



Universidad Autónoma del Estado de México



Facultad de Lenguas

**Propuesta de traducción de los diálogos de la novela *With Hope, Farewell* (1952) de Alexander Baron: un caso de traducción de la variedad lingüística *Cockney***

**TESINA**

**QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:**

**LICENCIADO EN LENGUAS**

**PRESENTA:**

Karen Georgina Arreola Huerta

**Director de tesina:** Dr. En H. Luis Juan Solís Carrillo

Toluca, Estado de México; 2023

## Índice

|  |    |
|--|----|
| <b>Abstract</b> .....  | 5  |
| <b>Introducción</b> .....  | 6  |
| <b>Importancia de la temática</b> .....  | 8  |
| <b>Planteamiento del problema o pregunta de investigación</b> .....                | 10 |
| <b>Métodos y técnicas de investigación empleadas</b> .....                         | 11 |
| <b>CAPÍTULO I Descripción de la novela <i>With Hope, Farewell</i> (1952)</b> ..... | 13 |
| <b>1.1 <i>With Hope, Farewell</i>: una ventana al este de Londres</b> .....        | 14 |
| <b>1.1.1 Datos biográficos de Alexander Baron</b> .....                            | 15 |
| <b>1.1.1.1 La escritura de <i>With Hope, Farewell</i> (1952)</b> .....             | 17 |
| <b>1.1.2 Contexto histórico: el este de Londres de la posguerra</b> .....          | 18 |
| <b>1.1.3 La trama: los años de Mark Strong</b> .....                               | 18 |
| <b>1.1.4 Los judíos del <i>East End</i></b> .....                                  | 19 |
| <b>CAPÍTULO II El dialecto de los personajes</b> .....                             | 22 |
| <b>2.1 Definición de variación lingüística</b> .....                               | 22 |
| <b>2.1.1. Definición de dialecto</b> .....   | 24 |
| <b>2.1.1.1 Dialecto geográfico</b> .....   | 25 |
| <b>2.1.1.2 Dialecto social</b> .....   | 25 |

|  |           |
|--|-----------|
| 2.1.1.3 Dialecto estándar .....  | 26        |
| 2.2. Un dialecto del inglés británico: <i>Cockney</i> .....  | 26        |
| 2.1 Origen, área geográfica y estatus del <i>Cockney</i> .....   | 27        |
| 2.2.2 Características del <i>Cockney</i> .....   | 31        |
| 2.2.2.1 Pronunciación y entonación .....   | 32        |
| 2.2.2.2. Gramática .....   | 34        |
| 2.2.2.3 <i>Cockney Rhyming Slang</i> .....   | 35        |
| 2.3 Traducción de dialectos .....  | 36        |
| 2.3.1 Estrategias de traducción de dialectos .....   | 38        |
| 2.3.1.1 Compilación dialectal .....  | 40        |
| 2.3.1.2. Traducciónseudodialectal .....  | 40        |
| 2.3.1.3 Traducción dialectal paralela .....  | 41        |
| 2.3.1.4 Localización dialectal .....   | 42        |
| 2.3.1.5 Estandarización o nivelación .....   | 42        |
| 2.4 La función de los dialectos en obras literarias y su importancia .....   | 43        |
| 2.4.1. La traducción del dialecto <i>Cockney</i> .....   | 44        |
| <b>CAPÍTULO III Propuesta de traducción de los diálogos con marcación dialectal de la novela <i>With Hope, Farewell</i> (1952) .....</b> | <b>47</b> |

|  |     |
|--|-----|
| <b>3.1 La función del dialecto <i>Cockney</i> en la novela</b> .....     | 47  |
| <b>3.1.2 Descripción de los personajes con marcación dialectal</b> ..... | 49  |
| <b>3.2 Análisis de los diálogos con marcación dialectal</b> .....        | 51  |
| <b>3.2.1 Delimitación de la estrategia de traducción</b> .....           | 98  |
| <b>3.3 Propuesta de traducción de los diálogos</b> .....                 | 107 |
| <b>3.4 Análisis de la traducción de los diálogos</b> .....               | 120 |
| <b>Conclusiones</b> .....  | 126 |
| <b>Fuentes de consulta</b> .....   | 130 |

### Índice de tablas

#### **CAPÍTULO 2 EL DIALECTO DE LOS PERSONAJES**

|  |    |
|--|----|
| Tabla 2.1 <i>Características fonéticas y fonológicas más importantes del Cockney</i> ..... | 33 |
| Tabla 2.2 <i>Ejemplos de expresiones del Cockney Rhyming Slang</i> .....                   | 36 |

#### **CAPÍTULO 3 PROPUESTA DE TRADUCCIÓN DE LOS DIÁLOGOS CON MARCACIÓN DIALECTAL DE LA NOVELA WITH HOPE, FAREWELL (1952)**

|  |    |
|--|----|
| Tabla 3.1 <i>Personajes con mayor cantidad de diálogos con marcación dialectal</i> ..... | 51 |
| Tabla 3.2 <i>Formato para el análisis de los diálogos</i> .....                          | 53 |
| Tabla 3.3 <i>Resumen de los marcadores dialectales más recurrentes</i> .....             | 97 |

## **Abstract**

This research aims to render the Cockney dialect in some dialogues of Alexander Baron's novel *With Hope, Farewell* into Spanish. Since the dialect reflects the social and cultural identity of some characters, as well as their personalities and emotions, this study focuses on the translation of dialectal elements such as phonological, lexical, and idiomatic features of Cockney.

Considering that translating a language variety poses serious problems for translators, tasked with conveying social, cultural, and historical elements, it is important to follow translation strategies that enable the transfer of such information from one language into another.

Extensive reading on the translation of literary dialects was of the essence to reproduce the effect of Cockney and fulfill its function in the novel as well as reflect the character's social and cultural identity. As a result, a fictitious dialect was created, following different authors' translation strategies.

This project is divided into three chapters. The first provides Baron's biographical information and a brief description of the plot and setting of the novel. The second chapter begins by defining concepts such as *language variety*, *dialect*, *regional dialect*, and *sociolect*. It moves on to describe the main features of Cockney. This chapter concludes with a review of the literature on the translation of literary dialects. The final chapter is a description of the translation strategies applied and the analysis and translation of the dialectally marked dialogues. Finally, an analysis of the translation of typical dialogues was conducted.

This study has shown that translating dialectally marked texts involves a deep understanding of the linguistic and cultural elements of a dialect. Literary translation entails extensive knowledge of the standard and nonstandard varieties of both the source language and target language. This research has also confirmed the importance of studying the characters' speech and personality to evoke, in a target text, those images, sounds, and emotions conceived by a writer.

## Introducción

*With Hope, Farewell* (1952) es una obra de Alexander Baron, quien, en sus palabras, era un vocero de los soldados sin voz que lucharon en la Segunda Guerra Mundial. La presente investigación nació del interés por los temas que el autor retrató en sus obras y también por sus experiencias de vida. La elección de la novela surge de un interés personal por el dialecto *Cockney*, que el autor usó en algunos diálogos, así como por los aspectos culturales e históricos que se pueden observar a través de los ojos de la familia Strong.

Los motivos que inspiraron la realización de este trabajo sirvieron para establecer los objetivos de investigación, ya que se priorizó el contacto del lector con la realidad lingüística de los personajes. De este modo, el objetivo general es presentar una propuesta de traducción al español de los diálogos con marcación dialectal. Para tal propósito, se detallan aspectos relevantes de la novela, se definen conceptos propios de los estudios de las variedades lingüísticas, se describen a detalle los elementos gramaticales del dialecto *Cockney*, se analizan los diálogos con marcación dialectal, se delimitan las estrategias de traducción y se presenta la traducción de los diálogos y un análisis de las muestras más representativas de la traducción.

La metodología de la investigación es cualitativa y de tipo documental, ya que se consultaron diversas fuentes bibliográficas y hemerográficas. Este proceso de documentación sentó las bases teóricas para el desarrollo del proceso de traducción de los diálogos.

La tesina contiene tres capítulos. El primer capítulo se centra en describir la trama, el contexto histórico y cultural de los personajes y la narración. Además, contiene información de la vida del autor y datos históricos de la comunidad judía del *East End* de Londres. En el segundo capítulo se presentan las definiciones de *variedad lingüística* y *dialecto*, de acuerdo con las posturas teóricas de Hatim y Mason (1990) y Trudgill (2004). Esto se hizo con el fin de clasificar el *Cockney* como un *dialecto regional* y *social*. Hecho lo anterior, se explica la definición y origen del dialecto, su gramática y las características del *Cockney Rhyming Slang*. Este capítulo prosigue con la descripción de la teoría de traducción de dialectos propuesta por Sánchez (2009) y de las estrategias de traducción aplicadas a la traducción de

variedades lingüísticas de Perteghella (2012), Tello (2010), Soto (1993) y Bolaños (2004). Por último, se brinda la definición de *dialecto literario* y se aclara la importancia de su traducción dadas las funciones que cumplen en obras literarias, según Sánchez (2009), Tello (2010) y Perteghella (2012).

El tercer capítulo, el más extenso de la investigación, se centra en la traducción de los diálogos con marcación dialectal. En primera instancia, se ofrece una breve explicación de la función que cumple el dialecto *Cockney* en la caracterización de los personajes y la manera en la que el dialecto muestra sus emociones, identidad y entorno. Posteriormente, se realiza una descripción de los personajes que hablan esta variedad lingüística: su relación con el protagonista, ocupación y personalidad, así como el nivel de marcación dialectal en sus diálogos. A partir de lo anterior, se analizan los diálogos de estos personajes, por medio de tablas, para facilitar su análisis e interpretación. Para el análisis, se considera la propuesta de Tello (2010), que identifica los aspectos microlingüísticos y macrolingüísticos del dialecto, para su posterior reproducción en la lengua meta. Con respecto a la traducción, se siguen algunos pasos del modelo de traducción propuesto por Bolaños (2004). El análisis tiene como propósito identificar los marcadores dialectales que es posible representar en la traducción. Con base en lo anterior, se realiza una delimitación detallada de las estrategias que se aplican de la traducción de los diálogos. Por último, se presenta la propuesta de traducción al español de los diálogos y se analizan ocho muestras representativas de la traducción, con el fin de mostrar la forma en la que se aplicaron las estrategias de traducción.

Los contenidos de cada capítulo buscan identificar y delimitar estrategias que permitan realizar una traducción del dialecto *Cockney* con apego a la intención y al estilo del autor, en lo que respecta a los personajes y su contexto en *With Hope, Farewell*.

Finalmente, esta investigación culmina con las conclusiones, en las que se presentan los resultados de la traducción y las dificultades que surgieron. De igual modo, se realiza una breve reflexión sobre la importancia de la traducción de variedades lingüísticas en obras literarias.

## Importancia de la temática

Las lenguas cambian con el tiempo entre los hablantes. Es seguro que el inglés de hace doscientos años no es el mismo que se habla en la actualidad, o que el español de México sea el mismo que se habla en Guinea Ecuatorial; incluso cada miembro de una familia tiene una forma única de expresarse. Es evidente que existen formas distintas de vivir una lengua; no hay una forma correcta o incorrecta, sólo variedades lingüísticas.

El estudio de las variedades de una lengua en obras literarias es amplio e interesante. Es importante subrayar que existen diversas definiciones de dialecto, y por lo tanto, es difícil delimitar con precisión el significado de este concepto. Hartmann y Storky (citado por Rodríguez, 1983) definen *dialecto* como “*a regional, temporal or social variety of a language, differing in pronunciation, grammar and vocabulary from the standard language*”. Debido a estas diferencias con el estándar de una lengua, los dialectos llegan a ser calificados como “incorrectos” y los hablantes a ser objeto de prejuicios. Un caso muy particular es el *Cockney*, una variedad lingüística hablada en el este de Londres o *the East End*, como se conoce a esta zona. El *Cockney* presenta variaciones en la pronunciación y un lenguaje coloquial sumamente interesante. Este dialecto es una parte importante y relevante de la cultura inglesa, y sin duda un tema fascinante para los estudios de traducción.

Dentro del mundo de la literatura y el cine existen varios casos en los que los personajes hablan *Cockney*, por ejemplo: Eliza Doolittle de George Bernard Shaw o Sam Weller de Charles Dickens. Esta característica de los personajes ha suscitado investigaciones, análisis y ensayos sobre su traducción a distintas lenguas. Con respecto a la traducción de un dialecto, Goñi Alsúa señala:

*In a society in which status is signaled by language use, its inclusion in a literary work marks a difference and has a deep significance. As a consequence, the distinction between linguistic variations should appear in translations. Nevertheless, this issue is problematic in both theory and practice since, as we have observed, translator' choice may bring changes in the portrayal of the characters* (2018, p. 117).



Al ser un dialecto, una característica definitoria de los personajes, podría afirmarse que su traducción es necesaria. Soto (1993) menciona en su análisis de nueve traducciones al español de la novela *The Pickwick Papers* de Charles Dickens que una buena traducción de *Cockney* genera casi el mismo efecto que produce el dialecto en la cultura origen, es decir, la personalidad del personaje y toda la carga social y cultural que existe detrás de su forma de expresarse.

