

Recibido / Received: 19/10/2023
Aceptado / Accepted: 02/02/2025

Para enlazar con este artículo / To link to this article:
<http://dx.doi.org/10.6035/MonTI.2025.17.06>

Para citar este artículo / To cite this article:

SANTOS ROVIRA, José María & Magdalena COLL. (2025) "Actitudes lingüísticas en traducciones al español y al portugués de *Pygmalion*." En: BASSNETT, Susan & Catalina ILIESCU-GHEORGHU (eds.) 2025. *Theatre translation. Performability and reception from intercultural perspectives / La traducción del teatro. Representabilidad y recepción desde perspectivas interculturales*. *MonTI* 17, pp. 166-195.

ACTITUDES LINGÜÍSTICAS EN TRADUCCIONES AL ESPAÑOL Y AL PORTUGUÉS DE *PYGMALION*

LINGUISTIC ATTITUDES IN TRANSLATIONS OF *PYGMALION* INTO SPANISH AND PORTUGUESE

JOSÉ MARÍA SANTOS ROVIRA

jose.rovira@campus.ul.pt
Universidade de Lisboa (Portugal)
<https://orcid.org/0000-0001-9501-6870>

MAGDALENA COLL

collmagdalena@gmail.com
Universidad de la República (Uruguay)
<https://orcid.org/0000-0003-4605-7881>

Resumen

La obra teatral *Pygmalion*, del irlandés George Bernard Shaw, es una obra maestra del drama moderno que se ha adaptado a varias producciones teatrales, en la cual se exploran temas relacionados con la clase, la movilidad social y la identidad. En este estudio, analizaremos las actitudes lingüísticas que están detrás de la selección de una variedad de prestigio y la elección de una variedad subestándar en las traducciones de esta obra teatral al español y al portugués, así como los retos a los que se enfrenta el traductor para reflejar en la lengua meta las diferencias sociales que se establecen a través del uso de dos variedades diastráticas de la lengua de partida.

Palabras clave: Actitudes lingüísticas. *Pygmalion*. Shaw. Teatro. Traducción.



Este trabajo se comparte bajo la licencia de Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY-NC-SA 4.0): <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>.

Abstract

The play *Pygmalion*, by the Irish author George Bernard Shaw, is a masterpiece of modern drama that has been adapted into several theatrical productions, in which themes related to class, social mobility and identity are explored. In this study, we will analyse the linguistic attitudes behind the selection of a prestigious variety and the choice of a substandard variety in the translations of this play into Spanish and Portuguese, as well as the challenges faced by the translator in reflecting in the target language the social differences established through the use of two diastratic varieties of the source language.

Keywords: Drama. Linguistic attitudes. *Pygmalion*. Shaw. Translation.

1. Introducción

La obra teatral *Pygmalion*, del irlandés George Bernard Shaw, es una obra maestra del drama moderno que se ha adaptado a varias producciones teatrales. Se estrenó, en alemán, en Viena, en 1913, y al año siguiente fue puesta en escena en Londres. Por otra parte, sus primeras publicaciones en papel se produjeron en Estados Unidos y en Reino Unido en 1914 (Goñi 2017).

Desde entonces, además de haber sido reescrita por el autor en varias ocasiones¹, ha sido llevada a la pantalla grande en diferentes versiones, la primera en 1938, producida por Gabriel Pascal. Shaw recibió el Óscar al mejor guión adaptado por esta versión cinematográfica de *Pygmalion*, convirtiéndose en la primera persona en recibir este premio y el Nobel de Literatura (1925). Las versiones cinematográficas de *Pygmalion* se sucedieron a lo largo del siglo XX: la más popular, conocida y exitosa es la de 1964, con Audrey Hepburn y Rex Harrison, y fue titulada *My Fair Lady*. La obra fue además adaptada a formato musical y, como tal, se estrenó en Broadway en 1956, bajo la dirección de Alan Lerner. Fue traducida, y sigue siéndolo, a múltiples lenguas. En lo que va del siglo XXI, *Pygmalion* sigue siendo adaptada a diferentes versiones teatrales y televisivas en diferentes partes del mundo.

La obra teatral, que lleva el nombre del mito griego sobre el escultor que se enamora de su propia creación, cuenta, en 5 actos, la historia de un profesor de fonética llamado Henry Higgins, que se propone transformar a

1. Shaw reescribió la obra en varias ocasiones; en el año 1941 publica la última versión.

Eliza, una florista *cockney*, en una dama de sociedad, que hable y se comporte como tal. Así, *Pygmalion* explora temas de clase, movilidad social, identidad y, sobre todo, el poder del lenguaje en la interacción social. Los personajes principales de *Pygmalion* y *My Fair Lady* son similares, con algunas diferencias notables en caracterización y motivación. En ambas versiones, el protagonista es Henry Higgins, un brillante pero socialmente torpe profesor de fonética, que es retratado como un erudito ensimismado e insensible que trata a Eliza como un experimento científico. Está obsesionado con su trabajo y tiene poco interés en las relaciones humanas, lo que le genera conflictos con su entorno y con la propia Eliza.

Eliza, por otro lado, se representa como una joven luchadora y decidida que se siente frustrada por su estatus de clase baja y busca mejorar sus perspectivas. En *Pygmalion*, Eliza está motivada por el deseo de superar su estatus social y lograr una mayor seguridad e independencia financiera. Ve la oferta de educación y refinamiento de Higgins como una oportunidad para escapar de la pobreza y ganar aceptación social. En *My Fair Lady*, las motivaciones de Eliza son más complejas y emocionales. Le impulsa un sentido de autoestima y el deseo de demostrarse a sí misma y a los demás que es capaz de lograr más de lo que la sociedad espera de ella. Su relación con Higgins es más compleja y confusa, ya que lucha por reconciliar sus sentimientos de admiración y gratitud hacia él con su creciente sentido de independencia y respeto por sí misma.

Una de las diferencias más significativas entre *Pygmalion* y *My Fair Lady* es el final. En el primer caso, el final es abierto y ambiguo, dejando el destino de los personajes a la interpretación de la audiencia. Después de una pelea, Eliza deja a Higgins y decide casarse con Freddy, un joven que la ha estado cortejando durante toda la obra. La pieza teatral termina con la separación de Higgins y Eliza, y no está claro si alguna vez se reconciliarán. En *My Fair Lady*, por el contrario, el final es más romántico y proporciona una resolución clara a la historia. Eliza deja a Higgins y regresa a su antigua vida, pero Higgins se da cuenta de que se ha enamorado de ella y corre a su casa para decírselo. La película termina con Higgins y Eliza reconciliándose y caminando juntos hacia el atardecer. Este final ha sido criticado por mostrar una versión simplificada de la compleja relación entre los dos personajes.

A pesar de las diferencias entre *Pygmalion* y *My Fair Lady*, ambas versiones exploran temas similares relacionados con la clase, la movilidad social y la identidad, como ya dijimos. Tanto la obra como la película desafían la idea de que la clase social es fija e inmutable, y sugieren que los individuos pueden trascender su clase a través de la educación y el esfuerzo. Sin embargo, también destacan las barreras sociales y los prejuicios que impiden que las personas alcancen su máximo potencial, y también el papel del lenguaje y el habla en la formación de la identidad y el poder social.

Higgins, como profesor de fonética, es muy consciente del poder del lenguaje en la formación de la identidad social y en el papel que tiene para dar forma a las interacciones y percepciones sociales. Cree que el estatus social está determinado en gran medida por el habla y el acento, y que, al enseñarle a Eliza a hablar como una dama, puede transformar su identidad y elevar su estatus social. Sin embargo, la obra y la película también muestran cómo el lenguaje puede ser una herramienta de opresión y discriminación, ya que Higgins utiliza su conocimiento de la fonética para ridiculizar y menospreciar a Eliza y su acento de clase baja.

Lo que nos ocupa en esta ocasión es un tema vinculado a la lengua, que atraviesa esta obra de Shaw: las actitudes lingüísticas que están detrás de la selección de una variedad de prestigio, que será la que caracteriza el habla del Prof. Higgins, y la elección de una variedad subestándar, que será la del habla de Eliza Doolittle. El eje de nuestra investigación, como veremos luego, serán las traducciones o adaptaciones al español y al portugués en la Península Ibérica y en América que, desde el punto de vista de las actitudes lingüísticas, no han recibido la atención que merecen.

Las actitudes lingüísticas, más allá de las del propio Shaw, pueden verse en las decisiones que han tomado quienes tradujeron el texto de *Pygmalion*, en las de quienes lo adaptaron al teatro, al cine y a la televisión y en quienes doblaron o subtitularon las versiones cinematográficas del inglés. Es un universo muy amplio que abarca textos, (re)traducciones, recreaciones, representaciones y adaptaciones, que se extienden por un lapso mayor a 100 años. Nosotros hemos segmentado este universo, como se verá más adelante. Nos concentraremos en las versiones impresas y no en la filmografía. Sin embargo, más adelante, por sus características especiales, mencionaremos la adaptación que hizo la RTE en 1979.

