti spoke about (1995).

It may happen that only the social dimension in the character is saved, but at least that character will differ from the rest of the characters. The idea that there are some features of dialect that can be preserved, relies on the fact that any geographical dialect carries social connotations, which are often stronger than the geographical ones. Social markers will adapt to the target context, where translators will investigate equivalent accents – if they are going for the TL dialect technique – or on suitable non-standard markers, if they opt for techniques such as compensation, colloquial translation or breaking of linguistic norm/creation of new dialect. The TL dialect technique will be limited to those translation cases where it would be feasible, but other techniques seeking colloquial, vulgar or oral features will achieve, in many cases, a functional solution. When the dialect in the source text is assigned to an upper-class character, idiolectal elements and phraseology could attain a distinguishing mark for that character.

In short, for translators to feel confident in dealing with the former translation techniques the kind of literary awareness that would accept these translation decisions would be required in our country. Spanish readers are not used to finding solutions reflecting dialects in

translations. If we add to this the translator's perception of the matter as delicate (they prefer not to try, lest they should cause a non-desired effect), the result is that most dialectal markers in translations are lost. Lack of tradition can be changed if practitioners of translation become more aware of the importance of this feature and take it on board. It is a challenge where the meaning and the power of translation are at stake, but it is the only way, and theory must cooperate with it, so that readers become familiar with translations containing dialectal markers, and gradually accept them.

In order to leave behind this inertia in which neutralization is taken for granted, Bakhtin's notion of language (1973; 1981) could be a starting point because terms such as dialogism, plurilinguism, polyphony or heteroglossia favour the overlapping of languages, which cannot but make translation practice progress. A translated literature system where the value of non-standard language value could be appreciated would bring about a change in attitude, preventing ethnocentrism and contributing to an *anticulturalist* system that would foster a genuine literature of our own, rich in different voices. Vidal backs this idea in the following quotation:

Un changement d'attitude devient nécessaire... et urgent. Changement (...) avant tout du dialogue romanesque, ou, si l'on préfère, de façon élargie, de la mimésis verbale. Il s'agit ni plus ni moins que de réattribuer à celle-ci une place plus juste dans les études littéraires en premier lieu, puis de se sensibiliser à une nouvelle éthique du traduire face au *parlé* (1991: 188).

As I stated earlier, this neutralizing attitude has its origin in ideological decisions related to power systems like publishing demands, traditions arising from political events (the prevailing norm) or readers

used to the standard language. If the reasons are extralinguistic and not technical or impossible to execute, then the change can be effected. I quote here the inspiring words of Toury: «not only can translations which have been carried out according to strict requirements of literary acceptability *not* be accepted into the target literature, but translations which have *not* been executed under this mandate may nevertheless carve a niche for themselves in it, even in cases where what they reflect is the source text and its underlying models» (1995: 173).

The meaning of translation itself, as an open channel to the other and tolerant with what is different, is at stake in the problem I have dealt with in the present work. When dialects in the novel are not secondary but bear a geographical and social reality and contribute to the novel's context, its restitution in the target language is a prerequisite for the fulfilment of the essentially praiseworthy activity of translation. The opposite would entail the silencing of different ethnic, cultural and national voices.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### Fuentes primarias

- BRONTË, Emily: *Wuthering Heights: the 1847 text, backgrounds and contexts criticism* (ed. de DUNN, R. J.). Nueva York: Norton, 2003.
- *Cumbres borrascosas* (trad. de G. DE LUACES, Juan). Barcelona: Destino, 1942.
- *Cumbres borrascosas* (trad. de REGUERA, E.). Barcelona: Rodegar, 1970.
- *Cumbres borrascosas* (trad. de MARTÍN GAITE, Carmen). Barcelona: Debolsillo, 2005.
- *Cumbres borrascosas* (trad. de CASTILLO, Rosa). Madrid: Alianza Editorial, 2005.
- *Cumbres borrascosas* (trad. de SÁNCHEZ-ANDRADE, Cristina). Madrid: Siruela, 2007.
- CARROLL, Lewis: *Alice in Wonderland* (ed. de GRAY, Donald J.), 2<sup>nd</sup> ed.. Londres: Norton, 1992 [1865].
- *Alice's Adventures in Wonderland. Les aventures d'Alice au pays des merveilles* (cronología, prefacio y bibliografía de GATTÉNGO, Jean y trad. de PARISOT, Henri). París: Flammarion, 1970.
- *Alicia en el país de las Maravillas. A través del espejo* (ed. de GARRIDO, Manuel y trad. de BUCKLEY, Ramón). Madrid: Cátedra, 2001.
- DICKENS, Charles: *Hard Times: An Authoritative Text, Contexts, Criticism* (ed. de KAPLAN, Fred y MONOD, Sylvère). Nueva York: W. W. Norton & Company, 2001.
- *Tiempos difíciles* (trad. de CAMINO NESSI, José). Madrid: Editorial Saturnino Calleja, 1921.