La novela *With Hope, Farewell* (1952) de Alexander Baron presenta esta característica, pues parte de sus personajes hablan *Cockney*, rasgo que muestra su origen y estatus social. Este aspecto lingüístico también manifiesta parte del rechazo que sufre el protagonista, Mark Strong, quien en un principio se siente acomplejado por su procedencia y la forma en la que habla su familia.

Alexander Baron fue un escritor británico de origen judío, que vivió gran parte de su vida en el este de Londres y que peleó en la Segunda Guerra Mundial de lado del ejército inglés. Gran parte de su obra trata sobre la guerra y la vida de la clase obrera. En una entrevista declaró que después de volver de la guerra, su único deseo era escribir.

En esta investigación se propone presentar una traducción de los diálogos de la novela con marcación dialectal. *With Hope, Farewell*, es una novela que tiene un mensaje vigente: voluntad y fortaleza ante la adversidad. La historia narra pasajes de la vida de Mark Strong, un joven judío que vive en el este de Londres y que debe enfrentar el antisemitismo.

El origen de los personajes y las variantes del inglés británico proponen retos en la traducción, pero al mismo tiempo brindan un panorama ideal para la investigación y para el empleo de procedimientos de traducción fundamentados en la teoría que existe sobre el tema. Parte de la labor del traductor es disminuir la distancia entre culturas y las barreras de la lengua. Sin esta labor, gran parte de la literatura del mundo no habría llegado a ser lo que es en la actualidad, no hubiera llegado a descubrirse el alma de miles de autores, libros, lectores y épocas.

## **Planteamiento del problema o pregunta de investigación**

La literatura es parte fundamental de la cultura de una nación, pues es capaz de transmitir, a través de la voz de quien escribe, el sentir de un país, su visión del mundo, su historia, sus tradiciones y costumbres, una imagen de su entorno y la riqueza de su lengua. Cuando el lector es consciente de todo lo que puede transmitir una obra literaria, se forma un vínculo con la cultura y un conocimiento más profundo de la existencia humana e incluso de su propio lugar en el mundo. El traductor desempeña un papel muy importante en este encuentro entre culturas, autores y lectores. Su labor es en extremo valiosa, traducir textos literarios significa tomar en consideración varios aspectos de la novela: la función que cumple en la cultura meta, los referentes culturales, su forma estilística, los conocimientos del lector, su efecto sonoro, entre otros aspectos.

Las reflexiones anteriores conducen a la identificación de una problemática específica que tiene relación con la traducción y la literatura. En 2019, las novelas de Alexander Baron volvieron a publicarse; sin embargo, no todas se tradujeron al español, una de ellas fue *With Hope, Farewell* (1952). Este hecho genera desconocimiento del autor y de su obra en países hispanoparlantes.

La novela presenta retos interesantes para la traducción, los cuales tienen que ver con el origen de los personajes y una variante del inglés británico: el *Cockney*. El dialecto que el autor trató de representar en algunos diálogos es importante porque refleja la realidad social y cultural de los personajes; además, un elemento esencial de la trama de la historia es la identidad y el sentido de pertenencia a una comunidad lingüística y religiosa.

Dicho esto, la problemática identificada es, en primera instancia, la falta de una versión al español de la novela y en segundo lugar, la traducción del dialecto *Cockney* presente en algunos diálogos de la novela. Con esta investigación, se pretende proponer una solución a la segunda problemática, dejando claro que la traducción que se realice de los diálogos de la obra es provisional y que el propósito de la propuesta de traducción es ser fiel a la intención y al estilo del autor.

## **Métodos y técnicas de investigación empleadas**

De acuerdo con Ramírez, M. y Morales, M. (2015) para cumplir con los objetivos de investigación, es necesario seguir una metodología, que depende del tipo o de la naturaleza del fenómeno a estudiar. El objetivo principal de este trabajo es proponer una traducción de los diálogos con marcación dialectal de la novela *With Hope, Farewell* (1952) de Alexander Baron. De esta suerte, la metodología que se emplea en esta investigación es cualitativa, que “está orientada a la comprensión e interpretación de los fenómenos humanos o la ciencia ideográfica” (Ramírez, M. y Morales, M., 2015, p. 135), pues se enfoca en el estudio de un fenómeno social como la lengua y el habla y su representación en una obra literaria. Ramírez, M. y Morales, M. (2015) señalan que la investigación cualitativa es flexible y abierta, por lo que no existe un modelo único de investigación.

Las autoras describen los distintos métodos o instrumentos que pueden emplearse para recolectar datos: observación cualitativa, entrevistas, documentos personales o de organizaciones. La realización de la investigación no requirió la recolección de datos de fuentes como personas o grupos sociales, tampoco el uso de los instrumentos antes mencionados. Este trabajo es de tipo documental que, de acuerdo con Ramírez y Morales (2015), requiere la consulta de fuentes bibliográficas, hemerográficas, archivos y estadísticas.

En la primera etapa del presente trabajo se consultaron libros impresos y en formato electrónico, artículos de revistas científicas que tratan temas de lingüística y traducción, entrevistas y artículos de revistas de la época en que vivió el autor, conferencias, tesis y ensayos. La consulta de todas estas fuentes se realizó en la Biblioteca de la Facultad de Lenguas y en la Biblioteca Digital de la Universidad Autónoma del Estado de México.

En la siguiente etapa se estudió, analizó y organizó la información en fichas bibliográficas de resumen, paráfrasis y cita. El proceso de documentación y organización de la información permitió sentar las bases teóricas para el desarrollo de los objetivos específicos de la investigación.

Cabe señalar que la novela *With Hope, Farewell* (1952) también es una fuente de consulta y al mismo tiempo de estudio, por lo que la lectura analítica de la obra fue parte de la investigación y del proceso de traducción. Este proceso de comprensión de la novela se realizó teniendo como base el modelo de traducción propuesto por Bolaños (2004). Por otro lado y con el fin de tener un conocimiento más profundo de la obra objeto de estudio, se describió la trama, el lugar en donde se ambienta la historia, el contexto histórico en que se escribió la novela y la vida del autor.

La siguiente fase o etapa de investigación se enfocó en definir conceptos lingüísticos como variedad lingüística, dialecto, geolecto y sociolecto. De igual forma, se realizó una descripción de las características más importantes de la variedad lingüística *Cockney* y de su función en la obra.

Posteriormente, se identificaron los pasajes y los diálogos en los que aparece la variedad lingüística. Con esta información, se realizó un análisis de los diálogos con marcación dialectal a través de tablas que se diseñaron con base en la propuesta de traducción de dialectos de Tello (2010). Una vez hecho el análisis, se delimitaron las estrategias de traducción de acuerdo con las posturas teóricas de Perteghella (2012), Tello (2010), Sánchez (2009), Mendoza (2017) y Soto (1993). Finalmente, se realizó la propuesta de traducción de los diálogos al español, que también se presentaron en tablas para facilitar la comparación entre el texto origen (TO) y el texto terminado (TT).

En la última etapa se llevó a cabo un análisis de la traducción por medio de tablas y tomando ocho muestras representativas de la traducción con el fin de explicar los procedimientos que se aplicaron en la traducción.

## CAPÍTULO I

### DESCRIPCIÓN DE LA NOVELA WITH HOPE, FAREWELL (1952)

A lo largo de este capítulo se describen a detalle aspectos relevantes para la traducción de los diálogos con marcación dialectal, presentes en la obra. En el modelo de traducción propuesto por Bolaños (2004), el primer paso a seguir es la comprensión de la novela. Si bien entender la trama es fundamental, en el caso del traductor, al ser un tipo de lector distinto o especial, es esencial que llegue a una comprensión más profunda de la obra. Este conocimiento proviene del estudio de aspectos como la vida y la obra del autor, el contexto histórico y las motivaciones para escribir la novela, así como de la forma en la que está estructurada. Como se mencionó con anterioridad, uno de los rasgos más importantes de *With Hope, Farewell* es la representación del dialecto *Cockney* en los diálogos de algunos personajes. El dialecto que intentó reflejar Alexander Baron en los diálogos se conoce como *dialecto literario*, por lo que también es importante entender sus razones y lo que intenta evocar con ello. El fin de este análisis es recrear el dialecto en la lengua meta de la mejor manera posible, rescatar los referentes culturales y caracterizar a los personajes de la forma más fiel posible, sin caer en estereotipos o en confusiones o malinterpretaciones.

De acuerdo con Sánchez (2009), el problema más complicado de traducción es la traducción de un dialecto.

*One of the challenges with which translators must deal is the need to render accurately two aspects of a text: on the one hand, all the subtleties of the language utilized by the author and on the other, all the nuances of the personality of the characters (Goñi Alsúa, 2018, p. 104).*

De igual forma, es necesario conocer la época en el que el autor escribió la historia y el contexto en que se desarrolla la trama, pues el traductor debe dominar las lenguas que intervienen en la traducción. Esto implica conocer la cultura, para así entender los referentes culturales e incluso facilitar la comprensión de los motivos del autor para escribir la novela.

## 1.1 *With Hope, Farewell*: una ventana al este de Londres

El *East End* es una zona ubicada en el este de Londres que se conoce por el dialecto geográfico y social de sus habitantes. Según Smith (1990), esta zona también es famosa por ser un área que alberga distintas culturas como la judía, la irlandesa, la china y la pakistani y por ser el hogar de la clase obrera de Londres y por sus miembros, poseedores de una fuerte identidad y un profundo sentido de pertenencia al *East End*. Anteriormente, los habitantes estaban divididos por su origen étnico. Otra característica que se asociaba a esta región de Londres eran los problemas económicos y sociales que enfrentaban sus habitantes, así como la estigmatización y el bajo prestigio social. Además de todos estos aspectos, existe uno de interés para esta investigación, que es el escenario literario de escritores como Charles Dickens y Alexander Baron.

La gran mayoría de las novelas de Baron tienen lugar en algunos barrios del este de Londres. En este punto, es importante aclarar que en los años en que el autor situó la trama de la novela, cada etnia vivía en su propio territorio, por ejemplo, los judíos vivían en barrios apartados de los irlandeses, pues no podían “invadir” el territorio de otros, ya que existían diferencias políticas y religiosas entre ellos, como señala Smith (1990). Sin embargo, a pesar de la división entre comunidades judías y no judías en el *East End*, los judíos también se consideraban *East Enders* (Lammers, 2005).

La división dentro de *East End* es un rasgo que plasma Alexander Baron, no de forma explícita, sino sutilmente, a través de las situaciones que viven los personaje de *With Hope, Farewell*, principalmente en los primeros capítulos.

La historia de Mark Strong, el personaje principal, es un transitar por breves pasajes de la vida de un joven judío británico, de su niñez, su adolescencia, su primer amor, sus experiencias en la Segunda Guerra Mundial, su regreso del frente y su lucha interna y externa por sentirse parte del mundo.

Baron vuelve ficción parte de sus experiencias de vida: ser judío, la búsqueda de aceptación por parte del “otro”, los lazos familiares, la religión y la guerra. A través de las páginas de *With Hope, Farewell*, Baron crea una ventana desde la que puede apreciarse una parte de la

cultura inglesa, que el autor captura en el nombre de las calles, en la vida de Mark Strong, en las vivencias de su familia, y en el *Cockney*. La similitud entre las experiencias de Baron y su personaje principal llevan a pensar que además de ser este un libro con datos autobiográficos, quizá es una reconciliación del autor con su pasado. Sin embargo, aunque estos dos temas son importantes, los temas principales de la novela son la crítica al antisemitismo, a la guerra y a la sociedad de la posguerra, como menciona Baker (1969, p.19), “*With Hope, Farewell is concerned with post-war rehabilitation and a criticism from within of the post war world*”.

### **1.1.1 Datos biográficos de Alexander Baron**

Joseph Alexander Bernstein nació el 4 de diciembre de 1917 en Maidenhead, Berkshire en Inglaterra. Su padre fue Barnet Bernstein, quien era de origen polaco, asentado en el este de Londres en 1908. Su madre fue Fanny Levinson que, de acuerdo con Baron, era una gran lectora. El autor creció en Foulden Road, ubicada en Stoke Newington, Hackney. Baron estudió en la secundaria Hackney Downs, se unió al partido comunista en 1930 y trabajó para el periódico socialista *Tribune*. En 1939 se enlistó en el ejército con el rango de cabo y sirvió en Normandía y Sicilia. Cuando en 1946 se retiró del servicio militar, declaró que sabía muy bien lo que iba a hacer al volver a Hackney:

*I wanted to write a novel about the war. When I came out of the army, I was interviewed by a committee. They said, ‘What do you want to do? And how can we help you?’ And I said, ‘I want a typewriter.’ There was a 12-month waiting list. They got me a portable typewriter straight away and I just went home (Baron citado por Worpole, 2011, p. 48).*

De acuerdo con Thomson (2020), las experiencias que le dejó la guerra fueron fuentes de inspiración para la mayoría de sus obras, en las que retrata la realidad de la guerra y la visión de los soldados. Su primera novela exitosa fue *From the City, From the Plough* publicada en 1948, la cual formaría parte de una trilogía. Es notoria la actividad literaria de Baron durante la década de los cincuenta y parte de los años sesenta, pues es en esa época cuando publica sus novelas más famosas, entre ellas figuran *Rosie Hogarth* (1951), *The Human Kind* (1953)

y *The Lowlife* (1963). Según Herman (2019), los temas recurrentes en sus obras son la guerra y la vida de la clase obrera de Londres.