2. Antecedentes

El éxito teatral de esta obra tiene una contracara académica, en la medida en que ha sido el foco de estudio y análisis de múltiples investigaciones. Estas se han centrado en la contextualización de esta obra en el marco de la trayectoria de Shaw como dramaturgo innovador en la tradición británica. Se han centrado también en los cambios que han sufrido las diversas versiones de la obra, que han ido perdiendo paulatinamente el valor de crítica social que tuvo el original hasta convertirse en una obra romántica. Se han centrado además en el desafío que supone para la teoría de la traducción y la práctica traductológica una obra como la de Bernard Shaw. *Pygmalion* también ha sido estudiada recientemente desde la perspectiva de género. Es imposible citar aquí todos estos antecedentes, pero recomendamos la lectura de Goñi (2017), que presenta un valioso estado de la cuestión sobre este tema. Es imprescindible asimismo la consulta de la revista *Shaw: The Journal of Bernard Shaw*, de la Universidad de Penn, que tiene varios números dedicados a *Pygmalion*.

Por otra parte, hay varios acercamientos a la obra desde la lingüística: por ejemplo, desde la sociolingüística (Beardsmore 1970; Hamed 2021), desde el análisis crítico del discurso (Gallardo 2001), desde la pragmática y el lenguaje como diálogo, la teoría del código restringido de Bernstein y la teoría de las máximas de Grice (Qadha 2019)², desde el análisis de la relación entre lenguaje y poder (Pirnajmuddin y Arani 2010), etc. También se ha estudiado como un tratado de lingüística, en el que se explicitan las relaciones entre lenguaje y sociedad y en el que se valora el rol de la fonética, de la experimentación, del trabajo de campo, etc.

Pero, hasta donde llega nuestro conocimiento, no se ha abordado el tema de las actitudes lingüísticas que subyacen a las traducciones de *Pygmalion* al español y al portugués. Por eso, este trabajo supone una investigación original que nos permite ahondar en la relación entre variedades de prestigio, variedades estigmatizadas, teatro y sociedad.

2. Laborda Gil (2012) brinda más referencias de estudios de *Pygmalion* en relación con la lingüística.

3. Lengua y clase social

La relación entre lengua y clase social ha sido un tema de interés para los académicos durante décadas (Badwan 2021; Baus *et al.* 2019; Bernstein 1974; Flores & Rosa 2018; Lippi-Green 2012; Lo 2020; Martin & White 2018; Peterson 2019; Piller 2020; Pitts & Gallois 2019; Rickford & King 2018). Por eso, el lenguaje es un aspecto fundamental de la comunicación humana y juega un papel crucial en la forma en que los individuos se identifican e interactúan con los demás en un complejo sistema de divisiones jerárquicas basadas en ingresos, educación y ocupación, es decir, en una sociedad que tiene diferentes clases sociales. Lengua y clase social están intrínsecamente unidos en la medida en que la primera es un poderoso indicador de la segunda y se utiliza, en este sentido, para determinar el nivel socioeconómico, el nivel educativo y los antecedentes culturales de una persona. La variación lingüística, que atraviesa las clases sociales, es evidente en varias formas, incluido el vocabulario, la pronunciación y la gramática, lo que puede afectar la forma en que se perciben a los hablantes. Comprender la relación entre lengua y clase social es esencial para entender las dinámicas de la sociedad, así como la desigualdad social y la discriminación basadas en el uso del lenguaje.

Uno de los temas principales tanto en *Pygmalion* como en *My Fair Lady* es el impacto del lenguaje en la clase social (Dan & Rui 2017; Kumar *et al.* 2022; Nalliveetil 2020; Qadha 2019). En *Pygmalion*, la protagonista, Eliza Doolittle, es una chica de clase trabajadora con un marcado acento cockney³. Se transforma en una dama a través de un entrenamiento intensivo

3. El *cockney* es un dialecto del inglés de clase trabajadora que se habla en partes de Londres. Se caracteriza por un acento y un vocabulario distintivos y, a menudo, se asocia con una identidad social y una cultura específicas. El *cockney* tiene una historia larga y compleja y ha evolucionado con el tiempo en respuesta a los cambiantes contextos sociales y culturales. En concreto, tiene sus raíces en el *East End* de Londres, donde surgió como un dialecto distinto en el siglo XVIII. Originalmente se asoció con los comerciantes ambulantes y las clases trabajadoras, y se caracterizó por un fuerte acento y un vocabulario influenciado por el yiddish, el romaní y otros idiomas hablados por las comunidades de inmigrantes en el área. Con el tiempo, el *cockney* se asoció con una cultura e identidad social específicas, y ha sido celebrado en la literatura, la música y la cultura popular. Así, ha sido un marcador de la identidad de la clase trabajadora en Londres durante siglos y se ha asociado con una variedad de

en lenguaje y etiqueta por parte del profesor Henry Higgins, un experto en fonética. A través de su dominio del idioma inglés, Eliza puede trascender sus orígenes de clase baja y aspirar a entrar en los estratos altos de la sociedad. De manera similar, en *My Fair Lady*, el personaje de Eliza también proviene de un entorno de clase trabajadora, y su transformación en una dama se logra a través del aprendizaje de la lengua. Sin embargo, en esta versión, la atención se centra en su dominio del acento británico “adecuado”, en lugar de simplemente el idioma en sí. Esto destaca la importancia del acento en la movilidad social y el mantenimiento de los límites de clase. El uso del lenguaje en ambas obras también pone de manifiesto los prejuicios y estereotipos asociados a los diferentes acentos y dialectos. En *Pygmalion*, los personajes del profesor Higgins y el coronel Pickering ven el acento cockney de Eliza como un signo de su estatus social bajo y falta de inteligencia. De manera similar, en *My Fair Lady*, el personaje del profesor Higgins desdeña el acento y el dialecto originales de Eliza, viéndolos como inferiores al acento británico “adecuado”.

4. Traducciones al español y actitudes lingüísticas

4.1. Las traducciones de *Pygmalion* al español

Existen muchísimas ediciones de las diferentes traducciones al español de *Pygmalion*. De hecho, Goñi (2017) dedica buena parte de su tesis doctoral a recuperar y analizar información sobre las múltiples versiones al español de esta obra de teatro. La investigadora encuentra 86 ediciones de *Pygmalion*, publicadas a partir de principios del siglo XX por las principales editoriales

prácticas y valores culturales.

Aunque su estatus social ha sido cuestionado, dado que algunos lo ven como un símbolo de inferioridad social y otros lo celebran como una expresión distintiva y auténtica de la identidad londinense, todas las investigaciones académicas (Ciancia 2023; Cole & Evans 2021; Cole & Strycharczuk 2022; Ranzato 2019) han demostrado que los hablantes de *cockney* a menudo son estigmatizados y discriminados en contextos educativos y laborales, y el dialecto se considera una barrera para la movilidad social. Por ello, su futuro es incierto, pero es probable que perdure su importancia sociocultural, lo que refleja la relación compleja y dinámica entre el idioma, la identidad social y el poder en la sociedad contemporánea.

de habla hispana en ambos márgenes del Atlántico (Aguilar, Bruguera, Cátedra, Centro Editor de América Latina, Hachette, Planeta, Seix Barral, Siruela, Sudamericana, etc.). Buenos Aires y Madrid se destacan como los centros editoriales de Shaw, pero también se publica su obra en español en Ciudad de México, Bogotá, etc.⁴

La primera versión en español es la adaptación realizada en Madrid, al español castellano, por Julio Broutá (Shaw 1920), a partir de la versión de 1914. Como bien dice Goñi (2018), la traducción de Broutá fue hecha para una representación teatral, bajo la dirección de Gregorio Martínez Sierra, y se publicó después de su representación. Broutá fue quien introdujo las obras de Shaw en España y sus traducciones se siguen publicando hoy en día. Por su parte, Floreal Mazía, argentino, desde la Editorial Sudamericana, publica otra traducción en 1952, en Buenos Aires. Estas son las dos traducciones que analizaremos, dado que Broutá y Mazía son los autores cuyas traducciones más se conocen en el mundo hispano⁵. No hemos utilizado la traducción de Juan Leita (Shaw 1985) porque, como claramente explica Goñi (2017; 2018), se basa, con errores, en la traducción de Broutá. Tampoco usamos la versión de 1943, publicada en Argentina y traducida por Ricardo Baeza. Este texto estaba dirigido a la audiencia de España, en donde, debido a la Guerra Civil, había escasez de papel: la variedad dialectal que elige el traductor es propia de la Península Ibérica y no la de Argentina:

has demonstrated that this version is a variation of the text produced by Broutá, an intracultural translation in which Baeza copied most of the text, and changed or modified some parts (Goñi 2017: 110).

4. Goñi (2017) presenta un útil desglose por traductor, editorial, año de publicación y título bajo el que se publica cada una de las versiones de *Pygmalion* en español.