- *Tiempos difíciles. Para estos tiempos* (ed. de GALVÁN, Fernando y trad. de LÁZARO ROS, Amando). Madrid: Cátedra, 2009.
  - *Tiempos difíciles* (trad. de POZANCO, Víctor). Barcelona: Ronsel, 1995.
  - *Tiempos difíciles* (trad. de MELENDO GRACIA, Ángel). Madrid: Gredos, 2005.
- DOYLE, Roddy: *The Barrytown Trilogy: The Commitments. The Snapper. The Van*. Londres: Minerva, 1993.
- *La camioneta* (trad. de RESINES, Antonio y BEVIA, Herminia). Madrid: Alaguara, 1996.
- FAULKNER, William: *The Sound and the Fury: Authoritative Text, Backgrounds and Contexts, Criticism*, (ed. de MINTER, David). Nueva York: Norton, 1987.
- *El ruido y la furia* (trad. de ANTÓN-PACHECO, Ana). Madrid: Cátedra, 2008.
- KIPLING, Rudyard: *Stalky & Co.* Ware y Hertfordshire: Wordsworth, 1994.
- *Stalky & Co.* (trad. de RIBERA JORDÁ, Antonio). Barcelona: Bruguera, 1982.
- SMITH, Zadie: *White Teeth*. Londres: Penguin Books, 2000.
- *Dientes blancos* (trad. de DE LA FUENTE, Ana M<sup>a</sup>). Barcelona: Salamandra, 2001.
  - *Sourires de loup* (trad. de DEMANUELLI, Claude). París: Éditions Gallimard, 2001.
  - *Dents blanches* (trad. de RIERA, Ernest). Barcelona: Edicions La Magrana, 2001.
- STEINBECK, John: *Of Mice and Men*. Nueva York: Bantam Books, 1984.

- *De ratones y hombres* (trad. de JIMÉNEZ, Román A.). Barcelona: Bibliotex, 1999.
  - *Las uvas de la ira* (trad. de COY, María y ed. de COY, Juan José). Madrid: Cátedra, 1999.
- TAN, Amy: *The Bonesetter's Daughter*. Londres: Flamingo, 2001.
- *La hija del curandero* (trad. de CIOCCHINI, M<sup>a</sup> Eugenia). Barcelona: Plaza & Janés, 2001.
  - *Les fantômes de LuLing* (trad. de DAMOUR, Anne). París: Éditions Robert Laffont, 2003.
  - *La filla del curandero* (trad. de PUNTÍ I RECASENS, Joan). Barcelona: Edicions 62, 2001.
- WELSH, Irvine: *Trainspotting*. Londres: Vintage, 2004.
- *Trainspotting* (trad. de CORRIENTE, Federico). Barcelona: Anagrama, 1999.

## Bibliografía científica

- ABRAMS, M. H.: *The Norton Anthology of English Literature*, vol. 2. Londres: Norton, 1962.
- AGENCIA ESPAÑOLA DEL ISBN: *Panorámica de la edición en España* [en línea]. <<http://www.mcu.es/libro/MC/PEE/estadisticas/lenguasTri.html>>. [Consulta: 26/05/2010.]
- AGOST CANÓS, Rosa: «La importancia de la variació lingüística en la traducció», en *Quaderns. Revista de traducció*, n.º. 2, 1998, pp. 83-95.
- ALSINA, Victòria: *Llengua i estilística en la narrativa de Jane Austen. Les traduccions al català*. Universitat de Vic: Eumo Editorial, 2008.
- «Jordi Arbonès. Les traduccions de Jane Austen», en *Quaderns. Revista de traducció*, n.º. 12, 2005, pp. 47-58.
- AUSTIN, J. Langshaw: *Cómo hacer cosas con palabras: palabras y acciones*. Barcelona: Paidós, 1982.
- BAKER, Mona: *In Other Words. A Coursebook on Translation*. Londres: Routledge, 1992.
- BAKHTIN, Mikhail: *The Dialogic Imagination: Four Essays* (ed. de HOLQUIST, Michael y trad. de EMERSON, Caryl y HOLQUIST, Michael). Austin: University of Texas Press, 1981.
- *Teoría y estética de la novela: trabajos de investigación* (trad. de KRIÚKOVA, Helena S. y CAZCARRA, Vicente). Madrid: Taurus, 1989.
- BASTIDA RODRÍGUEZ, Patricia: «La representación de la feminidad contemporánea en *White Teeth* de Zadie Smith», en *Revista Garoza*, n.º. 8, 2008, pp. 27-40.
- BAYARRI, María y CARDONA, Mercedes: «Gadda traducido, Gadda traductor», en MARTÍN-GAITERO, Rafael (ed.), *V Encuentros Complutenses en torno a la Traducción*. Madrid: Editorial Complutense, 1995, pp. 251-256.

- BELL, Roger T.: *Translation and Translating: Theory and Practice*. Londres: Longman, 1991.
- BENÍTEZ VILLODRES, Carlos: «Crítica literaria a la obra *Tiempo en llamas. Poesía 1979-2004*», *Granada Costa* [en línea], 3 de octubre de 2005. <[http://www.carlosbenitezvillodres.es/paginas/criticas\\_literarias/004\\_tiempo\\_en\\_llamas\\_victor\\_pozanco.htm](http://www.carlosbenitezvillodres.es/paginas/criticas_literarias/004_tiempo_en_llamas_victor_pozanco.htm)>. [Consulta: 12/05/2010.]
- BENSON, Jackson J.: *The True Adventures of John Steinbeck, Writer*. Nueva York: The Biking Press, 1984.
- BEREZOWSKI, Leszek: *Dialect in Translation*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 1997.
- BERTHELE, Raphael: «Translating African-American Vernacular English into German: The problem of Jim in Mark Twain's *Huckleberry Finn*», en *Journal of Sociolinguistics*, n.º. 4/4, 2000, pp. 588-613.
- BOASE-BEIER, Jean: *Stylistic Approaches to Translation*. Manchester: St. Jerome, 2006.
- BOLAÑOS CUÉLLAR, Sergio: «Sobre los límites de la traducibilidad: la variación dialectal textual», en *Íkala, revista de lenguaje y cultura*, vol. 9, n.º. 15, 2004, pp. 315-347.
- BOUZA, Fernando: *Anglo-Hispana: Five Centuries of Authors, Publishers and Readers Between Spain and the United Kingdom*. Madrid: Ministerio de Cultura, Secretaría General Técnica, Subdirección General de Publicaciones, Información y Documentación, 2007.
- BRAVO, María Elena: *Faulkner en España: Perspectivas de la narrativa de posguerra*. Barcelona: Ediciones Península, 1985.
- BRIGUGLIA, Caterina: *La traducción de la variación lingüística en el catalán literario contemporáneo. Las traducciones de Pasolini, Gadda y Camilleri* [tesis doctoral en línea], 2009, Barcelona: Universitat Pompeu Fabra. <[http://www.tesisenxarxa.net/TESIS\\_UPF/AVAILABLE/TDX-0612109-190940//tcb.pdf](http://www.tesisenxarxa.net/TESIS_UPF/AVAILABLE/TDX-0612109-190940//tcb.pdf)>. [Consulta: 13/05/2010.]