En 1948 abandona el partido comunista. A principios de 1950, sucede un incidente que marcaría a Baron para siempre, nunca habló de manera explícita de tal suceso, pero sí del efecto que tuvo en su creación literaria y en su persona. El descubrimiento de los horrores del holocausto causó un impacto tan profundo que se volvería la obsesión de su vida. En una entrevista, el autor declaró:

*I don't speak Hebrew or Yiddish. I think and dream in English. It is my greatest possession...All the same, as time goes on, Jewish preoccupations, obsessions and symbols have more and more taken possession of me and consequently entered into my work* (Baron citado por Herman, 2019, p. 27).

Con relación a esta declaración, Herman (2019) escribe que Baron, en *With Hope, Farewell*, refleja la complicada relación que tenía con sus orígenes judíos. En este punto, es importante mencionar que su familia era judía liberal, profesaban la religión, pero no eran estrictos.

El autor no sólo consagró su vida a la creación literaria, también se dedicó a adaptar algunos clásicos de la literatura inglesa para los guiones de la serie de la BBC *Play for Today*, por mencionar algunos: *Poldark*, *A Family at War*, *Jane Eyre*, *Sense and Sensibility*, *Oliver Twist* y *Vanity Fair*.

Baron falleció el 6 de diciembre de 1999 en su natal Londres. Dejó sin concluir tres obras, una de ellas se titula *The War Baby*. De acuerdo con Herman (2019), los que lo conocieron en vida lo describen como un hombre gentil, al que le gustaba hablar de novelas, de historia y del comunismo. Era un buen amigo, tranquilo y educado al hablar.

*The Guardian* escribió en su obituario “*the greatest British novelist of the last war and among the finest, most underrated of the postwar period.*”



### 1.1.1.1 La escritura de *With Hope, Farewell* (1952)

Como se mencionó con anterioridad, Baron tenía una relación complicada con sus orígenes. Sin embargo, “*It was only when the horror of the concentration camps became fully known that Baron began to revise his own identity as a Jew*” (Worpole, 2011, p. 49).

Herman (2019) comenta que la obra fue una crítica al antisemitismo en Gran Bretaña. Resulta verosímil pensar que la escritura de *With Hope, Farewell* es su forma de mostrar la realidad social de los judíos del *East End*, pues desde el comienzo de la novela, muestra el rechazo que existía hacia la comunidad judía del este de Londres, incluso antes de la guerra. Además, representó el dialecto *Cockney* como una marca o una evidencia de los orígenes del protagonista que le causa vergüenza. No existen registros suficientes del proceso de creación de la novela; sin embargo, el propósito de la presente investigación no es traducir la obra entera. La propuesta de traducción se concentra en los diálogos con marcación dialectal, por lo que la mayor fuente de información son los pasajes y el contexto en que aparecen.

Otra fuente valiosa de información son los registros sobre creación literaria de la época. De acuerdo con Poplawski (2008), para el periodo de la posguerra (después de la Segunda Guerra Mundial), es difícil delimitar las tendencias literarias más recurrentes. Esto no significa que los diversos cambios que sucedieron durante este período histórico no influyeran en los escritores y poetas. De hecho, este mismo autor habla de un contraste en lo que respecta a la representación de la guerra. Por un lado, en el cine se creaban películas que mostraban el conflicto bélico como un despliegue de heroísmo, una lucha contra las dictaduras totalitarias. Por otra parte, los escritores y poetas retrataban la guerra como un suceso carente de sentido. Era una farsa, nada gloriosa y una deshonra. Es posible que Alexander Baron intentara reflejar esta idea en su novela a través de la herida de guerra que sufre Mark Strong. Los escritores de esa época querían mostrar que la depravación humana estaba en ambos bandos, que no había buenos ni malos.

### **1.1.2 Contexto histórico: el este de Londres de la posguerra**

La visión de la guerra influyó en gran medida en la cultura británica. Entre los mitos, hazañas y el heroísmo de la guerra, se escondía (o se intentaba encubrir) una realidad muy distinta. La guerra trajo derrotas, muertes, destrucción y devastación. La supuesta unión de la nación al parecer sólo se veía en el frente, pues era muy marcada la separación de clases sociales en el país. Aunque la guerra fue vista como un capítulo glorioso en la historia británica, fue también muestra del declive de la nación en cuanto a su importancia geopolítica y de su dependencia a una potencia superior (Estados Unidos). Asimismo, hizo patentes numerosos problemas sociales (Powplaski, 2008).

De acuerdo con Moberg-Berlín (2020), después de la Segunda Guerra Mundial gran parte del este de la ciudad de Londres quedó devastada, pues las bombas destruyeron una cantidad considerable de edificios. Esta situación obligó a muchos habitantes del *East End* a migrar a otras regiones de Londres.

Un hecho destacable es que en los primeros años posteriores a la guerra se dieron casos de antisemitismo en Londres. A pesar de la devastación y violencia de las que fue objeto el pueblo judío, en las calles de Londres había grupos antisemitas que agredían e insultaban a miembros de la comunidad judía. De acuerdo con un artículo en *The Guardian* titulado *The British Jews who fought postwar fascism London Streets*, en 1946, como respuesta al antisemitismo, surgió el *43 Group*, un grupo de hombres judíos que decidieron enfrentar los actos violentos y antisemitas.

Esta parte en la historia de Londres es relevante para la investigación, pues en la novela el protagonista debe enfrentarse al antisemitismo después de volver de la guerra.

### **1.1.3 La trama: los años de Mark Strong**

La novela se compone de seis capítulos que llevan por nombre algunos años de la vida de Mark Strong, el protagonista. Estos años son: 1928, 1935, 1939, 1940, 1944 y 1948. La historia comienza en su niñez, cuando él y su familia van de vacaciones a la playa. En este

lugar se encuentran con otra familia, que los trata con desprecio al momento de enterarse del origen judío de los Strong. Esa noche, el pequeño Mark, se sube a una de las avionetas que vio por la mañana. Al estar arriba, piensa que quiere ser parte de los *otros*. Vive con esta idea toda su niñez y adolescencia, en ocasiones, se muestra indiferente a su familia; le causa conflicto su forma de ser y aspira a llegar más lejos. Una característica importante del personaje es su forma de hablar, pues a diferencia de los miembros de su familia, no habla el dialecto *Cockney*.

En su adolescencia, tiene una pelea con los miembros de una comunidad no judía y se enamora de una joven llamada Ruth. Este romance no florece y se distancian. Ya en una edad más madura tiene una novia de origen alemán de la que no está muy enamorado, pues el recuerdo de Ruth sigue en sus pensamientos. Trabaja en las oficinas de un periódico, pero hay algo que le molesta: un sentimiento de frustración o quizá de aburrimiento. La insatisfacción que siente con respecto a varios aspectos de su vida, como su trabajo, su vida amorosa, o su familia, lo lleva a enlistarse en el ejército.

En la guerra se desempeña como piloto, pero sufre un accidente que lo deja herido. En el hospital pasa días de intenso dolor físico y emocional. Mark se debate entre estar vivo o muerto; sin embargo, logra recuperar la esperanza en el futuro y el deseo de vivir. Lo espera su familia y Ruth, con quien se casa. Después de la guerra, lleno de frustración y desolación, Mark es testigo y víctima de tratos antisemitas.

#### **1.1.4 Los judíos del *East End***

Uno de los acontecimientos más importantes en la historia de Gran Bretaña es la migración masiva de judíos que tuvo lugar entre los años 1881 y 1914. No se conoce con exactitud el número de migrantes judíos que llegaron a Gran Bretaña, ya que el censo que se realizó en esos años no fue muy preciso, pues no se tomaron en cuenta la religión ni el origen étnico de los migrantes (Smith, 1990). El este de Londres fue el destino de muchos migrantes a lo largo de muchos años.

Antes de comenzar a describir detalles de la vida de la comunidad judía del este de Londres, resulta relevante conocer qué es el *East End*, Lammers comenta que:

*The term "the East End" has had a number of meanings in British history. In its original form it was merely a geographical expression, whose origins lie in the eastward expansion of London beyond the City in the seventeenth century. In the nineteenth century the East End became a powerful metaphor, a symbol of the urban problems of poverty and crime. In the interwar period, however, the East End took on its most recent, and in many ways most powerful, form. For the first time, the East End took on real meaning for its inhabitants, who moved beyond the limitations of street and neighborhood to develop a sense of belonging that encompassed the entire East End (2005, p. 340).*

Esta imagen de pobreza, crimen y otros problemas sociales puede ser la causa de que se estigmatizara a sus habitantes. El sentimiento de pertenencia que menciona el autor resulta paradójico, dado que incluso en el *East End* existían divisiones entre los habitantes (Smith, 1990). Las comunidades se aislaban del resto y existía una marcada división en los barrios. El caso de la integración de la comunidad judía en el este de Londres fue un proceso largo y complejo. De acuerdo con Smith (1990), los judíos participaban en el sistema político local, pero no se integraban en la parte social, cultural y económica, porque practicaban el comercio, la sastrería y otras actividades sólo dentro de sus barrios. Además, tenían su propia organización social. De acuerdo con Smith (1990), la integración política fue posible gracias a que los judíos de la segunda generación tenían más influencia inglesa y pertenecían a la misma clase social que los ingleses con los que convivían. De esta suerte, tanto los judíos como los no judíos formaban parte de la clase obrera y sus condiciones económicas eran las mismas (Smith, 1990). La autora señala que el Partido Comunista fue un medio por el que los judíos pudieron convivir con otras comunidades, para asumir una identidad inglesa, dejar de ser migrante, salir de los barrios e integrarse plenamente a la cultura.

Como contraste a esta integración, el antisemitismo y el fascismo en Gran Bretaña no estaban prohibidos o vistos como una forma de atentar en contra de los derechos humanos. Incluso

el gobierno y las autoridades locales británicas incurrieron en actividades y actitudes antisemitas, como la creación de restricciones para los judíos (Smith, 1990).

El término de migrante (*alien*) se asociaba directamente a los judíos, que eran la mayoría. Por esta razón eran víctimas de la intolerancia. La comunidad del este de Londres, que no vivía en las mejores condiciones económicas y sanitarias, no veía con buenos ojos la migración masiva de judíos. También se culpaba a los judíos de muchos de los problemas del *East End*, además tenían opiniones muy negativas de ellos en su papel de empleados, empleadores o arrendatarios. Los irlandeses católicos eran una comunidad muy hostil con ellos. Aunque los irlandeses también se dedicaban al comercio, eran la comunidad más pobre de la clase trabajadora. Tal vez por esta razón veían a los judíos como una amenaza. Irlandeses y judíos tenían diferencias políticas, una conformación social distinta y evidentes diferencias en materia de religión.

A modo de cierre, se presentan algunos puntos relevantes de este primer capítulo. En apartados anteriores, se describieron detalles del *East End*, región de Londres en donde transcurre parte de la vida del protagonista, Mark Strong. La descripción que realiza el autor, como se destacó antes, ofrece una visión del paisaje urbano y de la vida diaria de los habitantes del *East End* de antes y después de la guerra. El autor de *With Hope, Farewell*, fue un escritor judío británico que al descubrir los campos de concentración y después de vivir en carne propia la crueldad de la Segunda Guerra Mundial, decide reconectar con sus raíces judías y desea dar voz a los soldados que no tuvieron, ni tienen, la oportunidad de contar sus vivencias. Baron, además, realiza una crítica al antisemitismo que se vivía en una sociedad fragmentada por los conflictos bélicos y expone, a través de Mark, las secuelas emocionales y físicas que experimentan los soldados al volver del frente. El contenido de este capítulo permite cumplir con el primer paso del modelo traductológico de Bolaños (2004): entender las motivaciones del escritor para incluir un dialecto literario y profundizar en los detalles de la trama y de la ambientación de la obra.

## CAPÍTULO II

### EL DIALECTO DE LOS PERSONAJES

La representación de un dialecto en una obra literaria cumple distintas funciones, la más común es la caracterización de los personajes. El escritor decide incluir un dialecto con el propósito de mostrar al lector el origen geográfico o social de los mismos, brindar una evocación de un lugar o un grupo social, y, a través de este rasgo, dar al personaje una identidad que lo sitúe en un contexto.

En los estudios de la traducción de dialectos esta característica se conoce como *marcación dialectal*. Por su parte, se llama *dialecto literario* al que sirve para representar a un determinado personaje o grupo. Antes de abordar las estrategias de traducción de dialectos y su importancia, es preciso definir conceptos relevantes en el estudio de los dialectos.

A lo largo de la primera parte de este capítulo se aborda parte de la literatura existente y más relevante con respecto a la variación lingüística. Esto se hace con el fin de establecer una noción clara de este concepto. Posteriormente, se describen las principales características del dialecto *Cockney* y por último se definen las estrategias de traducción de dialectos propuestas por Manuela Perteghella y se discute la función de los dialectos en obras literarias.

#### **2.1 Definición de variación lingüística**

Existen distintas definiciones de variación o variable lingüística, así como aproximaciones en su estudio, según la escuela o autor al que se consulte. Una de las perspectivas más reconocidas es la propuesta de William Labov, considerado padre de la sociolingüística y uno de los primeros lingüistas en interesarse en el estudio de la lengua en contexto. Son importantes las contribuciones de la sociolingüística para el estudio de la variación lingüística, de acuerdo con Zanfardini (2018), no fue sino hasta los años sesenta que las unidades de análisis de la lengua, los fonemas, morfemas, sintagmas y oraciones, dejaron de considerarse como unidades invariantes o como unidades libres e inmotivadas. Según Zanfardini (2018), en la sociolingüística variacionista, la *variación lingüística* se define como una unidad estructural que es variante, continua y de naturaleza cuantitativa.