5. Vale la pena recordar además que Goñi (2022) ha comparado las traducciones de Julio Broutá (Shaw 1920) al cheli y la de Floreal Mazía (Shaw 1952) al lunfardo. Entiende la autora que lo que tienen en común el original con las traducciones es que tanto el *cockney*, el cheli y el lunfardo fueron (y son) variedades de lengua sin prestigio, estigmatizadas, como también lo son sus hablantes. Goñi usa la metodología del grupo TRACE (Translation and Censorship, de la Universidad de León y del País Vasco), “which uses the replica or utterance as the basic element to compare the original with the two different versions”. El desarrollo del análisis se da en cuatro niveles: preliminar, macrotextual, microtextual e intersistémico. Si bien es un trabajo muy importante, no trata las actitudes lingüísticas de los traductores, aspecto que abordamos aquí.

Por esas razones, tampoco elegimos esta traducción para nuestro análisis.

Asimismo, no incluimos la traducción de Miguel Cisneros (Shaw 2016), de 2016. El autor, como él mismo explica, neutraliza la variedad lingüística porque entiende que no es posible traducir variedades de lenguas y plantea que son los directores y los actores quienes, a partir de las acotaciones del texto, deben adaptar la obra a los rasgos lingüísticos del caso (cfr. estos criterios traductológicos en la introducción de la propia traducción de Cisneros (Shaw 2016) y también en Cisneros (Shaw 2023)). Así las cosas, no corresponde incluir esta traducción en el análisis que aquí abordamos.

Hemos analizado diferentes ediciones de la traducción de Julio Broutá (publicadas entre 1920 y 1985 por Espasa- Calpe Argentina, por Aguilar, Madrid, y por Seix Barral, Colombia). Como todas ellas son básicamente coincidentes, queda claro que se pueden tomar como una sola, que llamaremos aquí: *trad. JB*. Por otra parte, la traducción de Floreal Mazía (Shaw 1952), de 1952, Sudamericana, Buenos Aires, tiene diferentes ediciones, pero que son esencialmente iguales (incluyendo aquellas traducciones que no reconocen los créditos del traductor, pero de cuyo cotejo con la versión de Sudamericana puede concluirse que es la de Mazía). La llamaremos *trad. F.M.* En los dos casos, parece tratarse de reimpressiones y no de reediciones.

La versión original está compuesta de un Prefacio, seguido de los cinco actos con una escena cada uno, y un Epílogo. Esta es la versión que tradujo Broutá. La que tradujo Floreal Mazía tiene algunos cambios que introdujo Shaw a partir del original.

4.2. Análisis

En ambas traducciones, la variedad de español que se considera de prestigio (es decir, el habla que caracteriza a Higgins, a Pickering, a la madre de Higgins y a la familia Eynsford Hill), como es de esperar, es la que se asocia tradicionalmente a un habla estándar. Lo interesante es que no parece haber diferencias significativas entre las variedades de prestigio elegidas en ambos casos. Las particularidades de cada traducción no parecen explicarse por una diferente actitud ante la variedad de prestigio: son decisiones personales del traductor. Véase, por ejemplo, *una piedra en la calle, para hacerme un chantaje*,

que la hagan presumida a la chica en la trad. J.B. y un guijarro en la playa, para extorsionar, que la joven se envanezca en la trad. F.M.

Este hecho cobra particular valor en la medida en que las traducciones no reflejan el pluricentrismo del español, es decir, no muestran la coexistencia de rasgos estándares que no son reconocidos ni valorados homogéneamente en todas las comunidades de habla hispana. Son dos traducciones que reflejan una actitud lingüística de valorización de una única norma de prestigio. En este sentido, la norma de prestigio elegida se vincula con la madrileña. De hecho, algunos de los rasgos gramaticales elegidos en la trad. F.M. no corresponden a la variedad argentina estándar. Tal es el caso del uso de pretérito perfecto compuesto, del futuro sintético o del uso de *hombre* como vocativo o de expresiones como ¡*vaya!*. Estas características lingüísticas, de impronta peninsular, muestran una actitud positiva en la trad. F.M. hacia la variedad de España, que se percibe como más prestigiosa en términos generales y, en particular, en la dramaturgia.

En la comparación entre las versiones en español, la identificación de dos variedades dialectales estándares distintas es muy excepcional. Puede verse en el plano léxico en la elección de *autobús* en la trad. J.B. y *ómnibus* en la trad. F.M. Pero no va más allá de este tipo de caso puntual.

Es importante recordar que la problemática que sobrevuela cualquier traducción de *Pygmalion* al español – y también al portugués, como veremos en profundidad más adelante – se vincula fuertemente con la forma de establecer las variedades a las cuales traducir. Esto es una importante diferencia con la lengua inglesa, ya que en ella, al menos en la época de Shaw, las variedades elegidas para marcar la estratificación sociolingüística están claramente identificadas: la *Received Pronunciation* (RP) se percibe como la variedad de prestigio y el *cockney*, como la variedad estigmatizada.

En el caso del español, como dijimos, no hay mayores complejidades para elegir la variedad estándar que usará Higgins. Pero hay sustanciales cambios en la elección de los traductores al momento de representar la variedad no prestigiosa, no estándar. Esta variedad no prestigiosa aparece en las traducciones al español de *Pygmalion* en boca de Eliza Doolittle, de Alfred Doolittle y de algunos personajes menores que aparecen en el Acto I. En la trad. J.B. es la que suele asociarse a la andaluza, algo que era típico del teatro de la época. En la trad. F.M. es una variedad de lengua que suele asociarse a

las clases populares porteñas y que, en parte, tiene su origen en el lunfardo. En ambos casos, es un habla que transgrede la norma lingüística y que se identifica con el habla popular⁶. Esta elección trasluce la actitud lingüística de Broutá, de Mazía, y de sus contemporáneos, frente a estas variedades. Veamos el detalle de los rasgos elegidos para representar estas variedades no estándares en las traducciones de *Pygmalion*.

El habla de Eliza se marca como yeísta en la *trad. J.B* y en la *trad. F.M.*: *cabayero* (por “caballero”), *ramiyete* (por “ramillete”), *yamaré* (por “llamaré”)⁷. No se marca como un sonido rehilado, que correspondería a la pronunciación rioplatense, quizás por su difícil caracterización gráfica. Sin embargo, ningún texto muestra el seseo, que es una característica del cheli, del lunfardo, de las variedades andaluzas, etc. Quizás los traductores hayan entendido que marcar el seseo en la escritura hubiera hecho poco amigable la lectura del texto.

A nivel fonético, se destaca en la *trad. F.M.* la aspiración de /s/, que atraviesa todas las intervenciones de Eliza. La grafía “s” se sustituye por un apóstrofe o por la letra “h”: *lohpie'* (“los pies”) o *ahpeto*⁸ (“aspecto”), *unah flore* (“unas flores”), *doh penique* (“dos peniques”). En este texto solo se registra la aspiración del sonido sibilante; no se consigna en ningún caso su eliminación. Por otra parte, en la *trad. J.B.* no hay aspiración y la eliminación de -s es totalmente excepcional.

La elisión de -d- intervocálica es muy común en la *trad. J.B.* en participios: *estropeás* (por “estropeadas”), *honraa* (por “honrada”), *quita* (“quitado”), *vení* (“venido”) y en otros contextos como *naa* (por “nada”) o *toas* (por “todas”). La elisión de -d- intevocálica es muy escasa en la *trad. F.M.*: se da, por ejemplo, en *toavía* (por “todavía”) pero no se da en participios.

Se elide -d en posición final de palabra en ambos textos. En la *trad. J.B.* *usté* alterna con *usted* y hay caída de -d también en *verdá* (“verdad”) o *diznidá*

6. Lluch Edo (2016) analiza la traducción de Julio Broutá (Shaw 1920): en el plano gramatical distingue conjugación y “usos incorrectos” de tiempos verbales. En la pronunciación, analiza la “elisión de letras en las palabras”. Habla también del laísmo, yeísmo y dequeísmo que se encuentra en el texto. Comenta además algunos errores ortográficos y el léxico.

7. En la *trad. J.B.* este rasgo no es sistemático. Aparece también *caballero*.

8. Con caída del grupo consonántico culto.

(por “dignidad”); la única caída de -d en la *trad. F.M.* ocurre en la palabra *usté*. En la *trad. J.B.*, además, hay una sustitución de la grafía “d” por una “z” en *saluz* (por “salud”) o en *diznidá* (por “dignidad”), casos en los que se quiere representar el sonido sibilante que sustituye en la oralidad al sonido dental. La presencia de este sonido sibilante, una interdental sorda, se da en variedades del español de España, no en las del Río de la Plata ni en otras variedades hispanoamericanas⁹.

Hasta aquí podemos decir que, en términos generales, la *trad. J.B.* se caracteriza por un rasgo característico de la variedad andaluza: la elisión de -d-. Pero no se consigna allí aspiración ni eliminación de /s/, como podría suponerse. En la *trad. F.M.* se registra aspiración de /s/ pero la elisión de /d/ es escasa. Ambas traducciones se alejan de la norma estándar pero no coinciden completamente en cómo se da ese alejamiento. En términos de actitudes lingüísticas, podemos decir que se eligen distintos rasgos para visualizar la variedad no estándar.