- BRISSET, Annie: *Sociocritique de la traduction: Théâtre et alterité au Québec (1968-1988)*. Longueuil: Les Éditions du Préambule, 1990.
- BROOK, G. L.: *English Dialects*. Londres: Andre Deutsch, 1978.
- BUZELIN, Hélène: «*The Lonely Londoners* en français: l'épreuve du métissage», en *TTR: traduction, terminologie, rédaction*, vol. 13, n°. 2, 2000, pp. 203-243.
- CAPRARA, Giovanni: *Variación lingüística y traducción: Andrea Camilleri en castellano* [tesis doctoral en línea], 2007, Málaga: Universidad de Málaga. <http://riuma.uma.es/xmlui/bitstream/handle/10630/2724/17114433.pdf>. [Consulta: 25/09/2010.]
- CARBONELL I CORTÉS, Ovidi: *Traducción y cultura. De la ideología al texto*. Salamanca: Ediciones Colegio de España, 1999.
- CARPENTIER, Godeleine: «Traduire la forme, traduire la fonction: la représentation du dialecte dans deux genres littéraires, le roman et la poésie», en BALLARD, Michel (ed.), *La traduction plurielle*. Lille: Presses Universitaires de Lille, 1990, pp. 71-92.
- CARRILLO ROMERO, María Coronada: *Realidad y ficción en la obra de Carmen Martín Gaité*, tesis doctoral [en línea], 2008. <<http://biblioteca.unex.es/tesis/978-84-7723-890-4.pdf>>. [Consulta: 17/05/2010.]
- CARTER, Ronald y MCRAE, John: *The Routledge History of Literature in English*. Londres: Routledge, 2002.
- CATFORD, John C.: *A Linguistic Theory of Translation*. Londres: Oxford University Press, 1965.
- CHAMBERS, Jack K. y TRUDGILL, Peter: *Dialectology*. Cambridge: Cambridge University Press, 1980.
- CHAPDELAINE, Annick: «L'échec du Faulkner comique en France: un problème de réception», en *Meta: journal des traducteurs*, vol. 34, n°. 2, 1989, pp. 268-279.

- «Transparence et retraduction des sociolectes dans *The Hamlet* de Faulkner», en *TTR: traduction, terminologie, rédaction*, vol. 7, n<sup>o</sup>. 2, 1994, pp. 11-33.
- CHILDS, Peter: *Contemporary Novelists. British Fiction since 1970*. Basingstoke: Palgrave Mcmillan, 2005.
- COHEN MINNICK, Lisa: *Dialect and Dichotomy: Literary Representations of African American Speech*. Tuscaloosa: University of Alabama Press, 2004.
- COLETES BLANCO, Agustín: «Linguistic caricature in *Hard Times*», en *Atlantis*, vol. VII, n<sup>o</sup>. 1 y 2, 1985, pp. 19-36.
- COSERIU, Eugenio: *Lecciones de lingüística general* (trad. de AZÁCETA Y GARCÍA DE ALBÉNIZ, José M<sup>a</sup>, con la colaboración del autor). Madrid: Gredos, 1981.
- DE MARCHI, Mariela: *Deriva*, revista digital de literatura y cine [en línea], 2 de diciembre de 2005. <<http://www.deriva.org/entrevista/entrevistas.php?ID=34>>. [Consulta: 16/05/2010.]
- DI GIROLAMO, Constanzo: *Teoría crítica de la literatura*. Barcelona: Editorial Crítica, 1982.
- Diccionario criollo-francés [en línea], <[http://www.creole.org/dictionnaire\\_creole.htm](http://www.creole.org/dictionnaire_creole.htm)>. [Consulta: 05/05/2010.]
- DOBRÉE, Bonamy: *Rudyard Kipling*. Londres: Longmans, Green & Co. Ltd., 1965.
- DOYLE, Roddy: [en línea] grabación en el sitio web de la BBC, *World Book Club* <[http://www.bbc.co.uk/mediaselector/check/worldservice/meta/dps/2008/01/080128\\_rodny\\_doyle?size=au&bgc=003399&lang=en&nbram=1&nbwm=1&bbram=1&bbwm=1](http://www.bbc.co.uk/mediaselector/check/worldservice/meta/dps/2008/01/080128_rodny_doyle?size=au&bgc=003399&lang=en&nbram=1&nbwm=1&bbram=1&bbwm=1)>, grabación de 2004.
- DSL, Dictionay of the Scots Language [en línea], <<http://www.dsl.ac.uk/>> [Consulta: 10/12/2009.]