La primera característica, *variante*, se refiere a los diferentes contextos estilísticos, sociales e idiolectales en los que sucede la variación lingüística. Es *continua* porque adquiere una *significación social* debido a su proximidad con la variante estándar de la lengua. Finalmente, la *naturaleza cuantitativa* se refiere a la frecuencia en que sucede la variación lingüística.

La misma autora comenta que las variantes lingüísticas tienen la misma *referencia* o *valor de verdad*, pero se distinguen en su significación social o estilística, por ejemplo:

En el español la sibilante /s/, la aspiración /h/ y la elisión /Ø/ son variantes de la variable /-s/ en posición implosiva. Es decir que se trata de tres realizaciones cuya elección da cuenta de una motivación social y/o estilística pero que el valor de verdad es el mismo, es decir, las tres dan cuenta del valor /-s/ (Zanfardini, 2018, p. 25).

El enfoque de estudio de la lengua de la sociolingüística variacionista toma en consideración el contexto real o el «habla viva». Haciendo uso de una terminología más precisa, su objeto de estudio es el habla (*parole*), pero también reconoce la lengua (*langue*) es decir, la parte estructural, las normas y reglas.

Con respecto a las características de la lengua, Abad (1993) comenta que dos de sus atributos son los códigos estructurados y uso contextual. En palabras del autor, “los actos del habla se llevan a cabo en una situación, entre hablantes de identidad determinada y que llevan consigo una historia personal, sobre una determinada temática” (Abad, 1993, p.74). Otra característica que nombra el autor es la *dialectalidad*, es decir, la diversificación o diferenciación existente dentro de una lengua.

Koprivova (2018) distingue tres categorías de variedad lingüística: *estándar*, *regional* y *social*. La variedad estándar se refiere a la «versión ideal» de una lengua, aquella que se encuentra en libros, diccionarios, se utiliza en ambientes formales y es más común en la forma escrita que en la forma hablada. La variedad regional, como su nombre lo indica, se refiere a una zona geográfica o lugar de procedencia del hablante. Se diferencia de la variedad estándar en distintos aspectos, como la pronunciación, el vocabulario o la gramática. Por último, la variedad social o *sociolecto* tiene que ver con los factores sociales que influyen en el habla, por ejemplo, la clase social, el nivel educativo, la edad, la etnia y el sexo.

Según Fernández y Samaniego (2013), existen dos vertientes de estudio de la variación lingüística: según el uso, que engloba aspectos como el registro, el modo, el campo y el tenor y la variación según el usuario, lo que tiene que ver con los dialectos.

### **2.1.1. Definición de dialecto**

Son varios los autores que hablan de la dificultad que entraña definir e incluso establecer una distinción clara y precisa entre *lengua*, *dialecto* y *habla*. De acuerdo con Alvar (2007), lengua se refiere a un:

Sistema lingüístico del que se vale una comunidad hablante y que se caracteriza por estar fuertemente diferenciado, por poseer un alto grado de nivelación, por ser vehículo de una importante tradición literaria y, en ocasiones, por haberse impuesto a sistemas lingüísticos de su mismo origen (2007, p. 55).

Por otra parte, este autor llama dialecto al «sistema de signos desgajados de una lengua común, viva o desaparecida» (2007, p. 57), que posee una delimitación geográfica definida y que no se diferencia de otros dialectos de origen común, pone de ejemplo al castellano y al leonés. Bolaños (2004) señala que un dialecto es un idioma que no alcanza el nivel de lengua, es decir, no está normativizado ni es prestigioso.

Desde la perspectiva de Trudgill (2004), los dialectos tienen una relación directa con el origen geográfico o social del hablante de una lengua. Por esa razón, considera que todos hablan un dialecto, pues todos los hablantes provienen de un lugar y pertenecen a un grupo social. De igual forma, establece una distinción entre *dialecto* y *acento*. Un dialecto hace referencia al léxico y a las formas gramaticales que comparten los miembros de una región geográfica o de un grupo social. El acento engloba la pronunciación.

Un comentario del autor, que vale la pena destacar es que ningún dialecto es superior a otro, no hay correctos o incorrectos, sólo poseen rasgos que los distinguen entre sí.

No existe una sola clasificación de los tipos de dialectos. Fernández y Samaniego (2013) dicen que la clasificación más extendida es la de Hatim y Mason (1990), que incluye los tipos



*geográfico, temporal, social, estándar e idiolecto*. Puesto que el dialecto que atañe a esta investigación es el *Cockney*, se ha adoptado la clasificación que propone Trudgill (2004), que sólo incluye los tipos de dialecto *geográfico, social y estándar*.

Sin embargo, puede ser de utilidad definir qué es un *dialecto temporal* y un *idiolecto*. El primer concepto tiene que ver con la diferenciación que ocurre dentro de una lengua a lo largo del tiempo; *idiolecto* se refiere a los hábitos lingüísticos de un individuo, en otras palabras, a la forma de hablar única de una persona.

A continuación, se definen los principales conceptos relativos a los dialectos.

#### **2.1.1.1 Dialecto geográfico**

De acuerdo con Fernández y Samaniego (2013), se refiere a un dialecto que se habla en una determinada zona geográfica: un país, una región o un *hábitat* (urbano o rural).

Sánchez comenta sobre los dialectos sociales que:

*Regional dialects are associated with geographical areas. They are good markers for showing the distinctiveness of the language spoken from one area to another and for showing some of the characteristics of the speakers, such as where they come from, where they grew up, etc. However, it is a known fact that boundaries set between geographical areas tend to be established in terms of political, cultural or social factors rather than linguistic ones* (2009, p. 194).

La información de la que habla la autora brinda pautas para entender la evocación del dialecto literario en *With Hope, Farewell* (1952).

#### **2.1.1.2 Dialecto social**

Es el dialecto que habla un grupo social. Dentro de un dialecto social existe la distinción entre *registro social* (estereotipos sociales) y *sociolecto* (clases sociales). Puede definirse como sigue: “*social dialects make reference to varieties of language used by speakers from*

*different social strata, and these language varieties can be seen as the inevitable result of social stratification”* (Sánchez, 2009, p. 195).

De acuerdo con Fernández y Samaniego (2013), existen diversos factores que determinan la clase o posición social: ocupación, lugar de residencia, nivel educativo, posición socioeconómica, etnia, cultura, religión, etc. Es muy importante aclarar que la forma de hablar de una persona no tiene nada que ver con su raza u origen étnico, el habla depende del contacto entre personas; las características lingüísticas se adquieren por la comunicación y la convivencia con otros hablantes (Sánchez, 2009). Un ejemplo de lo anterior, aparece en *With Hope, Farewell*. El protagonista es el único miembro de la familia Strong que no habla el dialecto *Cockney*. Mark asiste a la escuela secundaria o *Grammar School*, por lo que su nivel educativo y el contacto con personas no judías influye en su forma de hablar y en su sentido de pertenencia a un grupo social e identidad.

### **2.1.1.3 Dialecto estándar**

Se conoce como la variante lingüística de prestigio, con un carácter neutro y formal. De acuerdo con Koprivova (2018), es la versión ideal de una lengua que no pertenece a ninguna región. Se encuentra en los libros y diccionarios. Se emplea en situaciones o ambientes formales como la educación, el comercio, el gobierno, las ciencias, etc. Se encuentra más en la forma escrita que hablada. Esta forma dialectal es neutra, y es la que tienden a aprender los estudiantes no nativos.

## **2.2. Un dialecto del inglés británico: *Cockney***

La definición y la ejemplificación de los conceptos anteriores son indispensables para clasificar al *Cockney* en uno de los tipos de dialectos, según la propuesta de Trudgill (2004). Es necesario mencionar que también se describe al *Cockney* como un acento, pues una de las características que distinguen a esta variedad lingüística son las diferencias en la pronunciación de algunas vocales, consonantes y diptongos con respecto a lo que se conoce como *Received Pronunciation* (RP), este concepto se explica más adelante. Sin embargo, el

*Cockney* también se diferencia del inglés estándar por el léxico y el uso de la gramática. De igual forma, la zona geográfica y el grupo social que se vinculan al *Cockney* son aspectos que lo distinguen. Estos aspectos lingüísticos y culturales del *Cockney* se analizan y describen en las siguientes secciones de este capítulo.

En este punto, cabe señalar que aunque exista una distinción entre *acento* y *dialecto*, un dialecto engloba el acento, el léxico y la gramática, como indica Trudgill (2004). Por lo tanto, es viable clasificar la variación lingüística *Cockney* como un dialecto.

De acuerdo con Soto (1993), el *Cockney* es un dialecto regional y social. Por otra parte, este dialecto se considera únicamente un dialecto social o sociolecto y como un acento regional:

*The Cockney accent may be now considered as the working-class speech of London, by acknowledging that it refers to social class as much as it relates to a manner of speech and may be regarded as both a regional accent and a sociolect simultaneously* (Moberg-Berlín, 2020, p. 6)

Para los propósitos de esta investigación, se considera al *Cockney* como un sociolecto y como un dialecto regional, es decir, se adopta la definición de Soto (1993), pues ambas perspectivas tienen en común dos conceptos: social y regional. Además, en esta definición se considera que el acento, la gramática y el léxico integran un dialecto.

## **2.1 Origen, área geográfica y estatus del *Cockney***

El diccionario Merriam-Webster señala que el primer registro de uso de la palabra *cockney* data del siglo XV, que proviene del inglés antiguo *cokeney*, palabra que se compone de: *coken*, genitivo plural de *cok* o *cock*, que en español se traduce como *gallo*, y de la palabra *ey*, que en el inglés actual es *egg*, o sea, *huevo*. De este modo, el significado literal de *cockney* es «huevo de gallo». Según Fowler (1984), esta designación se refería a un huevo pequeño y deforme, es probable que se utilizara como un sinónimo de algo raro. El mismo autor comenta que posteriormente la palabra comenzó a emplearse para ridiculizar y para referirse a alguien

tonto o afeminado. De igual forma, Fowler (1984) escribe que las personas de campo que vivían cerca de Londres utilizaban la palabra para referirse a los londinenses.

Donets (2014) escribe que *Cockney* significa *city dweller*, que en español puede traducirse como habitante o residente de una ciudad o simplemente como *ciudadino*. Este autor coincide con Fowler en la connotación de la palabra, pues comenta que era peyorativa y que se empleaba para describir a las personas que vivían en las ciudades populosas, sucias y plagadas de enfermedades.

Es evidente que esta palabra tenía una connotación muy negativa en el siglo en que surgió. Incluso se tiene registro del uso negativo de *Cockney* en la literatura. Como Fowler (1984) menciona, Chaucer la escribió en el prólogo de *The Reeve's Tale*, con el significado de *tonto*.

No es clara la transición que se dio de los usos y significados anteriores a los que posee la palabra en la actualidad. Sin embargo, resulta interesante que el nombre que recibe el dialecto tiene un origen etimológico que hace referencia a algo llamativo o raro, incluso podría vincularse con algo fuera de la norma.

El significado actual de *Cockney*, de acuerdo con Moberg-Berlín (2020), puede referirse al dialecto social y regional que se habla al este de Londres, a sus hablantes o a los habitantes de esta misma región, que también se conoce como *the East End* y que tradicionalmente se compone de los siguientes barrios:

*The traditional core neighborhoods of the East End are Bethnal Green, Stepney & Poplar (since 1965 forming the borough of Tower Hamlets), Shoreditch, Hackney, Mile End and Bow, and a little further south, nearer the river; Spitalfields, Whitechapel, Wapping, Limehouse and Millwall (Mott, 2012, p.71).*

En 1617, John Minshew, lingüista y lexicógrafo inglés, escribió en *Ductor in Linguas* que *Cockneys* son las personas que nacieron con el sonido de *Bow Bells*, las campanas de la iglesia St. Mary-le-Bow, ubicada en Cheapside. En el artículo “*Traditional Cockney and Popular London Speech*” (2012), su autor, Brian Mott, comenta que la iglesia St Mary-le-Bow no se encuentra en el este de Londres, más bien, se encuentra en Cheapside, en una

región de Londres conocida como *The City*. Esta delimitación geográfica no es la misma a la de antaño, pues el dialecto se extendió a otras zonas de Londres, razones que se discutirán más adelante y que tienen que ver con los cambios sociales que experimentó la zona a lo largo de siglos y que, por lo tanto, influyeron en el dialecto.

Los barrios que tradicionalmente pertenecen al *East End* son los mismos que se asocian al dialecto. Al respecto, Moberg-Berlin (2020) señala que el área geográfica en la que se habla el *Cockney* ya no debe limitarse a esta región, pues se han suscitado cambios sociales que han expandido el dialecto a otras zonas.

No existen suficientes registros del origen del dialecto. Al respecto, Helevou (2003) comenta que durante los siglos XVI y XVII, los estudios lingüísticos sólo se centraban en la pronunciación del inglés de prestigio y excluían el estudio de los dialectos de la época. Según Fowler (1984), el *cockney* ya se hablaba en el siglo XVI en Londres.