Por otra parte, hay apócope en la *trad. J.B.* en *pa* por “para” y en *ca* por “cada” y elisión de fonemas en interior de palabra en *ties* (por “tienes”) o *ustes* (por “ustedes”). En la *trad. F.M.* se da la forma apocopada de “para” y la elisión de fonemas en interior de palabra en *senta* (por “sesenta”), *necito* (por “necesito”), *denvueltoh* (por “desenvueltos”). En la *trad. F.M.*, a diferencia de lo que ocurre en la *trad. J.B.*, se consigna la inserción de fonemas en interior de palabra en casos como *augeradable* (por “agradable”).

Con respecto a las líquidas, se constata elisión y sustitución. En la *trad. J.B.* hay elisión en *paece* (por “parece”) o *fuas* (por “fuera”) y sustitución en *quedrá* (por “querrá”). En la *trad. F.M.* no se elide /r/ pero cambia de lugar en el interior de palabra: *tartando* (por “tratando”), *tártara* (por “tratará”). En *drecho* (por “derecho”), al eliminarse una vocal, pasa a formar parte de un grupo consonántico inicial de palabra. Hay, además, en ese texto, una líquida – que junto a la vocal /i/ – sustituye a /s/ en *balitante* por “bastante”.

La simplificación de grupos consonánticos cultos es muy común en ambos textos: en la *trad. J.B.* se da *coación* (por “coacción”), *ojezto* (por “objeto”), *correztamente* (por “correctamente”), *leciones* (por “lecciones”) y,

9. Por más información sobre este rasgo en el español de Madrid, puede verse Molina Martos (2016), entre otros.

en la *trad. F.M.*, se consigna en *sinifica* (por “significa”), *ónibuh* (por “ómnibus”), *lesiones* (por “lecciones”), *sesta* (por “sexta”). En este texto argentino no aparece la grafía “z” en sustitución de una consonante en estos contextos, como sí aparece en la *trad. J.B.*, como ya hemos visto para el caso de *diznidad*.

Las vocales pueden elidirse en diferentes contextos fonéticos. Caen, en la *trad. J.B.* en *ventríloco* (por “ventríloco”), *l’oye* (por “lo oye”), *entéres’usté* (por “entérese usted”) y en la *trad. F.M.* en *ruinado* (por “arruinado”), *d’un* (por “de un”), *viése’na portunidad* (por “viése una oportunidad”), *m’enseñe* (por “me enseñe”), *todo’l* (por “todo él”) o *vivid’ay* (por “vivido ahí”). Por lo general, son casos de simplificación vocálica propias del habla oral. En la *trad. J.B.*, hay además sustitución de /i/ por /e/ en *vesita* (por “visita”) y de /e/ por /o/ en *prenuncian* (por “pronuncian”) y *prenunciación* (por “pronunciación”). En la *trad. F.M.* se cierra /o/ en /u/ en *tengu’inconveniente* (“tengo inconveniente”) y *tuayas* (“toallas”), característica del habla popular rioplatense.

Por otra parte, la caracterización a nivel de rasgos sintácticos del habla de la florista no es particularmente llamativa. Aun así, hay diferencias entre ambas traducciones. En el primero, la florista es laísta (*la pisan un callo*), rasgo que, aunque generalmente aceptado, no corresponde a la norma culta estándar de España. Es, por otra parte, un fenómeno ajeno a la variedad rioplatense. En la *trad. F.M.* el condicional se conjuga en una forma no estándar: *habería* (por “habría”) y *tendería* (por “tendría”).

La diferencia sintáctica más importante entra ambas versiones es que en algunos pasajes de la *trad. F.M.* se repite el verbo al final de la frase, es decir, se recurre a un “habla en capicúa” o un “habla sandwich”¹⁰; *Soy ’na buena chica, soy, Tendría que’vergonzarse, tendría, Yamaré la policía, yamaré, Ehtá chiflado, ehtá*, etc. Se trata de un rasgo propio de la variedad del español rioplatense (aunque puede darse en otras variedades con otros valores

10. Saab (2011) plantea: “Para un gramático, una construcción capicúa se describe superficialmente como un esquema cuya forma básica responde al patrón V (verbo) FRASE V (verbo). Puede ser respuesta a preguntas parciales, a respuestas sí/no e incluso puede ocurrir en inicio de discurso (...)”. Se da “un tipo de movimiento de predicado a la periferia izquierda de la oración, cuyo resultado más notable es la pronunciación de dos copias del mismo verbo y con un marcado descenso entonacional de la última (...) Este carácter capicúa o sánquche de duplicación verbal es posible si los verbos involucrados están en una relación de antiadyacencia, y codificarían simplemente un énfasis en la oración”.

pragmáticos) y es un modo de pertenencia social pero que según Saab (2011) se ve despectivamente en Argentina; se asocia con “cosas de bailaneros, chorros y bosteros”, y, en general, con hablantes con poca educación (Holt 2022). De alguna manera, sustituye al *tagging* que se da en la versión en inglés – del tipo *I'm a good girl, I am* –, aunque no tenga exactamente los mismos valores a nivel sociolingüístico y pragmático. En el caso de la *trad. J.B.*, recurrir al capicúa a la hora de traducir este *tagging* muestra la actitud lingüística del traductor frente a estas estructuras populares. En la *trad. J.B.* este rasgo no puede recuperarse y se recurre a estructuras, del tipo *Yo soy una muchacha honrá, ¿entiende?*, que no logra mostrar el valor pragmático y social que tiene el *tagging* en inglés.

En el plano léxico, el español de Eliza se aparta claramente del español estándar en los dos textos y se aparta en los textos entre sí. En la *trad. J.B.*, una de las primeras intervenciones de Eliza es la siguiente: *¡Anda, pasmao! ¡Vaya con el señorito cegato! ¡Nos ha amalao el cuatro ojos! ¡Ay, qué leñe!* A partir de aquí, se sucede una serie de voces y expresiones populares, algunas de ellas pertenecientes a una variedad subestándar del español: *De modo que al trigo, No me sale del moño, Como dicen en el “Tenorio”, Ya estoy ya escama' hasta las cachas, Anda, chúpate ésta, Ruperta, A mi, ¡plin!*. También *Este señor está guillado* (por “Este señor está chiflado”), *cogorza* (por “borrachera”), *la secreta* (por “la policía secreta”), etc. En la *trad. F.M.* aparecen menos expresiones populares: la caracterización lingüística de Eliza está dada principalmente en el plano fonético. Pero, aun así, podemos destacar: *Ehtá chiflado, ehtá; Usté's un gran valentón, es'eh; Y yo digo que el que lo birló es el que la hizo espichar*, etc.

En el Acto 3, en el que Eliza describe la muerte de su tía, se evidencian particularmente este tipo de expresiones y voces: en la *trad. J.B.* se lee:

A mí no me la dan con queso, Metieron la pata hasta el corvejón, Le hicieron la pascua en grande, Arramblaron con todo, Más que la teta de su madre, Acostumbrado a la bala rosa, Agarraba cada melopea q'Dios tiritaba, ¡Pa chasco! ¡Nipis!

En la *trad. F.M.* aparecen las siguientes expresiones para describir la muerte de la tía: “le hicieron clavar el pico, se la cargaron, la liquidaron, etc.” – expresiones propias de las hablas populares rioplatenses y del lunfardo.

En esta escena la dicción es “prestigiosa”, digamos, incluso afectada: corre el Acto 3 y Eliza ha tenido suficientes lecciones de lengua con el Prof. Higgins. Pero, mientras la pronunciación es cuidada, el vocabulario no lo es. De hecho, el traductor tiene que tomar una decisión en este pasaje con respecto al inglés *bloody*: en la *trad. J.B.* se traduce por una expresión eufemística: ¡Nipis!¹¹ En cambio, en la *trad. F.M.* se traduce por *cuernos*. Y se acompaña de la siguiente nota del traductor:

En el original, Not bloody likely. Bloody es un intensivo vulgar, considerado como altamente incorrecto en la conversación en sociedad; de ahí la sensación, que en castellano sólo podría ser producida por un expletivo de más grueso calibre. (N. del T.)

Por otra parte, si nos detenemos brevemente en la adaptación de *Pygmalion* a la televisión que hizo la RTE, en 1979, veremos que tanto el personaje de la florista como el de su padre, fueron representados por actores argentinos (Marilina Ross y Luis Politti, respectivamente), que usan un lenguaje cercano al de las clases populares argentinas y que tiene su origen, en algunos casos, en el lunfardo. En el léxico de Elisa aparecen sustantivos como *despelote*, *laburo*, *guita*, *jeta*, *curda* y verbos como *afanar*, *espichear*, *rajar*, *carburar*. Se refiere a su padre como *el viejo*, quien, a su vez, usa las voces *mina*, *pibe*, *guita*, *patrona*, *sopapo*. La pronunciación y la entonación de ambos se identifican también con la de las variedades no estándar del español rioplatense: seseo, yeísmo rehilado, aspiración de -s, simplificación de grupos consonánticos cultos, apócope, etc. El habla de Alfred Doolittle es voseante: *no me saqué la lengua*, *sos*, etc. Sin embargo, también usan formas alejadas del habla popular rioplatense como el pretérito perfecto compuesto o el futuro sintético¹². Lo curioso en esta adaptación es que la variedad de prestigio es la madrileña

11. Interjección que significa “no” o “no quiero”.

12. En 1975 se estrena la película argentina *La Raulito*, dirigido por Lautaro Murúa, con guion de Juan Carlos Gené y Martha Mercader y protagonizada por Marilina Ross, que luego actuaría de Eliza. En el caso de *La Raulito*, Ross interpretó al personaje principal de la obra, esa niña de la calle, fanática del club Boca Juniors, que tuvo una vida muy difícil. Esa película, en la que la protagonista usaba voces como *chupar*, *rajarse*, *laburar*, se estrenó con éxito en España. Raulito aspiraba la -s y su habla evocaba el español subestándar de Buenos Aires. Quizás el éxito de la elección del español no prestigioso de la versión televisada de *Pigmalión* (RTE 1979) se base en que hay un eco del personaje de Raulito.

y la variedad estigmatizada es la de hablantes de una variedad no estándar del otro lado del mundo.