- ELLIOTT, Emory: *The Columbia History of the American Novel*. Nueva York: Columbia University Press, 1991.
- ENKVIST, Nils E., SPENCER, John y GREGORY, Michael: *Lingüística y estilo* (trad. al español de RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, Julio y RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, Carmen C.). Madrid: Cátedra, 1974.
- ESTEBAN LLAGOSTERA, Esteban: «In memoriam», biografía de Rosa Castillo Cofiño, *Boletín de la Asociación Española de Orientalistas* [en línea], vol. XXXIX, 2003, pp. 7-9. <<http://descargas.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/06927274389581784197857/019516.pdf?incr=1>>. [Consulta: 06/05/2010.]
- EVEN-ZOHAR, Itamar: «Translation theory today: A call for transfer theory», en *Poetics Today*, 2 (4), 1981, pp. 1-7.
- «Polysystem Studies», en *Poetics Today*, 11: 1, 1990.
- FERGUSON, S. L.: «Drawing fictional lines: dialect and narrative in the Victorian novel», *BNET Business Network* [en línea], 1998. <[http://findarticles.com/p/articles/mi\\_m2342/is\\_1\\_32/ai\\_54019319/pg\\_3](http://findarticles.com/p/articles/mi_m2342/is_1_32/ai_54019319/pg_3)>. [Consulta: 09/11/2009.]
- FORSTER, E. M.: *Aspects of the Novel*. Londres: Edward Arnold, 1969.
- FOWLER, Roger: «Polyphony in *Hard Times*», en CARTER, Ronald y SIMPSON, Paul (eds.), *Language, Discourse and Literature: An Introductory Reader in Stylistics*. Londres: Unwin Hyman, 1989, pp. 76-93.
- FOX, E. Inman: «La invención de España: Literatura y nacionalismo» en Actas XII del congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas [en línea], 1995. <[http://cvc.cervantes.es/obref/aih/pdf/12/aih\\_12\\_4\\_005.pdf](http://cvc.cervantes.es/obref/aih/pdf/12/aih_12_4_005.pdf)>. [Consulta 30/04/2010.]
- FRANCIS, W. Nelson: *The Structure of American English*. Nueva York: The Ronald Press Company, 1958.
- FREEBORN, Dennis: *Style: Text Analysis and Linguistic Criticism*. London: Macmillan, 1996.

- FRENCH, Warren: *John Steinbeck* (traducción de MIRLAS, León). Buenos Aires: Pleamar, 1974.
- GADET, Françoise: *Le français ordinaire*. París: Armand Colin, 1989.
- GALLEGO ROCA, Miguel: «De las vanguardias a la guerra civil», en LAFARGA, Francisco y PEGENAUTE, Luis (eds.) *Historia de la traducción en España*. Salamanca: Ambos Mundos, 2004.
- GARCÍA DE TORO, Cristina: «Traducir la oralidad: su incidencia en el proceso de aprendizaje de la traducción», en *Glosas Didácticas*, nº. 13, 2004, pp. 115-127.
- GARCÍA IZQUIERDO, Isabel: *Análisis textual aplicado a la traducción*. Valencia: Tirant lo Blanc, 2000.
- GARCÍA LANDA, José Ángel: «Aspectos de la técnica narrativa en *Hard Times* de Charles Dickens» [en línea], 2004. <[http://www.unizar.es/departamentos/filologia\\_inglesa/garciala/publicaciones/hardtimes/introduccion/vida.html](http://www.unizar.es/departamentos/filologia_inglesa/garciala/publicaciones/hardtimes/introduccion/vida.html)>. [Consulta: 17/09/2009.]
- GARCÍA MOUTON, Pilar: *Lenguas y dialectos de España*. Madrid: Arco Libros, 1994.
- GARCÍA YEBRA, Valentín: *Teoría y práctica de la traducción*. Madrid: Gredos, 1997.
- GARDNER, Martin (ed.): *Alicia anotada: Alicia en el país de las maravillas; A través del espejo* (trad. de TORRES OLIVER, Francisco). Torrejón de Ardoz: Akal, 1983.
- : *More Annotated Alice: Alice's Adventures in Wonderland & Through the Looking Glass*. New York: Random House, 1990.
- GENETTE, Gérard: *Figures III*. París: Editions du Seuil, 1972.
- GILMOUR, David: *La vida imperial de Rudyard Kipling*. Barcelona: Seix Barral, 2003.
- GIRÓN ECHEVARRÍA, Luís Gustavo: *Estándar y dialecto en la obra narrativa de John Steinbeck*. Universidad de Extremadura:

- Servicio de Publicaciones de la Universidad de Extremadura, 1992.
- GONZÁLEZ RÓDENAS, Soledad y LAFARGA, Francisco (eds.): *Traducció i literatura. Homenatge a Àngel Crespo*. Universitat de Vic: Eumo Editorial, 1997.
- GOÑI ALSUA, Edurne: «Dialects in translation: The rendering of Cockney into Spanish», en VALERO GARCÉS, Carmen (ed.), *Encuentros en torno a la traducción II: Una realidad interdisciplinar*. Universidad de Alcalá de Henares: Servicio de Publicaciones de la Universidad Alcalá de Henares, 1996, pp. 233-240.
- GOUANVIC, Jean-Marc: *Pratique sociale de la traduction. Le roman réaliste américain dans le champ littéraire français (1920-1960)*. Arras: Artois Presses Université, 2007.
- GREGORY, Michael y CARROLL, Susanne: *Lenguaje y situación. Variedades del lenguaje y sus contextos sociales* (trad. de RODRÍGUEZ, Leonardo A.). México, D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1986.
- GUTT, Ernst-August: *Translation and Relevance*. Manchester: St. Jerome, 2000.
- GUZMÁN PITARCH, Josep-Roderic: «Variació diatòpica i traducció al català: una proposta», en BURDEUS, María Dolores; GARCÍA GRAU, Manel y PERAIRE, Joan (eds.), *La diversitat discursiva*. Universitat Jaume I: Publicaciones de la Universitat Jaume I, 1997, pp. 249-262.
- HALLIDAY, Michael A. K., McINTOSH, Angus y STREVEN, Peter: *The Linguistic Sciences and Language Teaching*. Londres: Longman, 1964.
- HALLIDAY, Michael A. K.: «Linguistic function and literary style: an inquiry into William Golding's *The Inheritors*», en CHATMAN, Seymour (ed.), *Literary Style: a Symposium*. Londres: Oxford University Press, 1971, pp. 330-365.