Helevou (2003), que cita a Wright (1981), señala que hay un vínculo muy estrecho entre la historia del *Cockney* y la historia de la ciudad de Londres y agrega que el desarrollo del inglés estándar también puede relacionarse con el desarrollo de este dialecto geográfico y social. De acuerdo con este mismo autor, la conexión entre el dialecto y el desarrollo del inglés estándar, así como la historia de Londres encuentra sus orígenes en la conquista normanda acaecida en 1066.

El reinado de Guillermo I, primer rey de Inglaterra de origen normando, trajo cambios políticos y sociales. El poder político, económico, militar y religioso dejó de situarse en Winchester, para establecerse en Londres (Chamonikolasová, 2014). Es importante aclarar que los normandos hablaban un dialecto del francés antiguo.

Según Chamonikolasová (2014), durante el periodo conocido como *Early Middle English*, que abarca de 1150 a 1350, se escribieron textos religiosos en latín, mientras que los textos de carácter legal, administrativo y literario se escribieron en francés. En el siglo XIII se comenzó a notar la influencia del francés en el inglés con la inclusión de vocabulario. Sin embargo, de acuerdo con Helevou (2003), los habitantes de Londres en esa época no adoptaron las palabras del francés y o del latín. Otro aspecto importante es la transición del

dialecto que era el dominante, antes de la conquista de los normandos, al dialecto que surgió en Londres y que con el tiempo se convertiría en la base del inglés británico estándar:

*Due to the political changes after 1066, the West Saxon dialect lost its dominant position and the literary tradition of the first standardized form of written English (Winchester Standard) was interrupted. The political and cultural centre moved from Winchester to London, where a new standard (Chancery Standard) started taking shape after 1400. The London and the East Midland dialects became the basis for the development of Standard English (Chamonikolasová, 2014, p. 47).*

Según Helevou (2003), al convertirse Londres en la ciudad más importante de la Gran Bretaña, los dialectos que se hablaban en esta región cobraron una gran importancia y prestigio. Helevou (2013) dice que el dialecto londinense sirvió como modelo para la estandarización de la ortografía del inglés con el surgimiento de la imprenta en 1472. El mismo autor cita a William Matthews (1972), y escribe que, durante los siglos XIV y XV, el inglés estándar y el *Cockney* no diferían mucho entre sí. Sin embargo, en el siglo XVIII se volvió más evidente la distinción entre el inglés estándar y el *Cockney*, pues las diferencias se notaban en el habla, según la clase social. Para el siglo XIX, ya se había consolidado la pronunciación del dialecto *Cockney*, al igual que el uso del *Cockney Rhyming Slang*.

En ese punto, es importante abordar las causas que cambiaron o más bien ampliaron la zona geográfica que por tradición se asoció a los *Cockneys* y, por lo tanto, al dialecto. De acuerdo con Moberg-Berlin (2020), entre las causas de esta expansión, se halla el hecho de que Inglaterra reconstruyó y renovó el este de la ciudad de Londres después de la Segunda Guerra Mundial. Por este motivo, muchos de sus habitantes tuvieron que mudarse a otras áreas de Londres. Otra causa de la expansión y cambio del *Cockney* es la migración. De acuerdo con la autora, desde el siglo XVII, el *East End* fue destino de grupos de inmigrantes como judíos o irlandeses (Smith, 1990).

El estatus del dialecto *Cockney* es un tema de gran importancia para la traducción de los diálogos de la novela, debido que cumple una función en el texto, la cual se discute en el tercer capítulo de esta investigación.

Por otra parte, hay que subrayar que la falta de prestigio de los dialectos se debe a distintas causas. Tal es el caso de la asociación negativa que se da a la forma de hablar de una clase social, que normalmente pertenece a un estrato social bajo y que emplea como medio de comunicación una variante lingüística distinta al estándar.

Helevou (2003) comenta que, en el siglo XVII, las clases altas de Londres consideraban vulgares los dialectos que hablaban las clases bajas.

En el caso del *Cockney*, Fowler (1984) señala que la forma del hablar de un *Cockney* se considera cómica o grosera y añade:

*For many years, “Cockney” has remained an unkind term, and has even been linked with the modern word “cocky.” Despite the negative connotations, most parishioners are proud of their Cockney heritage, feeling that this qualifies them as true citizen of London* (Fowler, 1984, p. 2).

Con respecto a la connotación negativa de *Cockney*, es probable que esta connotación se deba a que el dialecto se vincula el *East End* que, como se mencionó en el capítulo anterior, en el siglo XIX se relacionaba con la clase obrera, la pobreza y la delincuencia.

Para concluir este tema, es necesario mencionar que, de acuerdo con Mott (2012), en la actualidad el término *Cockney* se relaciona con el dialecto de las clases obreras de Londres. Además, el mismo autor menciona que a pesar de que el *Cockney* no es un dialecto prestigioso, su uso en la literatura y en la comedia le ha dado reconocimiento.

### **2.2.2 Características del *Cockney***

A modo de resumen, el término *Cockney* puede referirse al dialecto social y regional que habla la clase obrera de Londres, y que se vincula con un área geográfica conocida como *East End*, ubicada al este de la ciudad. De igual forma, se refiere a los habitantes de esta región. Una de las características más importantes del dialecto es su connotación social y cultural. Además, el dialecto *Cockney* se diferencia del estándar del inglés británico en cuanto

a cambios en la pronunciación, en la entonación y en la gramática. Otro elemento distintivo del dialecto es el uso de lenguaje coloquial, que se conoce como *Cockney Rhyming Slang*.

En los próximos subtemas se describen todas estas características y se dan ejemplos para facilitar la comprensión del tema. Los ejemplos son parte de la investigación realizada por Jamie Fowler (1984) y Terhi Helevou (2003).

### **2.2.2.1 Pronunciación y entonación**

El dialecto *Cockney* presenta variaciones en la pronunciación de vocales, diptongos y consonantes con respecto al *Received Pronunciation* (RP), que también se conoce como *BBC English*. De acuerdo con Buades (1999), el RP es la pronunciación estándar del inglés británico y es la variante de prestigio que se enseña a los estudiantes del inglés, que aparece en los medios de comunicación, que hablan las personas cultas y las personas de clases sociales altas. El mismo autor señala que se ha propuesto una clasificación de las variedades que existen dentro del RP, las cuales están determinadas por la clase social de los hablantes. De este modo, el *RP marcado* es el que hablan las clases altas, mientras que el *RP no marcado* tiene un mayor *alcance social*.

Después de este breve paréntesis, se abordan las características de estas variaciones fonéticas que, como se verá más adelante, incluyen principalmente la glotalización de /t/, *TH-fronting*, *H-dropping* y *L-vocalization*. Según Helevou (2003), los hablantes del *Cockney* hablan más rápido que otros hablantes del inglés debido a la glotalización y a la omisión de sílabas no acentuadas al inicio o a la mitad de una palabra, como ‘*cos* en lugar de *because*.

De acuerdo con Mott (2012), la pronunciación de las vocales cortas /e/, /æ/, /ʌ/, /ʊ/, /ɒ/ y /ə/ no difiere mucho de la pronunciación del RP. A grandes rasgos, otras características son las que se describen a continuación, en la pronunciación de las vocales hay algunos cambios, por ejemplo, la /i/ se pronuncia como /e/. En el caso de las consonantes, se da la inclusión de /r/ al final de algunas palabras para facilitar la pronunciación (Helevou, 2003, p. 36). También se observa la omisión de /g/ en la pronunciación de la terminación -ing. Los *Cockneys*



reemplazan la /g/ al final de las palabras como en *nothing* o *something*. La *glotalización* se da en la articulación de los sonidos /t/, /o/ y /k/.

La siguiente tabla muestra un resumen de las principales características en la pronunciación del *Cockney* con base en información de Koprivova (2018).

**Tabla 2.1** Características fonéticas y fonológicas más importantes del *Cockney*

| VOCALES  |   |
|--|---|
| Característica                                     | Explicación   |
| Diptongos  | La pronunciación de los diptongos en el <i>Cockney</i> difiere con la del RP. <ul style="list-style-type: none"> <li>- /ei/ → /æ/</li> <li>- /əʊ/ → /ʌ ʊ/</li> <li>- /aɪ/ → /ɒ ɪ/</li> <li>- /aʊ/ → /æə/</li> </ul> |
| Vocales cortas<br>( <i>short vowels</i> )          | La pronunciación de las vocales cortas: /e/, /æ/, /ʌ/, /ʊ/, /ɒ/, /ə/ no cambia tanto con respecto al RP.  |
| CONSONANTES  |   |
| <i>T Glottalization</i>                            | El sonido de la /t/ se glotaliza dependiendo si está entre vocales ( <i>butter</i> ) o al final de una palabra ( <i>wet</i> ).  |
| <i>TH - Fronting</i>                               | Los sonidos /θ/ y /ð/ cambian a sonidos labiodentales /v/ y /f/.  |
| <i>H - Dropping</i>                                | Se omite el sonido /h/ al inicio de las palabras.   |
| *Vocalización de la L<br>( <i>L Vocalization</i> ) | Ocurre cuando /l/ aparece al final de una palabra. El sonido cambia a un sonido cercano a /o/ y /ʊ/   |

En cuanto a la entonación, Mott (2012) comenta que la entonación del *Cockney* no difiere mucho de la entonación del estándar.

### 2.2.2.2. Gramática

Fowler (1984) comenta que con frecuencia se acusa al dialecto de no tener gramática, es decir, de no seguir las reglas del estándar. En realidad, las *desviaciones* del *Cockney* con respecto del inglés británico estándar sólo se presentan en algunas realizaciones que tienen que ver con la sintaxis, pues “*most of the time the Cockneys follow the standard rules of Word order*” (Helevou, 2003, p. 33). El primer cambio que menciona Fowler es la posición de las palabras más *importantes* dentro de una oración, las cuales se colocan al inicio con el fin de enfatizar, por ejemplo: “*A real beauty it was!*” (Fowler, 1984, p. 5). Helevou (2003) señala que los sustantivos se colocan al principio de una oración con el propósito de hacer énfasis. Otro cambio es la omisión de palabras, como en “*Out that light!*” en lugar de “*Put out that light!*” (Fowler, 1984, p. 5). De igual forma, llegan a presentarse redundancias en el discurso. El mismo autor ejemplifica esto con “*so therefore*”, en el que no es necesario decir *so*. La doble negación también es parte de estos cambios, al igual que en el primer caso, el objetivo es dar énfasis a lo que se dice, por ejemplo: “*You didn’t take no notice of*” (Helevou, 2003, p. 33). Los hablantes del dialecto *Cockney* realizan cambios en la conjugación de los verbos. En inglés, la conjugación aceptada para la primera persona del singular no requiere el morfema flexivo desinencial de persona *-s*, que sí es necesario para la conjugación de la tercera persona del singular del tiempo presente. De acuerdo con Helevou (2003), en el dialecto sí se añade el sufijo *-s* para la conjugación del tiempo presente para todas las personas, por ejemplo “*I says*”. El mismo autor señala que también se usa la conjugación de los verbos en plural con la primera persona del singular, como en “*As I were saying*”. Se da otro cambio en la conjugación de los verbos irregulares en pasado, ya que se agrega el morfema flexivo *-ed*, que sólo aceptan los verbos regulares, por ejemplo: *knowed* y *growed*. Trudgill (2004) menciona que otro cambio en la gramática del *Cockney* se presenta en el uso de los tiempos narrativos, pues en lugar de emplear el pretérito para hablar de eventos del pasado, éstos se narran en presente. Por otra parte, Helevou (2003) dice que los tiempos pueden intercambiarse a lo largo de la narración.

En el caso de los sustantivos, es común encontrar casos en los que el artículo definido *an* precede un sustantivo que comienza con una vocal. Además, se omite el morfema flexivo de

número -s para los sustantivos regulares y por el contrario, se agrega este mismo morfema a los sustantivos invariables como *sheep (sheeps)*. Helevou (2003) también habla sobre el uso de los adjetivos. Comenta que se dan casos en los que se emplean dos comparativos e incluye el ejemplo "*more safer*". Además, la forma de los superlativos también difiere del estándar. Los adjetivos se usan como adverbios, es decir, no se añade el sufijo *-ly*, como en "*It must be done proper*" (Helevou, 2003, p. 34). Por último, otras realizaciones que difieren del estándar incluyen cambios en el uso de algunos pronombres posesivos, pronombres demostrativos, pronombres relativos y preposiciones. Por ejemplo, los *Cockneys* suelen decir *here* y *there* en lugar de *this* y *that*. Los pronombres relativos *who*, *which* *that* se usan como *what* o *as*. En el caso de las preposiciones, es común que se reemplace *of* por *on*, como en "*two on us*" (Helevou, 2003, p. 35).