5. Traducciones al portugués y actitudes lingüísticas

5.1. Las traducciones de *Pygmalion* al portugués

En nuestro estudio hemos analizado seis traducciones de *Pygmalion* a la lengua portuguesa, tres de ellas publicadas en Portugal (PP) y tres en Brasil (PB), en concreto: (PP1) *Pigmalião: análise da peça de Bernard Shaw, precedida da respectiva tradução portuguesa* (Shaw 1962), traducción de Marina Lopes Prieto. Coímbra: Edição de autor; (PP2) *Pigmalião. Romance em cinco actos* (Shaw 1972), traducción de Fernando de Mello Moser. Lisboa: Edições Verbo; (PP3) *Pigmalião* (Shaw 1987), traducción de Mário de Abreu. Mem Martins: Publicações Europa-América; (PB1) *Pigmalião. Comédia em cinco atos* (Shaw 1964), traducción de Miroel Silveira. Rio de Janeiro: Editora Delta¹³; (PB2) *Pigmaleão. Um romance em cinco atos* (Shaw 2005), traducción de Millôr Fernandes. São Paulo: L&PM; y (PB3) *Pigmalião* (Shaw 2021), traducción de Júlio Emílio Braz. São Paulo: Ciranda Cultural Editora.

La primera y mayor problemática con la que se enfrenta cualquier traductor de *Pygmalion* a la lengua portuguesa incide directamente en el tema central de nuestro trabajo, es decir, la forma de establecer la variación lingüística. Así, mientras en la lengua inglesa las dos variedades utilizadas para marcar dicha variación están firmemente establecidas y caracterizadas (RP, como la variedad más prestigiosa, y *cockney*, como la más estigmatizada), en portugués no existen equivalentes, por lo que la asimetría entre la variación lingüística en inglés y en portugués se vuelve un problema de difícil resolución. Por ello, los traductores de Shaw se han visto obligados a establecer, de manera totalmente unilateral, sus particulares visiones de la variación lingüística en su propia lengua, lo que nos ofrece un magnífico

13. Esta traducción es, además, una adaptación de la obra, ya que, en lugar de suceder en Londres, la acción se traslada a Río de Janeiro, y los nombres de los personajes son también adaptados a la onomástica brasileña: Henry Higgins como Henrique Mascarenhas, Coronel Pickering como Coronel Guimarães, Eliza Doolittle como Elisa Garapa, Alfred Doolittle como Alfredo Garapa, etc.

marco para estudiar y profundizar en las actitudes lingüísticas frente a la variación en portugués.

En lo referente a la variedad prestigiosa, en portugués no existe tal variedad, no al menos de manera comúnmente aceptada, como sí ocurre en inglés: “Furthermore, I would add, there is no Portuguese accent associated with such high social prestige as is the standard pronunciation of British English, RP. This makes it even more interesting to see what solutions were found for the translation of these varieties” (Assis Rosa 1994: 321). Podemos decir, de forma general, que los países de habla portuguesa poseen cada uno su propio concepto de lo que es la variedad que posee el prestigio social. Así, “for European Portuguese, the standard in terms of both pronunciation and dialect is identified “as variedades faladas pelas camadas cultas das regiões de Lisboa e de Coimbra” (“the varieties spoken by the cultured classes of the regions of Lisbon and Coimbra”) (Ferreira *et al.* 1996: 484). Pero, cabe resaltar, este estándar no es aplicable fuera de las fronteras portuguesas. De hecho, las traducciones realizadas en Brasil no siguen esta variedad, pues dicha nación posee también sus propias variedades prestigiosas de la lengua portuguesa, claramente diferenciadas de la anterior.

Con esto en mente, podemos establecer como norma que la variedad prestigiosa de la lengua portuguesa es aquella que sigue con total regularidad las pautas y características del portugués más culto, esto es, aquel que es utilizado en las obras literarias del momento. De hecho, es el portugués que se corresponde con la lengua escrita y hablada por las clases más educadas de las capitales de cada país. Así, en Portugal corresponde al portugués de Lisboa, mientras que en Brasil corresponde al portugués de Río de Janeiro (capital del país desde 1808 hasta 1960, cuando fue trasladada a Brasilia).

En lo referente al habla del Prof. Higgins, las diferencias gramaticales¹⁴ que encontramos entre las traducciones de *Pygmalion* analizadas son exclusivamente de carácter nacional, esto es, mientras en Portugal utilizan la norma portuguesa, en Brasil utilizan la brasileña. Las diferencias entre

14. Obviamente, a nivel léxico también es posible encontrar diferencias entre las traducciones realizadas en Brasil y en Portugal, pero eso es algo que consideramos común a cualquier otra lengua internacional, por lo que no juzgamos adecuado profundizar más en ello.

ambas son fácilmente perceptibles por cualquier hablante de la lengua, y se limitan a cuestiones genéricas como la colocación o ausencia del artículo determinado antes del adjetivo posesivo o la colocación enclítica o proclítica de los pronombres átonos, como en *Sua mãe* (PB) / *A sua mãe* (PP) y *Lhe mandou* (PB) / *Mandou-lhe* (PP).

5.2. Análisis

Como ya dijimos, las actitudes mostradas por los traductores de las seis ediciones de *Pygmalion* analizadas en el presente trabajo muestran con claridad que en la lengua portuguesa no existe una variedad que pueda ser considerada unánimemente como portadora del mayor prestigio social, por lo que cada país se limita a considerar como tal a la variedad utilizada por las clases más cultas y educadas de su capital.

Donde los traductores sí deben mostrar su actitud personal hacia la variación lingüística es en la traducción del habla de Eliza Doolittle. Tal y como ocurre con la variedad prestigiosa, en portugués tampoco existe una variedad que pueda ser considerada, de manera generalizada, como estigmatizada:

De facto, na nossa língua não existe nenhum falar que seja tão comunicativo na sua difícil inteligibilidade, nem que seja do mesmo modo aceite como susceptível de acarretar discriminação social, ou pelo menos grave preconceito (Moser 1984: 223).

Las actitudes mostradas por los traductores muestran que no existe en la lengua portuguesa ninguna variedad, ya sea dialectal o diastrática, que sea unánimemente considerada como estigmatizada, por lo que cada traductor se ve obligado a buscar en su repertorio cuáles serían las características lingüísticas que consideraría como propias de una persona de bajo nivel educativo. En general, podemos considerar que se entiende como tal al habla que reproduce características lingüísticas propias de la oralidad de las clases más bajas, alejadas de las convenciones de la lengua escrita, por lo que es visto como un “dialecto empobrecido, que, tendo abandonado a língua escrita, convive apenas com as manifestações orais” (Cintra & Cunha 1984: 4).

Pocos traductores hablan abiertamente sobre esta cuestión, pero las palabras que escribe en el prólogo Fernando de Mello Moser, quien tradujera la versión portuguesa de 1972, son bastante esclarecedoras:

As particularidades dialectais do *cockney*, que o autor explora amplamente nesta peça, não possuem correspondência sistemática na nossa língua, sob o aspecto fonético, embora seja possível encontrar semelhanças parciais em determinados falares da Metrópole e das Ilhas Adjacentes. Dada, porém, a necessidade de um critério uniforme, coerente e inteligível para a maioria dos leitores, o tradutor preferiu, para a linguagem de Eliza Doolittle e das restantes personagens do seu meio, recorrer a uma modalidade coloquial da língua portuguesa, que, à semelhança do original, exprimisse distância social, mais do que regionalismo” (Shaw 1972: 15).