- *El lenguaje como semiótica social: la interpretación social del lenguaje y su significado* (trad. de FERREIRO SANTANA, Jorge). México, D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1982.
- *An Introduction to Functional Grammar*. Londres: Edward Arnold, 1985.
- y HASAN, Ruqaiya: *Cohesion in English*. Londres: Longman, 1985.
- HATIM, Basil y MASON, Ian: *Teoría de la traducción: una aproximación al discurso* (trad. de PEÑA, Salvador). Barcelona: Ariel, 1995.
- *The Translator as communicator*. Londres: Routledge, 1997.
- HAYWOOD, Ian: *Working-Class Fiction. From Chartism to Trainspotting*. Plymouth: Northcote House Publishers, 1997.
- HEAD, Dominic: *The Cambridge Introduction to Modern British Fiction, 1950-2000*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- HERNÁNDEZ, Belén: «La traducción de dialectalismos en los textos literarios» [en línea], en <[www.tonosdigital.com](http://www.tonosdigital.com)>, vol. 7, 2004 [consulta: 7/03/2010].
- HERNÁNDEZ GUERRERO, M<sup>a</sup> José: «Marcel Schwob y el problema de la temporalidad en traducción», en *Quaderns. Revista de traducció*, n.º. 3, 1999, 39-48.
- HERVEY, Sándor y HIGGINS, Ian: *Thinking Translation. A Course in Translation Method: French to English*. Londres: Routledge, 1992.
- HERVEY, Sándor, HIGGINS, Ian y HAYWOOD, Louise M.: *Thinking Spanish Translation. A Course in Translation Method: Spanish to English*. Londres: Routledge, 1995.
- HOBBSBAUM, Philip: *A Reader's Guide to Charles Dickens*. Londres: Thames and Hudson, 1972.
- HOUSE, Juliane: *A Model for Translation Quality Assessment*. Tubinga: Narr, 1977.

- HURTADO ALBIR, Amparo: «La cuestión del método. Método, estrategia y técnica de traducción», en *Sendebarr*, 7, 1996, pp. 39-58.
- HURTADO ALBIR, Amparo: *Traducción y traductología. Introducción a la Traductología*. Madrid: Cátedra, 2001.
- INGHAM, Patricia: *The Language of Gender and Class*. Londres: Routledge & Kegan Pau Ltd., 1996.
- JIN, Di: *Literary Translation. Quest for Artistic Integrity*. Manchester: St Jerome, 2003.
- JOYCE, P. W.: *English As We Speak It in Ireland*. Dublín: Wolfhound Press, 1988.
- JULIÀ BALLBÈ, Josep: *Pressupòsits teòrics i metodològics per a l'estudi dels dialectes en la traducció literària*, trabajo de investigación del Programa de Doctorado de Teoria de la Traducció (inédito). Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, 1995.
- «*The Adventures of Huckleberry Finn* i les traduccions impossibles», en GÓNZÁLEZ RÓDENAS, Soledad y LAFARGA, Francisco (eds.), *Traducció i literatura. Homenatge a Àngel Crespo*. Vic: Eumo Editorial, 1997a, pp. 195-202.
- «Dialectes i traducció: reticències i aberracions», en BACARDÍ, Montserrat (ed.), *Actes del II Congrés Internacional sobre Traducció*, abril 1994. Barcelona: Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, 1997b, pp. 561-574.
- «Varietats i recursos lingüístics a la traducció literària catalana», en ORERO, Pilar (ed.), *Actes del III Congrés Internacional sobre Traducció*, marzo 1996. Barcelona: Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, 1998, pp. 371-384.
- KUSSMAUL, Paul: *Training the Translator*. Àmsterdam: John Benjamins, 1995.
- LABOV, William: *Language in the Inner City: Studies in the Black English Vernacular*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1972.

- LAMARCA, Jordi: «Consideraciones en torno a la semblanza biográfica de William Faulkner en España», en *Bells: Barcelona English Language and Literature Studies*, vol. 1, 1989, pp. 105-115.
- LAMMI, Elina: «Scottis English in Irvine Welsh's *Trainspotting*» [en línea], 1998. <<http://www.uta.fi/FAST/BIE/B11/trainspt.html>>. [Consulta: 5/11/2009.]
- LAVAUULT-OLLÉON, Élisabeth: «Le *skopos* comme stratégie de déblocage: dialecte et scotticité dans *Sunset Dog* de Lewis Grassic Gibbon», en *Meta: journal des traducteurs*, vol. 51, n° 3, 2006, pp. 504-523.
- LAVOIE, Judith: «Problèmes de traduction du vernaculaire noir américain: le cas de *The Adventures of Huckleberry Finn*», en *TTR: traduction, terminologie, rédaction*, vol. 7, n° 2, 1994, pp. 115-145.
- LEAVIS, F. R.: *The Great Tradition*. Harmondsworth: Penguin, 1967.
- y LEAVIS, Q. D.: *Dickens the Novelist*. Londres: Penguin Books, 1970.
- LEECH, Geoffrey N. y SHORT, Michael H.: *Style in Fiction: A Linguistic Introduction to English Fictional Prose*. Nueva York: Longman, 1994.
- LEIVA ROJO, Jorge: «Recepción literaria y traducción: estado de la cuestión», en *Trans*, n° 7, 2003, pp. 59-70.
- LYONS, J.: *Languages and Linguistics*. Cambridge: Cambridge University Press, 1981.
- LÓPEZ, Ángel y MORANT, Ricardo: *Gramática femenina*. Madrid: Cátedra, 1991.
- LÓPEZ ORTEGA, Ramón: *Movimiento obrero y novela inglesa*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1976.
- MÄÄTTÄ, Simo K.: «Dialect and point of view: The ideology of translation in *The Sound and the Fury* in French», en *Target*, 16: 2, 2004, pp. 319-339.