### **2.2.2.3 Cockney Rhyming Slang**

De acuerdo con Helevou (2003) el *Cockney Rhyming Slang* se originó en el siglo XIX y tenía la función de ser un lenguaje secreto. Este autor comenta que existen fuentes que sugieren que el *Cockney Rhyming Slang* tiene su origen en la jerga de los ladrones, que lo usaban como un código para que los policías no entendieran lo que decían. Aunque se asocie el *rhyming slang* sólo con Londres o el dialecto *Cockney*, este uso de la lengua también se da en otras las grandes ciudades de Reino Unido, en Australia, Nueva Zelanda y los Estados Unidos (Mott, 2012). Las expresiones del *Cockney Rhyming Slang* están integradas por dos palabras, o incluso por tres, la última palabra rima de la expresión con la palabra a la que se hace referencia, por ejemplo: *soup and wáter* quiere decir *daughter*. La palabra que se dice es la primera, es decir, la que no rima. El *slang* o jerga es coloquial y está por debajo del estándar, es decir, no se usa en el habla formal (Fowler, 1984).

Fowler (1984) señala que las expresiones se forman con palabras que provienen de diversos temas como el boxeo, el ejército, la jerga de los ladrones, palabras del inglés de Estados Unidos y nombres de famosos. Este mismo autor agrega que las expresiones del *Cockney Rhyming Slang* se refieren a objetos tangibles, pues es más fácil entender y describir las cosas visibles. La pronunciación del *Cockney* influye en la formación de rimas, pues algunas

expresiones no riman en la pronunciación del inglés estándar. Incluso hay expresiones que no riman, como *Jack Jones* que quiere decir *alone* (Helevou, 2003). En el *Cockney Rhyming Slang* también existen expresiones vulgares como insultos o palabras con contenido sexual. El *Cockney Rhyming Slang* puede ser confuso para los que no están familiarizados con el *slang* esto obedece a varias razones. En primer lugar, se requiere agudeza para entender las expresiones o la pronunciación y rapidez del discurso de los *Cockney*. También es preciso conocer las referencias culturales precisas a las que alude. De igual manera, es necesario estar familiarizado con las distintas expresiones para designar una misma cosa.

Existen numerosas expresiones, entre las que se cuentan ejemplos que Fowler (1984) incluye en su investigación:

**Tabla 1.2** Ejemplos de expresiones del *Cockney Rhyming Slang*

| <i>Cockney Rhyming Slang</i> |                |
|------------------------------|----------------|
| Expresión                    | Significado    |
| <i>France and Spain</i>      | <i>Rain</i>    |
| <i>Gates of Rome</i>         | <i>Home</i>    |
| <i>Army and Navy</i>         | <i>Gravy</i>   |
| <i>Lilley and Skinner</i>    | <i>Dinner</i>  |
| <i>Skin and blister</i>      | <i>Sister</i>  |
| <i>Fork and knife</i>        | <i>Wife</i>    |
| <i>Dickery dock</i>          | <i>Clock</i>   |
| <i>Pot and pan</i>           | <i>Old man</i> |
| <i>Dolly Varden</i>          | <i>Garden</i>  |

### 2.3 Traducción de dialectos

De acuerdo con Sánchez (2009), el problema de traducción más difícil de resolver es la traducción de las variantes no estándar de las lenguas. Por otra parte, Bolaños (2004) afirma

que existe la idea de la imposibilidad de la traducción de variedades dialectales. El mismo autor atribuye esta idea a la falta de un marco teórico adecuado, pues los retos o problemáticas que presenta la traducción de un dialecto literario comienzan desde la misma definición de *dialecto*, pues como se dijo con anterioridad, en la dialectología no existe una perspectiva única de los criterios para clasificar a un dialecto como una variante lingüística de una determinada lengua, como tampoco hay una delimitación absoluta entre los conceptos de lengua y dialecto (Bolaños, 2004). Por el lado de la traducción, también existen distintas propuestas o soluciones de traducción de *dialectos literarios*. Puede resultar problemática la falta de un único modelo de traducción de variedades lingüísticas; sin embargo, esta diversidad da paso a la investigación y permite identificar y determinar el modelo traductológico que mejor logre conservar la función del texto origen (TO).

Uno de los aspectos más importantes e interesantes de este tipo de traducción es la parte cultural de los dialectos. Sánchez (2009) asegura que *cultura* es un concepto que se refiere a las características, al comportamiento e ideologías de un grupo social. También comenta que la traducción y la cultura son conceptos inseparables, pues los hablantes de una lengua comparten un mismo contexto o ambiente cultural. De esta forma, la lengua toma su significado del contexto, mientras que la comunicación sigue las normas o convenciones que se establecen en un grupo social.

*Cultures view reality in different ways, and this is what makes communication, translation included, across cultural boundaries very enriching, very varied and even very problematic. (...) When a given cultural element is reflected in a text, the text becomes the representative part of the society and culture that the author is trying to portray. But this author is also a product of that culture and is therefore influenced by it; inevitably, the resulting text will be embedded in its cultural environment at the time when it has been created* (Sánchez, 2009, p. 106).

Como señala la autora, los elementos culturales en una obra literaria presentan una gran dificultad para la traducción, precisamente por esta relación tan estrecha entre la lengua y la cultura. Por esta razón, como afirma Sánchez, no se traduce una lengua, más bien se traduce

una cultura. Las lenguas y los dialectos también caracterizan a los hablantes, pues evocan rasgos del habla o culturales propios de una comunidad lingüística. Esta evocación o connotación posee una fuerte carga cultural, lo que imposibilita la identificación de un equivalente en la cultura meta. Por lo tanto, debe recurrirse a una *adaptación* (Bolaños, 2004), o bien, a modelos de traducción que permitan reproducir el dialecto en la lengua meta.

### **2.3.1 Estrategias de traducción de dialectos**

De acuerdo con Bolaños (2004), el traductor debe entender la evocación de un dialecto en la cultura origen, para así transmitirla en la cultura meta. Es importante que la traducción capture la evocación del dialecto y que respete la función que cumple en el texto. El traductor debe realizar investigaciones de carácter sociolingüístico, con el fin de comprender la evocación del dialecto o la valoración que se hace del mismo dentro de la comunidad lingüística (Bolaños, 2004).

Antes de hablar de las estrategias de traducción de *dialectos literarios* propuestas por Manuela Perteghella (2012), es importante abordar aspectos importantes que tienen que ver con el proceso de traducción de textos con marcación dialectal. En primer lugar, es importante conocer la clasificación de esta clase de textos, para así identificar la categoría a la que pertenece el texto literario que se pretende traducir. Bolaños (2004) citando la propuesta de Hurtado (2001) destaca que los textos escritos totalmente en un sólo dialecto se conocen como *textos monodialectales*; los que muestran un dialecto para caracterizar a los personajes se llaman *textos parcialmente monodialectales*. Finalmente, en los *textos polidialectales* se da la aparición de varios dialectos. Para Bolaños: "Una de las principales tareas que debe hacer el traductor cuando se enfrente a un texto marcado como dialectal, es precisamente, tratar de establecer cuál es la forma y extensión de dicha marcación" (2004, p. 331).

La parte más importante del proceso de traducción de textos con marcación dialectal es la reproducción del dialecto. Tello (2010) señala:

La descripción de los rasgos lingüísticos presentes en un dialecto es importante para analizar los correspondientes aspectos extralingüísticos y para hacer cualquier consideración en cuanto a la traducción del mismo. Para el traductor, ver qué tipo de rasgos dialectales lo caracterizan y cuáles son más importantes será un criterio definitivo por el que deberá guiarse a la hora de intentar una posible reproducción de estos en la LM (2010, p. 118).

La autora distingue los *aspectos microlingüísticos*, la pronunciación, la ortografía, la gramática, el léxico y la fraseología y los *aspectos macrolingüísticos*, que engloban el contexto del personaje, su presencia en la trama y su personalidad. Con base en el conocimiento de estos aspectos, podrá determinarse el tipo de dialecto que va a traducirse y las estrategias de traducción que pueden emplearse. Esta autora también señala que hay tres elementos esenciales que deben identificarse al hacer un análisis de la obra: el tipo de dialecto, su función y su efecto en los lectores.

Bolaños (2004) propone un modelo de traducción al que llama *Modelo Traductológico Dinámico* (MTD), que integra tres momentos en la traducción: comprensión del texto, traducción del texto y análisis del texto. Los propósitos de esta investigación llevan a considerar sólo los primeros dos pasos del modelo.

El primer paso implica identificar al autor y al posible público del texto, conocer los motivos del autor para escribir la obra, entender la connotación o evocación del dialecto, identificar los elementos contextuales como la época, el contexto histórico, el tipo de texto, su estructura narrativa; por último, entender cómo se escribió la obra. En la traducción del texto el autor propone encontrar un dialecto en la lengua meta que pueda transmitir de manera aproximada la evocación del texto original. Sin embargo, para los propósitos de esta investigación, no se usará esta estrategia. El último paso del modelo de traducción de este autor implica el diseño de un instrumento que permita saber si el lector percibe la connotación o la evocación del dialecto en la traducción a la lengua meta.

Por otro lado, Sánchez (2009) dice que el traductor tiene que estar familiarizado con el dialecto. De lo contrario, habrá errores de traducción. Además, tiene que decidir la estrategia

de traducción que va a emplear. La selección de la estrategia de traducción depende de la representación del dialecto en el texto y su función.

Las estrategias que se empleen en la traducción del dialecto que el autor representó en su obra deben evocar su estilo y la identidad cultural de los personajes. Para alcanzar este fin, deben conservarse los elementos fonéticos, léxicos y gramaticales (Oskina y Matynova, 2019).

Manuela Perteghella (2012), propone las siguientes estrategias de traducción las cuales se enfocan en la traducción de obras de teatro escritas en dialecto *Cockney*. En esta investigación, se eligió abordar la propuesta de Perteghella, pues sintetiza de manera clara y precisa las estrategias de traducción de dialectos.

#### **2.3.1.1 Compilación dialectal**

La compilación dialectal o *dialect compilation* propone mezclar distintos dialectos o lenguaje coloquial de la LM y conservar la ambientación del original. Perteghella (2012) acota que el uso de esta estrategia puede obstaculizar la comprensión del texto por parte de audiencias grandes, debido a que algunas expresiones coloquiales son propias de cierto grupo social hablante de la LM o de una región específica. Por ejemplo, las diferencias en las expresiones coloquiales utilizadas en países hispanohablantes. La autora pone como ejemplo la traducción de Francesco Saba Sardi de la obra *Pigmalión* (1913) de George Bernard Shaw. Este traductor fusionó dialectos del norte de Italia, de zonas urbanas de Milán y del valle de Po.

#### **2.3.1.2. Traducciónseudodialectal**

En inglés *pseudo-dialect translation* es la estrategia que Perteghella (2012, p.50) describe como la creación de un “*fictitious, indistinct dialect, usually using nonstandard language and idiomatic features of various target language dialects. Proper names and topical and cultural references are kept as in the original*”. Un buen ejemplo de aplicación de esta estrategia en traducción literaria aparece en la propuesta de traducción de la novela *La isla*



*de Arturo* de Elsa Morante al español, en específico de un fragmento titulado “*La Pasta*”. En este extracto, la autora representa el dialecto napolitano del italiano. La traductora, Elisa Cilia, creó un “dialecto ficticio y no claramente perfilado, utilizando un lenguaje no estándar y rasgos idiomáticos presentes en el argot español” (2016, p. 101). También empleó la estrategia de estandarización o nivelación. Sanz Jiménez (2015) indica que el dialecto ficticio tiene que ser accesible para los lectores, en otras palabras, debe ser comprensible para la audiencia o público meta de la obra literaria.

### **2.3.1.3 Traducción dialectal paralela**

Esta estrategia consiste en traducir un dialecto o jerga con otro de la lengua meta, en inglés se conoce como *parallel dialect translation*. Bolaños (2004) llama a este procedimiento *adaptación*. Es necesario que el dialecto de la lengua meta tenga una connotación similar al de la lengua origen. De igual forma, debe ser análoga en cuanto a estatus en el sistema lingüístico de la lengua de llegada. Se conservan, como en el original, los nombres propios, los lugares y otras referencias culturales (Perteghella, 2012). De este modo, la traducción dialectal paralela requiere que el dialecto o jerga en la LM posea semejanzas con el dialecto de la LO en cuanto a la posición social y conductas o costumbres que se asocian a la comunidad de hablantes. Un ejemplo de este procedimiento lo presenta Goñi Alsúa (2018). La autora analiza la traducción que realizó Julio Broutá de la obra *Pygmalion* en 1919. En su traducción, Broutá empleó el *cheli*, un dialecto hablado por las clases bajas de Madrid para representar el dialecto *Cockney* de Eliza Doolittle. Según Goñi Alsúa, en la traducción de Broutá influyeron el contexto económico y político de la época, pues los personajes que más aparecían en obras de teatro hablaban los dialectos asociados a las clases bajas de Madrid. Esta adaptación alteró la personalidad de Eliza, pues muestra a una joven más segura de sí misma. Además, agregó líneas al personaje que no aparecen en el original.

#### **2.3.1.4 Localización dialectal**

Como su nombre lo indica, se trata de localizar el dialecto o de la lengua origen a la cultura de la lengua meta. Según Perteghella, esta es una estrategia que adapta a la cultura receptora el lenguaje del texto original. Mudd (2013) comenta que en la domesticación se minimizan los rasgos culturales de la lengua origen y se adaptan a la cultura de la lengua meta. En la domesticación entra el concepto de *transposición cultural*, es decir, la eliminación de las referencias culturales del texto origen, sustituyéndolas con referencias culturales equivalentes de la cultura meta. Balma (2011) señala que esta estrategia podría aplicarse si la traducción se dirige un público muy específico. El autor plantea el caso de la traducción de una obra de teatro escrita en napolitano, un dialecto italiano, al inglés hablado en Liverpool, una ciudad al noroeste de Inglaterra. Se espera que los aspectos culturales, geográficos y dialectales de la obra original se adapten a la lengua y cultura de esta región. De este modo, el éxito o impacto de la obra en la audiencia no sería el mismo en otros lugares fuera de Liverpool.