La característica común que posee el habla de Eliza Doolittle en las seis ediciones analizadas es el amplio surtido de alteraciones vocálicas y consonánticas que realiza en todo tipo de palabras: (PP1) *Ora deixe lá ver o que escreveu...* / *Dous ramos de violetas botadas p'rá lama!*; (PP2) *Atão, pra que é que vossemecê se pôs a 'screver o que eu dizia? / Se num m'agradar, num fico cá, pois atão. E num consinto que ninguém me bata. Eu num pedi pra ir ao palácio ...*; (PP3) *Sei tão bem como vossemecê canto custam umas lições! / ... numa loja de flores imbez de ser bendedeira numa esquina ...* y (PB1) *Por que é que a madama não deu mais melhor educação pra êle?*; (PB2) *Dirvagá cum a loça, Ferderico. Num inxerga não, hõmi? / Qui inducação, qui modos, nossa sinhora. Cincos burquês de mangnólias artolados na lama* y (PB3) *Qui topera, esse Ferderico, num é? E, pra piorá, uma vaca braba, derrubando tudo aqui qui encontra pela frenti! I agora? / A madama bem que puderia tê dado mior inducação pr'ele, num, é, não?*

También comparten estas seis ediciones el caracterizar el habla de Eliza como omisora de los más variados fonemas, de nuevo en casi todo tipo de palabras: (PP1) *Dous ramos de violetas botadas p'rá lama!*; (PP2) *Atão, pra que é que vossemecê se pôs a 'screver o que eu dizia? / Pois o qu'eu disse é verdade;* (PP3) *Sei tão bem como vossemecê canto custam umas lições! / Eu sou tão séria como calquer senhora* y (PB1) *E vou pagá, não pense que não / ...tá aprendendo francês...*; (PB2) *Mãe boa, hein, qui insina êssis modus prum filho; bota as fror tudo no artolero i corri sim nim pagá. A madama vai pagá. A madama vai pagá meus prijuízo? / Quim é qui tá enganano a sinhora? Chamei êli di Fredinho ô di Carlinho cumu si farla prum istranho quano si qué sê argradávi* y (PB3) *Oia pr'onde anda, seu mané! / Que vô fazê? As flô tudo esbagaçada. E agora? Como vô rancar grana dos granfa?*

Una de las diferencias que encontramos entre las ediciones portuguesas y brasileñas es que en las segundas los traductores adjudican a Eliza Doolittle errores de concordancia gramatical de número, característica que no hemos encontrado en ninguna de las ediciones portuguesas analizadas: (PB2) *A madama vai pagá meus prejuízo? / Tenho direito di vendê minhas fror onde quizê, a num sê na carçada* y (PB3) *As flô tudo esbagaçada / Bem, pra cumeçá, podia pagá meus prejuízo. A madama vai pagá us meus prejuízo?*

Pero la característica diferenciadora más destacable entre las ediciones portuguesas y brasileñas radica en el plano léxico. Por un lado, las primeras adjudican a Eliza algunas palabras o expresiones que podríamos considerar como no estándar o espontáneas, tales como en (PP2) ... inda ter de gramar sustos e enxovalhos y en (PP3) Oraíssa! Sin embargo, es en las ediciones brasileñas donde abunda el recurso a tales palabras y expresiones, bien agramaticales, bien espontáneas, bien propias de jergas de colectivos de clase social baja, para caracterizar el habla inculta de Eliza: (PB1) *Por que é que a madama não deu mais melhor educação pra êle? / O danado caiu em cima de mim, me esmolambou com as flôres e deu o pira;* (PB2) *Poucha! Compra uma fror di mim, Coronér* y (PB3) *Oia pr'onde anda, seu mané! / Como vô rancar grana dos granfa? / Não pesco neca! / Tu não me tapeia no preço, não.*

6. Autocorrecciones, correcciones lingüísticas y comentarios metalingüísticos

Hacia el final de la obra, la actitud lingüística de Eliza frente a su propia habla es muy diferente a la del primer acto. Ya no se trata de una persona que habla sin prejuicios su variedad, como lo hacía cuando vendía flores en Covent Garden, ni de una persona que quiere aprender una variedad que considera prestigiosa. Ahora, Eliza, después de haber asistido a las clases de Higgins, es consciente de su forma de hablar y se autocorrigie. Tal es lo que sucede en la trad. F.M., cuando dice: *Pero no soy el polvo que usted pisa. Lo qu'he hecho...* (Corrigiéndose.) *Lo que he hecho no lo hice por los vestidos y los taxis.*

Sin embargo, si bien Eliza se autocorrigie en esa ocasión, no permite que Higgins la corrija. Es dueña de su habla y Higgins ya no es su profesor, ya no tiene poder sobre ella. En el Acto 5, en la trad. de J.B. se lee:

Elisa (mirándole fieramente): ¿Casarme yo con Pickering? ¡Ni que me hubiese vuelto demente!

Higgins (con suavidad): ¡Demente?

Elisa: (perdiendo la paciencia y levantándose): Hablo como me da la gana.

Ya no es usted mi profesor.

En la *trad. F.M.* también Higgins corrige a Eliza en el Acto 5. Esta vez la corrección se da en el plano sintáctico:

Eliza: Y está más cerca de mi edad de que él ...

Higgins (dulcemente): Que él, no “de que él”

Liza (irritada): ¡Hablaré como se me ocurra! ¡Ya no es mi maestro!

En la traducción portuguesa PP2, la corrección sintáctica que realiza el Prof. Higgins también existe, aunque el texto incluya frases bien diferentes:

Liza (voltando-se para ele, furibunda): Eu não casava consigo, se me pedisse; e está mais perto da minha idade do que ó que ele está.

Higgins (mansinho): Do que ele está; não do que ó que ele está.

Liza (descontrolando-se e erguendo-se): Falo como me apetecer. Já não é meu professor.

En la traducción PB2, la corrección que realiza el Prof. Higgins (que en el texto adopta el nombre de Henrique Mascarenhas, como ya dijimos) es la siguiente:

Elisa (voltando-se e fitando-o com ar bravo): Nem com você eu me casaria, mesmo que você me pedisse. E, no entanto, a diferença de idade entre nós é bem menos grande.

Henrique (delicadamente): Menor, e não “menos grande”.

Elisa (perdendo a paciência e levantando-se): Eu falo como quiser. Você já não é mais meu professor.

Lo que tienen en común todas estas correcciones es la reacción que despiertan en Eliza. Su actitud frente a la lengua y frente a Higgins es de independencia: ella habla como quiere, y no como Higgins le dice que tiene que hablar. Ya no es la Eliza “obediente” que conocemos, ya no repite las correcciones que le hace Higgins, como si estuviera en una clase de lengua. Recuérdese, por ejemplo, que en la *trad. F.M.*, cuando Eliza había pronunciado *qu’esah pantuflas*, Higgins la había corregido diciendo *Que esas pantuflas* y Eliza había repetido *con amarga sumisión*, según consta en la obra: *Que esas pantuflas*. Algo similar había ocurrido en la *trad. J.B.*: Eliza usa la apócope *pa* en *pa usted*, Higgins reacciona – *con voz de trueno* –, *Para usted* y Eliza, de

manera casi dócil responde repitiendo lo que dice Higgins: *Para usted*. Al final de la obra, Eliza no permite que se le corrija y mucho menos repite lo que se le corrige como si fuera una menor que obedece a su profesor. En la medida en que cambia su actitud hacia Higgins cambia su actitud frente a la lengua, y viceversa.

Por otra parte, hay un comentario metalingüístico, al final de la obra, que brinda información sobre una actitud lingüística explícita: el habla prestigiosa se asocia con el habla de la realeza. En la *trad. F.M.*, Eliza afirma en el final de la obra: *Una anciana acaba de decirme que hablo exactamente como la reina Victoria*. En la traducción portuguesa PP2, encontramos la misma asociación, es decir, la misma actitud lingüística al respecto, ya que la frase que dice Eliza fue traducida de la misma forma: *Uma senhora de idade acabou de dizer-me que falo exactamente como falava a rainha Vitória*. El objetivo de Higgins, que Eliza hable el inglés de la reina, ha sido alcanzado. Pero en el proceso, Eliza aprendió mucho más que una variedad prestigiosa de una lengua: aprendió a rechazar a la persona que se la había enseñado.

7. Consideraciones finales

El estudio de las traducciones de *Pygmalion* nos ha permitido ver qué actitudes lingüísticas existen en las elecciones de las variedades del español y del portugués que representan a un personaje culto, el Prof. Higgins, y a un personaje de origen popular, Eliza. Los traductores, o quienes han adaptado la famosa obra de Bernard Shaw, han debido optar por una variedad de español y de portugués que consideran alta y por una variedad que consideran baja. Vimos, en primer lugar, que hay un relativo consenso en la elección de la primera pero no en la segunda, tanto en español como en portugués.

En muchos casos para traducir el habla estigmatizada, la de Eliza, no se recurre a una variedad en sí misma sino a un conjunto de rasgos asociados a una variedad no estándar. La elección de ese conjunto de rasgos es una manifestación de las actitudes lingüísticas del traductor frente a esas características subestándares. Se generará cierta complicidad con el público que verá en ese conjunto de rasgos un habla verosímil y representativa de los estratos bajos.

En definitiva, como dicen Hatim y Mason (1995: 61), “el objetivo será poner de manifiesto la ‘estigmatización’ sociolingüística del usuario, no necesariamente por el expediente de seleccionar una variedad regional en concreto, sino recurriendo a modificaciones en el estándar”.

Los traductores al español y al portugués subestándar optan por hacer alteraciones en diferentes niveles lingüísticos. La mayoría se vincula con los planos fonético y léxico, a los que se les atribuye claros marcadores sociolingüísticos, fácilmente identificables por la audiencia. Los rasgos subestándares del nivel sintáctico y morfológico tienen un papel menor.