- MACKEAN, Ian: *Literature in English Post-1914*. Londres: Arnold, 2005.
- MAIR, Christian: «A methodological framework for research on the use of nonstandard language in fiction», en *Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik*, vol. 17, nº. 1, 1992, pp. 103-123.
- MALLAFRÈ, Joaquim: *Llengua de tribu i llengua de polis*. Barcelona: Quaderns Crema, 1991.
- MARCO BORILLO, Josep: «Funció de les traduccions i models estilístics: el cas de la traducció al català al segle XX», en *Quaderns*, nº. 5, 2000, pp. 29-44.
- «La descripción y comparación de traducciones: hacia un modelo integrador», en *Sendebär*, nº 12, 2001, pp. 129-152.
- *El fil d'Ariadna. Anàlisi estilística i traducció literaria*. Universitat de Vic: Eumo Editorial, 2002.
- MARCUS, Laura y NICHOLLS, Peter: *The Cambridge History of Twentieth-Century English Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- MARÍ MAYANS, Isidor: *Un horitzó per a la llengua. Aspectes de la planificació lingüística*. Barcelona: Empúries, 1992.
- *Conocer la lengua y la cultura catalanas*. Palma de Mayorca: LLULL, Federació d'Entitats Culturals dels Països Catalans, 1993.
- MARTÍN LUCAS, Belén: «Saris, kimonos y otros fetiches de la feminidad: el viejo orientalismo en el mercado global», en *Asparkia. Investigación feminista*, nº. 16, 2005, pp. 95-114.
- MATEO MARTÍNEZ-BARTOLOMÉ, Marta: «La traducción del *Black English* y el argot negro norteamericano», en *Revista Alicantina de Estudios Ingleses*, nº. 3, 1990, pp. 97-106.
- MAYORAL ASENSIO, Roberto: «Comentario a la traducción de algunas variedades de lengua», en *Sendebär*, nº. 1, 1990, 35-46.

- *La traducción de la variación lingüística*. En *Uertere, Monográficos de la revista Hermeneus*, 1. Soria: Exma. Diputación de Soria, 1999.
- *La traducción de la variación lingüística* [tesis doctoral en línea], 1997, Granada: Universidad de Granada. <[http://www.ugr.es/~rasensio/docs/Tesis\\_doctoral\\_segunda\\_parte.pdf](http://www.ugr.es/~rasensio/docs/Tesis_doctoral_segunda_parte.pdf)>. [Consulta: 23/04/2009.]
- MESCHONNIC, Henri: *Pour la poétique II. Épistémologie de l'écriture. Poétique de la traduction*. París: Gallimard, 1973.
- MILROY J. y MILROY L.: *Real English. The grammar of English Dialects in the British Isles*. London: Longman, 1993.
- MORAZA PUYA, M<sup>a</sup> José: «El reto de traducir una película multilingüe: *Tierra y libertad*» [en línea]. Aberystwyth: Aberystwyth University. <<http://www.aber.ac.uk/mercator/images/maria.pdf>>. [Consulta: 17/04/2009.]
- MORENO HERNÁNDEZ, Carlos: «La historia literaria como instrumento documental para el traductor», en GONZALO GARCÍA, Consuelo y GARCÍA YEBRA, Valentín (eds.), *Manual de documentación para la traducción literaria*. Madrid: Arco Libros, 2005.
- MOUNIN, Georges: *Les problèmes théoriques de la traduction*. París: Gallimard, 1963.
- MUÑOZ MARTÍN, Ricardo: *Lingüística para traducir*. Barcelona: Teide, 1995.
- NEWMARK, Peter: *Approaches to Translation*. Londres: Prentice Hall, 1988a.
- *A Textbook of Translation*. Londres: Prentice Hall, 1988b.
- *Paragraphs on Translation*. Clevedon: Multilingual Matters, 1993.
- NIDA, Eugene A. y TABER, Charles R.: *The Theory and Practice of Translation*. Leyden: E. J. Brill, 1969.

- NIDA, Eugene A.: *Language Structure and Translation*. Stanford: Stanford University Press, 1975.
- *The Sociolinguistics of Interlingual Communication*. Bruselas: Éditions du Hazard, 1996.
- *Contexts in Translating*. En *Benjamins Translation Library*. Ámsterdam: Benjamins, 2001.
- NORD, Christiane: *Text Analysis in Translation. Theory, Methodology, and Didactic Application of a Model for Translation-Oriented Text Analysis*. Ámsterdam: Rodopi, 1991.
- ONEGA JAÉN, Susana: *Análisis estructural, método narrativo y sentido de «The Sound and the Fury» de William Faulkner*. Zaragoza: Libros Pórtico, 1979.
- ORTEGA SÁEZ, Marta: «Juan G[onzález-Blanco] de Luaces: el traductor desconocido de la posguerra española», en *Arbor. Ciencia, pensamiento y cultura*, vol. 185, n.º. 740, 2009, pp. 1339-1352.
- ORTÍN, Marcel: «Las traducciones del *Noucentisme* a la actualidad» en LAFARGA, Francisco y PEGENAUTE, Luis (eds.) *Historia de la traducción en España*. Salamanca: Ambos Mundos, 2004.
- PALAU Y DULCET, Antonio: *Manual del librero hispano-americano: inventario bibliográfico de la producción científica y literaria de España y de América Latina desde la invención de la imprenta hasta nuestros días, con el valor comercial de todos los artículos descritos*, t. IV, Barcelona: Librería Anticuaria de A. Palau, 1948-1977.
- PATRICK, Peter L.: *Urban Jamaican Creole: Variation on the Mesolect*. Ámsterdam: J. Benjamins, 1999.
- PERUJO MELGAR, Joan M.: «Un cas especial en la traducció de la variació lingüística: la variació latent», en *Quaderns*, n.º. 13, 2006, pp. 107-124.
- PETYT, K. M.: *Emily Brontë and the Haworth Dialect: A Study of the Dialect Speech in "Wuthering Heights"*. Menston: Yorkshire Dialect Society, 1970.