#### **2.3.1.5 Estandarización o nivelación**

Perteghella indica que en esta última estrategia se elimina el dialecto o jerga de la lengua original y se sustituye con la variante estándar de la lengua meta. No se domestica ningún elemento de la obra y se conserva la ambientación y las referencias del texto original. Perteghella (en Sanz Jiménez, 2015, p.23) recomienda “evaluar la distancia entre la cultura fuente y la meta antes de decidirse por aplicar una estrategia concreta y sugiere tomar una vía intermedia que no traicione a la cultura fuente ni tampoco haga que el texto traducido sea ilegible”. Según Sanz Jiménez (2015), la estandarización es la estrategia más utilizada en la traducción de obras en las que aparecen variedades lingüísticas, ya que las editoriales privilegian la aceptación y comprensión de la obra por parte de lectores de la cultura meta, aun cuando borrar todo marcador dialectal contradice los motivos que tuvo el escritor al incluir cierta variedad lingüística en su obra. Sanz Jiménez señala que en la traducción realizada por Fuente en 1995 de *The Color Purple* de Alice Walker, una novela totalmente escrita en *Black English*, se eliminaron marcadores dialectales como la doble negación, el

cambio en la conjugación de verbos para la tercera persona del singular y la ausencia de algunos verbos auxiliares, en especial del verbo *to be*. El resultado de la traducción fue un texto escrito en español estándar.

## **2.4 La función de los dialectos en obras literarias y su importancia**

El uso de la variante no estándar de una lengua en literatura cumple diversas funciones. Mendoza (2017) señala que un *dialecto literario* es el intento que hace un autor para representar el habla de los personajes, propia de una zona geográfica o de un grupo social. El mismo autor comenta que un dialecto literario es la emulación de un dialecto, utilizada con el fin de evocar oralidad.

La función más conocida de un dialecto en una obra literaria es la *caracterización*. De acuerdo con Carlos Reis (en Álamo, 2006, p.191) “la caracterización es todo proceso descriptivo que tiene como objetivo la atribución de propiedades distintivas a los elementos que integran una historia, principalmente sus elementos humanos”, además, señala que caracterizar a los personajes los vuelve identificables.

Un dialecto puede además cumplir otras *funciones pragmáticas*, como crear un efecto humorístico, mostrar un origen o identidad social, o brindar un contraste lingüístico entre los personajes (Sánchez, 2009). Perteghella (2012) también comenta que un dialecto caracteriza a un personaje, además de que lo posiciona dentro de un grupo social o una cultura. Otra perspectiva interesante, y que concuerda con las anteriores, es la de Tello (2010). Esta autora dice que un escritor incluye un dialecto en su obra para dar realismo a los personajes, para mostrar un contexto social e histórico, para mostrar las relaciones sociales (jerarquías, clases sociales, estratos etc.). Asimismo, destaca que un dialecto puede llevar al lector a una época distinta a la presente y puede mostrar el sentir de los personajes. Estas posibles funciones de un dialecto literario vuelven necesaria e importante su traducción.

El proceso de creación de un dialecto literario es un tema que, además de interesante, es de gran utilidad para la traducción. Al conocer el proceso de creación de un dialecto y los motivos del escritor para hacerlo, es más sencillo comprender y transmitir la evocación o

connotación de la variante lingüística. Según Sánchez (2009), el autor de una obra literaria puede representar en los diálogos la variante dialectal, y emplear el estándar de la lengua en la narración. Este es el caso de la novela *With Hope, Farewell* (1952). La precisión de la representación de un dialecto depende del conocimiento que el autor tenga al respecto. La autora también destaca que un autor no escribe como un especialista de la lengua, sino como un artista. La representación que haga del dialecto en la obra depende de las peculiaridades del habla de las que quiera dotar sus personajes. De este modo, debe encontrar un balance entre lo que es posible y lo que es conveniente representar.

#### **2.4.1. La traducción del dialecto *Cockney***

Soto (1993), en su ensayo titulado *El Cockney de Charles Dickens: ¿una traducción utópica?*, acota lo siguiente:

Una buena traducción literaria del *Cockney* debe reflejar o aproximarse al efecto que este dialecto produce en el lector angloparlante, y a la vez, dejar muy clara la caracterización y función verbal de esos personajes adscritos a un área geográfica y social muy concreta que les diferencia de otras voces que utilizan el inglés estándar (1993, p. 96).

Debido a que el lector de la cultura meta tiene que percibir o sentir el mismo efecto que un hablante nativo del inglés británico, es de suma importancia conocer sus componentes, su estructura, su uso en distintas épocas, la función que cumple en la obra, el rol de los personajes que hablan el dialecto y las razones por las que aparece en los diálogos.

Al realizar la traducción, se deben tener en mente las características fonológicas, morfosintácticas, sociolingüísticas y de léxico.

- a) *Marcas fonológicas y morfosintácticas*: se pueden eliminar algunas sílabas y vocales átonas al inicio de las palabras para representar la velocidad del discurso del *Cockney*.
- b) *Léxico*: la jerga (*slang*) es parte importante del *Cockney*. Esta jerga o argot es ingeniosa, razón por la cual el texto tiene una carga literaria significativa. El autor

sugiere el empleo de aféresis, apócopos, malapropismos y expresiones del habla popular.

Soto (1993) subraya que todas las elecciones de traducción deben tener como objetivo evocar la expresión original y deben ser un *eco* cercano del texto original.

Con respecto a la posibilidad de traducir una variante lingüística como el *Cockney*, el autor comenta:

El español, como cualquier otra lengua que haya sido sometida a la prueba de una experiencia literaria rica, es lo suficientemente versátil o maleable como para hallar en él correspondencias o fórmulas de aproximación que cumplan funciones expresivas o estilísticas semejantes del texto de partida (1993, p. 98).

Este comentario sugiere que es posible realizar la traducción del dialecto *Cockney*; sin embargo, tal como alguna vez escribió Antolín Rato (2014), en la traducción, inevitablemente se pierde algo, pues no es posible conservar «la misma brillantez» y tampoco «la misma emoción» del original.

Para concluir el segundo capítulo de esta investigación, se realiza un breve resumen del contenido. La marcación dialectal es un medio por el que un escritor caracteriza a un personaje al posicionarlo dentro de una comunidad lingüística, un grupo social o dentro de una región geográfica, e incluso, dentro de una época. Un dialecto es una variedad de una lengua y guarda relación con el origen social y geográfico de los hablantes. Existen dialectos geográficos, temporales, sociales, idiolectos y la variedad estándar de una lengua. Además, este concepto no sólo se refiere al acento, también engloba el léxico y la gramática. El *Cockney* puede considerarse un dialecto social y regional que también se refiere a los habitantes del *East End*, una región londinense que tradicionalmente estaba integrada por distintos barrios en los que convivían personas de distintos orígenes étnicos y que pertenecían a la clase obrera de Londres. Aunque el *Cockney* no se considera un dialecto de prestigio, ha permeado en la literatura y cultura británicas. Esta variedad lingüística presenta cambios a nivel fonético, fonológico, léxico y morfosintáctico con respecto al estándar. Además, se distingue por el uso del *Cockney Rhyming Slang* que es una jerga en la que se emplean dos o

tres palabras para referirse a otra, que no tiene conexión semántica con las que se dicen, pero se conoce el significado por las rimas entre palabras.

Un dialecto literario es el intento que hace un escritor por representar el habla de los personajes. Al mismo tiempo, los caracteriza, los sitúa en un espacio geográfico, social y temporal. Por este motivo, dentro del estudio de traducción de dialectos, existen distintas estrategias, entre las que se encuentra la traducciónseudodialectal de Manuela Perteghella (2012), que propone crear un dialecto ficticio, emplear lenguaje coloquial y conservar los referentes culturales y nombres propios como en el original. Otro aspecto importante en la traducción de dialectos es la identificación de los rasgos lingüísticos del dialecto, como indica Tello (2010).

Todo lo visto en este capítulo permite conocer al dialecto de los personajes de *With Hope, Farewell* y parte de la historia de su comunidad lingüística. Hecho que facilita la identificación de las connotaciones culturales y sociales asociadas al *Cockney* que Baron pretendió evocar con la inclusión del dialecto en su novela.

### CAPÍTULO III

#### PROPUESTA DE TRADUCCIÓN DE LOS DIÁLOGOS CON MARCACIÓN DIALECTAL DE LA NOVELA *WITH HOPE, FAREWELL* (1952)

En este último capítulo se describe la función que cumple el dialecto *Cockney* en la novela. Se analizan estos diálogos con el objetivo de delimitar estrategias de traducción con base en la teoría que se presenta a lo largo del Capítulo II de esta investigación. Posteriormente, se presenta la propuesta de traducción y se realiza un análisis de la traducción a través de muestras representativas, con el fin de mostrar los procedimientos de traducción y justificar su elección.

Como se explicó con anterioridad, la representación de un dialecto en obras literarias tiene diversos fines, entre los que se encuentran: la caracterización de los personajes, la determinación de su origen o identidad, la ubicación del lector en una época o contexto social, la obtención de efectos de realismo y la evocación de la oralidad (Tello, 2010). Debido a que en literatura un dialecto evoca la realidad social y cultural del personaje, es necesario recrear esta misma evocación en la traducción.

#### **3.1 La función del dialecto *Cockney* en la novela**

La representación del dialecto *Cockney* en la novela aparece únicamente en los diálogos, lo que lo convierte en un texto parcialmente monodialectal, de acuerdo con la clasificación propuesta por Hurtado (en Bolaños, 2014, p.331). En otras palabras, la aparición del dialecto se limita a algunos diálogos y personajes. Los diálogos del protagonista no poseen esta característica; sin embargo, sucede lo contrario con su familia. El autor hace una clara distinción entre el habla del personaje principal y las intervenciones de algunos de sus familiares. Como se explica en el Capítulo I, *With Hope, Farewell* es una crítica a la posguerra y a sus secuelas, pero también al antisemitismo. Por este motivo, el origen social y geográfico y el dialecto de los personajes son tan relevantes.

El dialecto *Cockney* en la novela cumple varias funciones: caracteriza a los personajes, pues refleja su identidad cultural y muestra el lugar en donde viven y su clase social. Además, sirve como una señal o indicador de los sentimientos de rechazo, vergüenza o discriminación que sufren los personajes, es decir, el dialecto también tiene una carga emocional.

Por ejemplo, en el primer capítulo, Mark está con su hermano Mickey, y en su mente empieza a compararse con él. Se mira en el espejo y se encuentra más atractivo. De repente, su hermano interrumpe sus pensamientos: “*He listened to his brother’s Cockney voice and the hatred vanished in a surge of affectionate contempt*” (Baron, 1952, p. 7). A Mark le disgusta la forma de hablar de su familia, pues considera que es uno de los causantes de la discriminación que sufren e incluso de la dificultad para integrarse con los no judíos. Otros ejemplos, que serán parte de los pasajes seleccionados son las conversaciones con su tío Moss y su abuelo.

Otro ejemplo de la importancia del dialecto se manifiesta en el sentimiento de incomodidad y vergüenza que experimenta Clara, su madre, cuando convive con una familia no judía “*She spoke carefully, trying to keep the Cockney whine out of her voice and to imitate Mrs. Muncey’s speech; she sounded her consonants so carefully that the ends of her words clacked like typewriters keys*” (Baron, 1952, p. 13).

Dos partes de la novela que vale la pena destacar ocurren cuando la familia Strong convive con la familia Muncey, una familia no practicante del judaísmo. En este pasaje, se menciona la identidad religiosa y el origen geográfico de los Strong. Además, también se hacen patentes los prejuicios que generaban el hecho de ser judío y vivir en la zona conocida como *East End*, de la que se habló en el capítulo anterior. El primer pasaje ocurre cuando la familia Muncey menciona que toparse con judíos en sus últimas vacaciones en Bournemouth no fue de su agrado. En ese momento, el padre de Mark y Mickey, Joe Strong, dice “*We are Jews*”. La escena que revela el lugar donde viven y los prejuicios que se tenían del área ocurre después de que los hijos de ambas familias tienen una pelea y uno de ellos resulta herido. La señora Muncey les dice que pudieron matar a su hijo al traer sus malas costumbres a un lugar de gente decente. En la versión original ella dice: “*Whitechapel ways*”.



La intención de incluir estos diálogos y pasajes es mostrar la forma en que el autor introdujo al lector a la realidad de protagonista y el rechazo que sufre a causa de su identidad social y cultural.

### **3.1.2 Descripción de los personajes con marcación dialectal**

A lo largo de este apartado, se presenta una descripción de los personajes que hablan el dialecto *Cockney*, la cantidad de intervenciones que tienen estos personajes y el contexto en que ocurren. Además, se justifica la elección de los pasajes que se traducen.