Las elecciones que Shaw hizo al caracterizar lingüísticamente a sus personajes responden a la fuerte estratificación del inglés británico de su época. Como se sabe, el tipo de estratificación del español y del portugués es distinta: en estas lenguas romances no existe el concepto de RP y la distancia entre las variedades alta y baja no se da de la manera en que se da entre la RP y el *cockney*. Las lenguas de los sectores bajos no son identificadas necesariamente como una variedad, ni tienen un nombre. Pero sí son nombrados sus rasgos, como por ejemplo, “comerse la -s”, rasgos que atraviesan el habla de Eliza en todas las traducciones al español. En las traducciones al portugués, uno de los rasgos comunes del habla de Eliza podría considerarse similar, pues consiste también en la pérdida de sonidos, en particular, en la supresión de vocales e incluso sílabas completas, tal como ocurre en *tá* (en lugar de *está*), que es un rasgo considerado como puramente oral y fuera del registro culto tanto en Portugal como en Brasil.

En español y portugués el prestigio lingüístico está asociado, muchas veces, a variedades geográficas. Así, el español de Madrid se considera más prestigioso que el de Andalucía. Por eso, la versión peninsular combina el habla madrileña del Prof. Higgins con el habla con características andaluzas de Eliza. Hay que tener en cuenta, sin embargo, que esos rasgos que se identifican como andaluces también se identifican con los estratos bajos de Madrid. En este sentido, para describir lo no estándar se elige una variedad diastrática que comparte muchos rasgos con la variedad diatópica andaluza. Además, esa variedad, en el teatro madrileño, tiene una identidad propia; el cheli, habla “inventada” originariamente por Carlos Arniches. En lo que respecta a las traducciones al portugués, la variedad considerada como más prestigiosa corresponde, igualmente, a la propia de las clases cultas de la

capital, como es el caso de Lisboa, en las traducciones portuguesas, o de la histórica capital Río de Janeiro, en el caso de las traducciones brasileñas.

Por otra parte, vale la pena recordar que no necesariamente se eligen variedades del español americano para caracterizar a los personajes de Shaw, aun en las versiones de *Pygmalion* que se han traducido en Hispanoamérica. La variedad prestigiosa suele ser la madrileña, más allá del origen de la traducción. Es más, en una de las adaptaciones que hemos visto, la variedad de prestigio es la madrileña y la variedad estigmatizada es la de hablantes de una variedad no estándar de Buenos Aires. Conviven, así, en el teatro, dos variedades que no coexisten en ninguna geografía. En lo referente a las traducciones al portugués analizadas, aquí sí se eligen variedades nacionales propias en cada caso, por lo que la situación de prestigio lingüístico de cada variedad puede considerarse bastante diferente, tal y como indicamos anteriormente.

Cada uno de los traductores de Shaw ha caracterizado algunos de sus personajes de una forma muy personal y completamente diferente de la caracterización que les dio este, lo que supone una extralimitación de su papel. El más destacado de todos ellos es, sin lugar a dudas, Miroel Silveira, quien no sólo tradujo, sino adaptó la obra para que tuviese lugar en la ciudad de Río de Janeiro, adaptando también los nombres de todos los personajes de la misma. Y más aún, puesto que llegó incluso a eliminar escenas (como la última del Acto III), y a poner en boca de los personajes frases e intervenciones que no existían en el original y, cabe mencionar, tampoco en ninguna de las traducciones conocidas.

Futuros estudios de traducciones a otras lenguas podrán contribuir a la cuestión de las actitudes lingüísticas que subyacen a otras traducciones de *Pygmalion*. Podrán estudiar si los traductores apelan a variedades en concreto o si adoptan criterios individuales e incluso diferentes. Así, quedarán de manifiesto sus actitudes lingüísticas al representar lo que consideran estándar y lo que consideran no estándar, lo lingüísticamente prestigioso y lo estigmatizado. De esta manera, se podrá seguir ahondando en la compleja relación entre actitudes, variedades de prestigio, variedades estigmatizadas, teatro y sociedad.

Referencias bibliográficas

- ASSIS ROSA, Alexandra. (1994) "The Centre and the Edges. Linguistic Variation and Subtitling Pygmalion into Portuguese." En: Vandaele, Jeroen (ed.) *Translation and the (Re) Location of Meaning. Selected Papers of the CETRA Research Seminars in Translation Studies*. Lovaina: Leuven Research Center for Translation, pp. 317-338.
- BADWAN, Khawla. (2021) "Unmooring language for social justice: Young people talking about language in place in Manchester, UK." *Critical Inquiry in Language Studies* 18:2, pp. 153-173.
- BAUS, Cristina; Phil McAleer, Katherine Marcoux, Pascal Belin & Albert Costa. (2019) "Forming social impressions from voices in native and foreign languages." *Scientific Reports* 9, 414. DOI: 10.1038/s41598-018-36518-6.
- BEARDSMORE, Hugo B. (1970) "A sociolinguistic interpretation of Pygmalion." *English Studies* 60, pp. 712-719.
- BERNSTEIN, Basil B. (1974) "Social class, language and socialisation." En: Abramson, Arthur S. (ed.) 1974. *Linguistics and adjacent arts and sciences*. Berlín: De Gruyter Mouton, pp. 1545-1562. DOI: 10.1515/9783110811278-003.
- CIANCIA, Carmen. (2023) "Social Class and Phonological Variation: The Case of T-Glottaling in Cockney." En: Ortu, Claudia & Francesco Bachis (eds.) 2023. *Languaging Class: Reflecting on the Linguistic Articulations of Structural Inequalities*. Delaware: Vernon Press, pp. 1-28.
- CINTRA, Lindley & Celso Cunha (1984) *Nova Gramática do Português Contemporâneo*. Lisboa: Edições Sá da Costa.
- CISNEROS PERALES, Miguel. (2023) "La acotación como estrategia de compensación en la traducción de teatro: el caso de *Pigmalión*." *Entreculturas* 13, pp. 67-77.
- COLE, Amanda & Bronwen G. Evans. (2021) "Phonetic variation and change in the Cockney Diaspora: The role of place, gender, and identity." *Language in Society* 50:5, pp. 641-665.
- COLE, Amanda & Patrycja Strycharczuk. (2022) "Dialect levelling and Cockney diphthong shift reversal in South East England: the case of the Debden Estate." *English Language & Linguistics* 26:4, pp. 621-643.
- DAN, Jiao & Li Rui. (2017) "A Study of Linguistic Behavior from the Perspective of Sociolinguistic. Taking My Fair Lady as an Example." *Studies in Linguistics and Literature* 1:2, pp. 162-170.

- FERREIRA, Manuela Barros; Ernestina Carrilho; Maria Lobo; João Saramago & Luísa Segura da Cruz. (1996) “Variação linguística: perspectiva dialectológica.” En: Faria, Isabel Hub; Emília Ribeiro Pedro; Inês Duarte & Carlos A.M. Gouveia (eds.) *Introdução à Linguística Geral e Portuguesa*. Lisboa: Caminho, pp. 479-502.
- FLORES, Nelson & Jonathan Rosa. (2018) “Undoing appropriateness: Raciolinguistic ideologies and language diversity in education.” *Harvard Educational Review* 88:2, pp. 149-171.
- GALLARDO, Bárbara Cristina. (2001) “Why can't women talk like a man?: An investigation of gender in the play *Pygmalion* by Bernard Shaw. Florianópolis: Universidad Federal de Santa Catarina. Tesis de maestría inédita. Versión electrónica: <<https://core.ac.uk/download/pdf/30361303.pdf>>.
- GOÑI ALSÚA, Miren Edurne. (2017) *Traducción y censura, traducción de dialectos las versiones al castellano de Pigmalión de George Bernard Shaw*. Leioa: Universidad del País Vasco. Tesis doctoral inédita. Versión electrónica: <<https://addi.ehu.es/handle/10810/27646>>.
- GOÑI ALSÚA, Miren Edurne. (2018) “Translating Characters: Eliza Doolittle “Rendered” into Spanish.” *Estudios Irlandeses* 13:2, pp. 103-119.
- GOÑI ALSÚA, Miren Edurne. (2022) “Two Translations of a Cockney Girl in Shaw’s *Pygmalion*: The Works of Julio Broutá and Floreal Mazía.” *Shaw* 42:1, pp. 59-84. DOI: <https://doi.org/10.5325/shaw.42.1.0059>.
- HAMED, Tamer Hamed Mohamed. (2021) “A sociolinguistic Study of George Bernard Shaw’s *Pygmalion*.” (*Revista de la Facultad de Artes de la Universidad de Helwan*) 53:1, pp. 1-17. Versión electrónica: <https://kgef.journals.ekb.eg/article_228224.html>.
- HATIM, Basil & Ian Mason. (1995) *Teorías de la traducción: una aproximación al discurso*. Barcelona: Ariel.
- HOLT, Johana. (2022) “La Diaria - Hablaste en capicúa, hablaste.” <<https://ladiaria.com.uy/cultura/articulo/2022/6/hablaste-capicua-hablaste/>>.
- KUMAR, Tribhuwan; Abdulrhman Musabal; Mohammed Abdalgane & Mehrunnisa M. Yunus. (2022) “The Impact of Social Class on Speech and Speech Inventiveness in George Bernard Shaw’s *Pygmalion*.” *World Journal of English Language* 12:7, pp. 328-328.
- LABORDA GIL, Xavier. (2012) “El *Pigmalión* de Shaw, manifiesto teatral de la lingüística.” *Lingüística en la Red* 10. Versión electrónica: <<http://hdl.handle.net/10017/24117>>.