- PORTILLO, Miguel: «La versión traducida puede ser mejor que la original», entrevista a Federico Corriente [en línea], 23 de abril de 2008, en *telecinco.es*. <<http://www.telecinco.es/informativos/cultura/noticia/34504/La+version+traducida+puede+ser+mejor+que+la+original>>. [Consulta: 15/02/2010.]
- PUJALS, Esteban: *Historia de la literatura inglesa*. Madrid: Gredos, 1988.
- PYM, Anthony: «Spanish tradition», en BAKER, Mona (ed.) *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. Londres: Routledge, 1998, pp. 552-563.
- «Scandalous statistics? A note on the percentages of translation in English», en *Source. The Newsletter of the Literary Division of the American Translation Association*, 29, 1999, pp. 7-19.
- «On Toury's laws of how translators translate», en PYM, Anthony, SHLESINGER, Miriam y SIMEONI, Daniel (eds.), *Beyond Descriptive Translation Studies. Investigations in Homage to Gideon Toury*. Ámsterdam: John Benjamins, 2008.
- RABADÁN, Rosa: *Equivalencia y traducción. Problemática de la equivalencia transléctica inglés-español*. León: Universidad de León, 1991.
- RAMOS PINTO, Sara: «Hoy important is the way you say it? A discussion on the translation of linguistic varieties», en *Target*, 21 (2), 2009, pp. 289-307.
- REISS, Catarina y VERMEER, Hans J.: *Fundamentos para una teoría funcional de la traducción*. Madrid: Akal, 1996.
- RODRÍGUEZ ESPINOSA, Marcos: «Jordi Arbonès, traductor de *La fira de les vanitats* (1984) de William M. Thackeray», en *Quaderns. Revista de traducció*, 2005, nº. 12, pp. 59-75.
- RODRÍGUEZ RIVERO, Manuel: «Espléndido fracaso», en *El País* [en línea], 10 de julio de 2009. <[http://www.elpais.com/articulo/cultura/Esplendido/fracaso/elpepicul/20091007elpepicul\\_4/Tes](http://www.elpais.com/articulo/cultura/Esplendido/fracaso/elpepicul/20091007elpepicul_4/Tes)>. [Consulta: 05/02/2010.]

- ROMNEY, Claude: «*Tartarin chez les Anglo*: intraduisibilité et pertinence», en *TTR: traduction, terminologie, rédaction*, vol. 8, n° 2, 1995, pp. 211-225.
- RUBIO TOVAR, Joaquín: «Consideraciones sobre la traducción de textos medievales», en PAREDES, Juan y MUÑOZ RAYA, Eva (eds.), *Traducir la Edad Media. La traducción de la literatura medieval románica*. Granada: Universidad de Granada, 1999, pp. 43-62.
- RUTHERFORD, Andrew: *Kipling's Mind and Art*. Edimburgo: Oliver & Boyd, 1964.
- SAARENMÄKI, Johanna: *Cultures in Interaction. Construction of Ethnic Identities in Amy Tan's The Bonesetter's Daughter* [en línea], 2007, Jyväskylä: Universidad de Jyväskylä. <[https://jyx.jyu.fi/dsp/ace/bitstream/handle/123456789/7351/URN\\_NBN\\_fi\\_jyu-2007605.pdf?sequence=1](https://jyx.jyu.fi/dsp/ace/bitstream/handle/123456789/7351/URN_NBN_fi_jyu-2007605.pdf?sequence=1)> [Consulta: 06/06/2010.]
- SÁNCHEZ ORTÍZ, María Teresa: *The Problems of Literary Translation: A Study of the Theory and Practice of Translation from English into Spanish*. Berna: Peter Lang, 2009.
- SANTOYO, Julio César: «El siglo XIV: traducciones y reflexiones sobre la traducción», en *Livius*, n° 6, 1994, pp. 17-34.
- SAUSSURE, Ferdinand de: *Curso de lingüística general* (trad., pról. y notas de ALONSO, Amado). Madrid: Alianza, 1987.
- SCHMIDT, Siegfried: *Fundamentos de la ciencia empírica de la literatura. El ámbito de actuación social* (trad. de CHICO RICO, Francisco). Madrid: Taurus, 1990.
- SCHOGT, Henry, G.: *Linguistics, Literary Analysis, and Literary Translation*. Toronto: University of Toronto Press, 1988.
- SCOTT, Dixon: *Men of Letters*. Londres: Hodder and Stoughton, 1916.
- SEPPÄLÄ, Johanna: «Vernacular English in John Steinbeck's *Of Mice and Men*», [en línea], 2008. <<http://www.uta.fi/~johanna.e.seppala/Fin%20Version%20Vernacular%20English%20in%20John%20Steinbeck.pdf>>. [Consulta: 24/09/2009.]