- LIPPI-GREEN, Rosina. (2012) *English with an accent: Language, ideology, and discrimination in the United States*. Londres: Routledge.
- LO, Adrienne. (2020) "Systems, features, figures: Approaches to language and class vs. language and race." *Journal of Sociolinguistics* 24:3, pp. 293-307.
- LLUCH EDO, Laia. (2016) *Estudio de la variación lingüística y su traducción en los textos literarios: Pygmalion*. Castellón de la Plana: Universidad Jaime I. Trabajo final de grado. Versión electrónica: <<https://addi.ehu.es/handle/10810/27646>>.
- MARTIN, James R. & Peter R. White. (2018) *The language of evaluation: Appraisal in English*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- MOLINA MARTOS, Isabel. (2016) "Variación de la -d/ final de palabra en Madrid: ¿prestigio abierto o encubierto?" *Boletín de filología* 51:2, pp. 347-367. DOI: 10.4067/S0718-93032016000200013.
- MOSER, Fernando de Mello. (1984) "Falares e idiolectos em *Pygmalion* de George Bernard Shaw, como problemas de tradução." En: Holtus, Günter & Edgar Radtke (eds.) 1984. *Umgangssprache in der Iberomania. Festschrift für Heinz Kröll*. Tübingen: Narr, pp. 223-228.
- NALLIVEETIL, George Mathew. (2020) "Linguistic Analysis of George Bernard Shaw's *Pygmalion*." *Scholars international journal of linguistics and literature* 3:4, pp. 116-125.
- PETERSON, Elizabeth. (2019) *Making Sense of "Bad English": An introduction to language attitudes and ideologies*. Londres: Routledge.
- PILLER, Ingrid. (2020) "Language and social justice." En: Stanlaw, James (ed.) 2020. *The International Encyclopedia of linguistic anthropology*. Hoboken: Wiley Blackwell, pp. 1-7.
- PIRNAJMUDDIN, Hossein & F. Shahpoori Arani. (2010) "Pygmalion in Conversation with Pierre Bourdieu: A Sociological Perspective." *The Journal of Teaching Language Skills (JTLS)* 2:2, pp. 57-73.
- PITTS, Margaret Jane & Cindy Gallois. (2019) "Social markers in language and speech." En: *Oxford Research Encyclopedia of Psychology*. Oxford: Oxford University Press. DOI: 10.1093/acrefore/9780190236557.013.300.
- QADHA, Adil Mohammed Hamoud. (2019) "The use of the Concept of "Language Variation" As a Stylistic Device in *Pygmalion*: Toward Socio-Stylistic Approach." *International Journal of English Linguistics* 9:5, pp. 422-429.
- RANZATO, Irene. (2019) "The Cockney persona: the London accent in characterisation and translation." *Perspectives* 27:2, pp. 235-251.

- RICKFORD, John R. & Sharese King. (2018) "Language and Linguistics on Trial: Hearing Rachel Jeantel (and other vernacular speakers) in the courtroom and beyond." *Language in Society* 47:4, pp. 559-585.
- SAAB, Andrés Leandro. (2011) "Hablar en capicúa: algunas contribuciones al idioma universal de los argentinos." *RASAL Lingüística* 1, pp. 73-98.
- SHAW, GEORGE BERNARD. (1920) *PIGMALIÓN*. TRADUCCIÓN DE JULIO BROUTÁ. MADRID: M. AGUILAR EDITOR.
- SHAW, George Bernard. (1943) *Pigmalión*. Traducción de Ricardo Baeza. Buenos Aires: Hachette.
- SHAW, George Bernard. (1944) *Pigmalión y la cosa sucede*. Traducción de Julio Broutá. Buenos Aires: Espasa Calpe.
- SHAW, George Bernard. (1945) *Pigmalión y la cosa sucede*. Traducción de Julio Broutá. Buenos Aires: Espasa Calpe.
- SHAW, George Bernard. (1952) *Pigmalión*. Traducción de Floreal Mazía. Buenos Aires: Sudamericana.
- SHAW, George Bernard. (1955) *Pigmalión*. Madrid: Aguilar.
- SHAW, George Bernard. (1957) *Androcles y el león, Denegado, Pigmalión*. Traducción de Floreal Mazía. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- SHAW, George Bernard. (1962) *Pigmalião: análise da peça de Bernard Shaw, precedida da respectiva tradução portuguesa (1962)*. Traducción de Marina Lopes Prieto. Coímbra: Edição de autor.
- SHAW, George Bernard. (1964) *Pigmalião. Comédia em cinco atos*. Traducción de Miroel Silveira). Río de Janeiro: Editora Delta.
- SHAW, George Bernard. (1972) *Pigmalião. Romance em cinco actos*. Traducción de Fernando de Mello Moser). Lisboa: Edições Verbo.
- SHAW, George Bernard. (1985) *Pigmalión*. Traducción de Julio Broutá. Colombia: Seix Barral.
- SHAW, George Bernard. (1987) *Pigmalião*. Traducción de Mário de Abreu. Mem Martins: Publicações Europa-América.
- SHAW, George Bernard (1991) *Pigmalión*. Traducción de Juan Leita. Barcelona: Carroggio.
- SHAW, George Bernard. (2005) *Pigmaleão. Um romance em cinco atos*. Traducción de Millôr Fernandes. São Paulo: L&PM.
- SHAW, George Bernard. (2016) *Pigmalión*. Traducción de Miguel Cisneros Perales. Madrid: Cátedra.

SHAW, George Bernard. (2021) *Pigmalião*. Traducción de Júlio Emílio Braz. São Paulo: Ciranda Cultural Editora.

NOTAS BIOGRÁFICAS / BIONOTES

JOSÉ MARÍA SANTOS ROVIRA es Profesor Titular de la Universidad de Lisboa (Portugal). Cursó la licenciatura en Filología Hispánica en la Universidad de Granada y el doctorado en Lingüística en la Universidad de Alicante. Ha desarrollado su labor docente en varios países: Universidad de Cantón (China), Universidad de Macao (China), Universidad Internacional de Yakarta (Indonesia) y Universidad de Nottingham (Reino Unido). Es miembro correspondiente de la Academia Dominicana de la Lengua y de la Academia de Ciencias de la República Dominicana. Ha publicado diversos libros, entre ellos: *Demolinguística del español en Portugal* (2022) y *La enseñanza del español en China: historia, desarrollo y situación actual* (2011). Ha publicado también un amplio número de artículos en prestigiosas revistas académicas internacionales de Alemania, Chile, España, Estados Unidos, México, Reino Unido, etc. Sus líneas de investigación cubren diversos campos, de la lingüística aplicada a la dialectología y la sociolingüística.

MAGDALENA COLL es Profesora Titular del Instituto de Lingüística de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad de la República, Uruguay. Es Investigadora Nivel II del Sistema Nacional de Investigadores y Académica de Número de la Academia Nacional de Letras del Uruguay. Tiene una Licenciatura en Lingüística de la Universidad de la República e hizo el doctorado en la Universidad de California (Berkeley). Ha publicado libros y artículos en sus áreas de especialidad: lingüística histórica, lexicografía y lenguas en contacto. Coordina y dirige proyectos de investigación nacionales e internacionales. Fue directora del Departamento de Psico y Sociolingüística y coordinadora del Instituto de Lingüística de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación.

JOSÉ MARÍA SANTOS ROVIRA is Professor at Universidade de Lisboa (Portugal). He completed a B.A. in Spanish Studies at Universidad de Granada and a Ph.D. in Linguistics at Universidad de Alicante. He has developed his

professional career in several countries: Guangdong University of Foreign Studies (China), University of Macau (China), International University of Jakarta (Indonesia) and the University of Nottingham (United Kingdom). He is a corresponding member of the *Academia Dominicana de la Lengua* and of the *Academia de Ciencias de la República Dominicana*. He has published several books, including: *Demolingüística del español en Portugal* (2022) and *La enseñanza del español en China: historia, desarrollo y situación actual* (2011). He has also published a large number of articles in prestigious international academic journals from Chile, Germany, Mexico, Spain, the United Kingdom, the United States, etc. His research interests cover several fields, from applied linguistics to dialectology and sociolinguistics.

MAGDALENA COLL is Professor at the Institute of Linguistics of the Faculty of Humanities and Educational Sciences at Universidad de la República in Uruguay. She is a Level II Researcher of the National System of Researchers and member of the *Academia Nacional de Letras del Uruguay*. She has a B.A. in Linguistics from Universidad de la República and completed her Ph.D. at the University of California (Berkeley). She has published books and articles in her areas of expertise: historical linguistics, lexicography and languages in contact. She coordinates and directs national and international research projects. She was director of the Department of Psycho- and Sociolinguistics and coordinator of the Institute of Linguistics of the Faculty of Humanities and Educational Sciences.