- SIMPSON, Paul: *Language, Ideology and Point of View*. Londres: Routledge, 1993.
- *Language Through Literature. An Introduction*. Londres: Routledge, 1997.
- SINGAL, Daniel J.: *William Faulkner. The Making of a Modernist*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1997.
- SLOBODNÍK, Dusan: «Remarques sur la traduction des dialectes», en HOLMES, James (ed.), *The Nature of Translation. Essays on the Theory and Practice of Literary Translation*, 1968. Presburgo: Publishing House of the Slovak Academy of Sciences, 1970, pp. 139-143.
- SMITH, Anne: *The Art of Emily Brontë*. Londres: Vision Press, 1980.
- SOTO VÁZQUEZ, Adolfo Luís: «La jerga marginal de Oliver Twist en las traducciones al español», en *Livius*, n.º. 4, 1993, pp. 231-241.
- SQUIRES, Claire: *Zadie Smith's White Teeth: A Reader's Guide*. Londres: The Continuum International Publishing Group, 2002.
- TAINÉ, Hippolyte: «The two classes of characters in Hard Times», en KAPLAN y MONOD (eds.): *Hard Times: An Authoritative Text, Context, Criticism. A Norton Critical Edition Series*. Nueva York: Norton, 2001, p. 355.
- TAN, Amy: *My Mother's Tongue* [en línea], 1991. <<http://www.scribd.com/doc/13297165/Mother-Tongue-By-Amy-Tan-I-Am-Not-A>>. [Consulta: 08/10/2009.]
- THORP, Willard: *La literatura norteamericana en el siglo XX* (trad. de VÁZQUEZ DE PARGA, C.). Madrid: Tecnos, 1962.
- TODA IGLESIA, Fernando: «Palabras de otra cultura en obras en lengua inglesa: ¿domesticar o extranjerizar?», en COMITRE NARVÁEZ, Isabel y MARTÍN CINTO, Mercedes (eds.), *Traducción y cultura: el reto de la transferencia cultural*. Málaga: Encasa, 2002, pp. 195-226.

- TOMESOVÁ, Ivana: *Translation of dialect in Kipling's Stalky & Co.* [en línea], 1998.<[http://www.phil.muni.cz/~jirka/children/children1/kipling/tomesova\\_stalky.rtf](http://www.phil.muni.cz/~jirka/children/children1/kipling/tomesova_stalky.rtf)>. [Consulta: 2/10/2009.]
- TOOLAN, Michael J.: «Compromising positions: systemic linguistics and the locally managed semiotics of dialogue», en BIRCH, David y O'TOOLE, Michael (eds.), *Functions of Style*. Londres: Pinter Publishers, 1988, pp. 249-260.
- *The Stylistics of Fiction. A Literary Linguistic Approach*. Londres: Routledge, 1990.
- TOURY, Gideon: *Los estudios descriptivos de traducción y más allá. Metodología de la investigación en estudios de traducción* (trad. de MERINO ÁLVAREZ, Raquel y RABADÁN, ROSA). Madrid: Cátedra, 2004.
- TOWNER, Theresa M.: *The Cambridge Introduction to William Faulkner*. Nueva York: Cambridge University Press, 2008.
- TRUDGILL, Peter y CHAMBERS, J. K.: *Dialects of English. Studies in Grammatical Variation*. Londres: Longman. 1991.
- TRUDGILL, Peter: *The Dialects of England* (2ª ed.). Oxford: Blackwell Publishers, 1999.
- VALDMAN, Albert: *Le créole: structure, statut et origine*. París: Éditions Klincksieck, 1978.
- VEGA, Miguel Ángel: «De la guerra civil al pasado inmediato», en LAFARGA, Francisco y PEGENAUTE, Luis (eds.) *Historia de la traducción en España*. Salamanca: Ambos Mundos, 2004.
- VEGLIANTE, Jean-Charles: *D'écrire la traduction*. París: Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1996.
- VELA, Magdalena: *La palabra rev/belada*. Madrid: Anaya, 2000.
- VENUTI, Lawrence: *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. Londres, Nueva York: Routledge, 1995.

- VIDAL, Bernard: «Plurilinguisme et traduction – Le vernaculaire noir américain: enjeux, réalité, réception à propos de *The Sound and the Fury*», en *TTR: traduction, terminologie, rédaction*, vol. 4, n° 2, 1991, pp. 151-188.
- VRECK, Françoise: «Le dialecte au théâtre et sa traduction», en BALLARD, Michel (ed.), *La traduction plurielle*. Lille: Université de Lille, 1990, pp. 93-109.
- WADDINGTON-FEATHER, J. J.: «Emily Brontë's Use of Dialect in *Wuthering Heights*», en *Transactions*, 1966, revista de la Yorkshire Dialect Society, 1965, pp. 12-19.
- WALLES, K.: *Northern English. A Cultural and Social History*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.
- WELLS, J.C.: *Accents of English 2: The British Isles*. Cambridge: Cambridge University Press, 1982.
- WILLIAMS, Jenny y CHESTERMAN, Andrew: *The Map. A Beginner's Guide to Doing Research in Translation Studies*. Manchester: St. Jerome, 2007.
- WILLSON, Patricia: «La fundación vanguardista de la traducción», en *Borges Studies Online* [en línea]. <<http://www.borges.pitt.edu/bsol/pw.php>>. [Consulta: 23/05/2010.]
- WILSON, Angus: *The World of Charles Dickens*. Londres: Martin Secker & Warburg, 1970.
- WINKOW HAUSER, Juan Luís: «La traducción de los textos dialectales: Nestroy y su (im)posible traducción al español», en *V Encuentros Complutenses en torno a la traducción*, 1995, pp. 465-470.
- World Book Club*, en BBC World Service [en línea], <[http://www.bbc.co.uk/worldservice/specials/133\\_wbc\\_archive\\_new/page2.shtml](http://www.bbc.co.uk/worldservice/specials/133_wbc_archive_new/page2.shtml)>. [Consulta: 20/10/2009.]
- ZAMORA VICENTE, Alonso: *Dialectología española*, 2ª ed., Madrid: Gredos, 1970.