Cabe señalar que presentar el contexto o las situaciones en las que aparecen los diálogos es necesario para entender la función que cumple el dialecto y, de esta forma, tratar de recrearlo y evocar lo que transmite en la novela. Al mismo tiempo, se toma en cuenta la totalidad del texto, pues como señala Lefevere:

*Translators hardly ever translate just words or sentences; they translate "chunks" of text, which become their so-called units of translation. In practice, translators translate chunks that they feel are neither too long nor too short or that they feel otherwise comfortable with. But they do not translate these chunks in isolation: they always refer back and forth between the chunk they are working on and the concept of the text as a whole that they keep somewhere in their heads while translating (1992, p. 18).*

De este modo, en la traducción no sólo se tienen en cuenta los elementos, dialectales y sintácticos de los diálogos, sino también el intercambio lingüístico entre los personajes, la situación que describe el pasaje y la trama y continuidad de los hechos que ocurren a lo largo de la novela.

A continuación, se presenta a los personajes que hablan el dialecto *Cockney* y sus características. Es necesario señalar que Baron presenta de manera directa las características físicas y de personalidad de los personajes en distintas partes de la novela, las que cambian de acuerdo con el año en el que se sitúa la obra. Baron también establece los rasgos de

personalidad de forma no explícita, es decir, puede intuirse la personalidad de los personajes por sus interacciones, diálogos o la percepción que tiene el protagonista de ellos.

Los primeros personajes con los que el lector tiene contacto son Joe, Clara y Mickey Strong, familia nuclear de Mark. De los diálogos de los miembros de la familia, los de Mickey son lo que tienen una marcación dialectal más fuerte. Este personaje, el hermano mayor de Mark, tiene una novia, Mill, con la que se casa. La personalidad de Mickey difiere mucho del protagonista, pues acepta las circunstancias de su entorno y no siente vergüenza de su origen o de su forma de hablar. Por su parte, Joe Strong, padre del protagonista, hijo de Jacob Strong y el mayor de sus tres hermanos, Moss, Bella y Sid, está casado con Clara. Joe atiende un taller de costura en su casa en Khartoum Road, Hackney, Londres. Es un hombre sencillo, de escasos recursos, pero muy trabajador. La variante dialectal no es tan marcada en sus diálogos. Clara Strong es una mujer que se ocupa de las labores del hogar, es muy activa y trabajadora, reservada y tímida, pero con el carácter requerido para dirigir a la familia. Su hijo Mark percibe un lado tierno e inocente en ella. Los diálogos de Clara no presentan una marcación dialectal tan fuerte. Los miembros de la familia se llevan bien; sin embargo, Mark se aleja de ellos, se muestra indiferente y les reprocha su forma de comportarse. El siguiente personaje es Moss Strong, el tío de Mark, esposo de Jenny y padre de Aubrey. Moss es dueño de una pescadería, maneja apuestas y está involucrado en negocios clandestinos. Es rico y petulante, pero ayuda a su familia. Los diálogos de este personaje son interesantes para la traducción por su fuerte marcación dialectal. En esta investigación, se traducen los diálogos de dos pasajes en los que interviene Moss. Su esposa Jenny no es judía; es buena para los negocios, coqueta y presuntuosa. La presencia de la variante dialectal en sus diálogos es moderada. Moss y Jenny tienen un hijo, Aubrey, que sigue los pasos de su papá. Este carismático personaje es el que más usa el *rhyming-slang*. El pasaje que protagoniza junto con dos de sus amigos, Wilf y Tony, contiene ejemplos de marcación dialectal. Otro personaje *Cockney* es Sid, hermano menor de Joe, Moss y Bella. Sid es un apostador con una intervención importante en la novela. Por su parte, Bella no tiene diálogos. Por último, el abuelo de Mark, Jacob Strong, vive en Whitechapel, en una casita vieja y rodeada por las ruinas que dejó la guerra. Es un hombre carismático y comprensivo que trabajó toda su vida

en el mercado de Spitalfields en Londres. El pasaje en el que aparece junto con Mark contiene varias intervenciones en las que se representa un dialecto *Cockney* muy marcado.

Al parecer, el autor estableció grados de marcación dialectal, pues en los diálogos de estos personajes se observa la representación más marcada de la pronunciación, al igual que el uso del *rhyming slang* y frecuentes cambios en la sintaxis.

A continuación se presenta una tabla con los personajes *Cockney* de la novela, los pasajes en los que intervienen y la cantidad de diálogos con marcación dialectal que se analizan a continuación para su posterior traducción.

**Tabla 2.1** *Personajes con mayor cantidad de diálogos con marcación dialectal*

| <i>Marcación dialectal en la novela</i> |                        |                             |
|---|------------------------|-----------------------------|
| <b>Personaje</b>                        | <b>Pasajes</b>         | <b>Cantidad de diálogos</b> |
| Moss Strong                             | Capítulo 1935, parte 1 | 23 (parte 1)                |
|   | Capítulo 1935, parte 3 | 15 (parte 3)                |
| Sid Strong                              | Capítulo 1939, parte 4 | 12                          |
| Jacob Strong                            | Capítulo 1940, parte 5 | 14                          |
| Aubrey Strong                           | Capítulo 1940, parte 6 | 10                          |

Para la elección de los pasajes que se traducen, se consideró la cantidad de intervenciones o diálogos con marcación dialectal. Los pasajes muestran la realidad social, las relaciones familiares y las emociones de los personajes, como se describe en el siguiente subtema.

### **3.2 Análisis de los diálogos con marcación dialectal**

En el apartado 2.3.1 *Estrategias de traducción de dialectos*, se señaló que, según Bolaños (2004, p. 335), existen distintas fases en la traducción, a saber: comprender el texto, traducirlo y evaluar la traducción. La comprensión del texto engloba distintos pasos, descritos anteriormente; sin embargo, vale la pena destacar el último de ellos, que requiere una *lectura*

*quirúrgica*, destinada a entender a profundidad la forma en la que se escribió el texto, como indica Bolaños (2004, p. 337).

Para la realización del análisis, se consideran los aspectos macrolingüísticos y microlingüísticos que propone Tello (2010). De este modo, se analizan la representación de pronunciación, la gramática, el léxico, el contexto del personaje y su personalidad. Este análisis se realiza por medio de tablas que contiene una sección para identificar los marcadores dialectales en la gramática, pronunciación y el léxico. También aparece una sección para describir el contexto o situación en la que aparece el diálogo, los procedimientos que empleó el escritor en la creación del dialecto visual en su novela y, al final de cada tabla, una sección de comentarios en las que enlistan los referentes culturales que aparecen en el pasaje.

Como se destacó al final del apartado anterior, son cinco los pasajes que se seleccionaron, con base en la cantidad de diálogos con marcación dialectal y la relevancia que tienen para acercar al lector a los personajes y a su contexto histórico y social.

El primer pasaje es parte del capítulo titulado *1935*, parte 1, que abarca dieciséis páginas. En esta parte de la novela, intervienen Joe y Moss Strong. El segundo pasaje también está dentro del capítulo *1935*, pero es la tercera parte. Abarca doce páginas y participan Mark, Moss y Jenny Strong. El tercer pasaje aparece en el capítulo titulado *1940*, parte 5, que tiene una extensión de nueve páginas. Lo protagonizan Mark y su abuelo Jacob. El último pasaje también pertenece al capítulo *1940*, parte 6. En este pasaje aparecen Mark, Aubrey y sus amigos Wilf y Tony. La extensión del capítulo es de dieciséis páginas.

La tabla en la siguiente página es el formato que se utiliza para analizar los diálogos.

**Tabla 3.2** Formato para el análisis de los diálogos

|                            |                            |               |        |
|----------------------------|----------------------------|---------------|--------|
| (Pasaje)                   | Diálogos                   |               |        |
| Nombre del personaje       |                            |               |        |
| no.                        | Aspectos microlingüísticos |               |        |
|                            | Gramática                  | Pronunciación | Léxico |
|                            |                            |               |        |
| Diálogo en inglés:         |                            |               |        |
|                            |                            |               |        |
| Aspectos macrolingüísticos |                            |               |        |
| Contexto:                  |                            |               |        |
| Procedimiento:             |                            |               |        |
| Comentarios:               |                            |               |        |

A continuación, se analizan los diálogos del primer pasaje.

Pasaje 1. Capítulo 1934, parte 1. Personajes: Joe y Moss Strong

|   |                            |               |        |
|---|----------------------------|---------------|--------|
| 1   | Moss Strong (23 diálogos)  |               |        |
| no.   | Aspectos microlingüísticos |               |        |
|   | Gramática                  | Pronunciación | Léxico |
|   | 1 (I) takes                | y' (your)     | bloody |
| Diálogo en inglés:<br><i>Bloody cold. Gets in y' throat. Takes a drink to get rid of it.</i>  |                            |               |        |
| Aspectos macrolingüísticos  |                            |               |        |
| Contexto: Moss llega a la casa de Joe para hablar de la boda de su hermana Bella. Este es el primer diálogo del personaje en este pasaje.   |                            |               |        |
| Procedimiento: El primer marcador dialectal que se observa es la palabra <i>bloody</i> , que, de acuerdo con el diccionario Merriam-Webster, se usa en inglés británico, y es una expresión informal. Según el contexto, puede incluso emplearse como una ofensa. |                            |               |        |

El siguiente marcador se observa en la pronunciación. El autor realizó una alteración ortográfica, la cual, según Mendoza (2017), se emplea para dar un efecto de oralidad y para representar los cambios fonéticos y fonológicos que se dan en el habla. El mismo autor señala que este procedimiento de alteración ortográfica es un ejemplo de *dialecto visual*. En este diálogo, se omitió el pronombre *it* y se realizó una contracción del pronombre posesivo *your*. Es probable que se realizaran estos cambios con el fin de evocar la rapidez del discurso de los hablantes del *Cockney*. Finalmente, se omitió el pronombre *I* y se alteró la conjugación del verbo *take* en presente, para la primera persona. Como se mencionó con anterioridad, este cambio es común en el dialecto *Cockney*.

|   | Gramática | Pronunciación            | Léxico |
|---|-----------|--------------------------|--------|
| 2 | ain't     | o' (of)<br>doin' (doing) | N/A    |

Diálogo en inglés:

*Cheers! Nice drop o' schnapps. You ain't been doin' so bad lately, eh?*

Contexto: Joe lleva a Moss al comedor y le ofrece varias bebidas. A pesar de que sabe qué va a tomar su hermano, Joe quiere demostrarle que él también puede recibir a sus invitados de manera apropiada. Moss dice este diálogo después de beber el *whisky* que le dio su hermano.

Procedimiento:

Se observan varios marcadores dialectales en la pronunciación y la gramática. Se contrajo la preposición *of*, se eliminó la consonante “g” de la palabra *doing* con el fin de representar la omisión que hacen los hablantes del *Cockney* del sonido /g/ en la terminación -ing. En la gramática, se empleó la contracción *ain't* en lugar de *have not*.

|   | Gramática                     | Pronunciación                                    | Léxico            |
|---|-------------------------------|--|-------------------|
| 3 | (he) wants<br>have (auxiliar) | gettin'<br>'er (her)<br>'Arley Street<br>'e (he) | Guineas<br>geezer |

Diálogo en inglés: *She still gets the spasms. I been gettin' a specialist for 'er. Geezer from 'Arley Street. Ten guineas a time. All right, eh? Wants 'er to go away, 'e does. Vichy.*

Contexto: Los dos hermanos siguen en la casa de Joe. Moss habla de su esposa y su dolor de espalda, pues su hermano le pregunta de su estado.

Procedimiento:

Se identifican alteraciones ortográficas para evocar los cambios fonéticos que se dan en el dialecto *Cockney*. Se omite el sonido /g/ al final del verbo *getting*. Esta omisión del sonido se representa con la eliminación de la letra “g” al final de la palabra. Además, se elimina la letra “h” al inicio del pronombre *he* y del pronombre de objeto directo *her*, pues, como se señaló con anterioridad, uno de los cambios fonéticos del *Cockney* es la omisión del sonido /h/ al inicio de las palabras. Lo mismo ocurre con *Harley Street*, cuya importancia para la información cultural de los personajes se describe al final de esta tabla, en la sección de comentarios.

Según el diccionario Merriam-Webster, *geezer* es una palabra informal que se utiliza para referirse a un hombre. Por último, *guinea* hace referencia a una moneda o al valor de algo. De acuerdo con el diccionario Merriam-Webster, una guinea equivale a un poco más de una libra. Este palabra dice mucho de la cultura en la que se sitúa la historia, pues se trata de un objeto muy particular de Reino Unido.

|   | Gramática   | Pronunciación | Léxico |
|---|---|---------------|--------|
| 4 | Most expensive place<br>there is<br>(it) must<br>(the) most | *gawd         | N/A    |

Diálogo en inglés:

*Gawd knows. On the Riviera somewhere. Must be good, though. Most expensive place there is, they reckon. All right, eh?*

Contexto: Cuando Moss dice que el doctor le aconsejó que llevara a Jin a *Vichy*, Joe le pregunta dónde está ese lugar.

Procedimiento: En este diálogo se observan más cambios gramaticales. El más notorio es la posición del sustantivo en la oración *Most expensive place there is*. Es muy frecuente este orden de las oraciones, que se emplea para hacer énfasis, y es común en el discurso de

los hablantes del *Cockney*. también se omitió el pronombre que sirve de sujeto a esta oración. Lo mismo ocurre con el pronombre *it* en la oración *It must be good*. El superlativo difiere del uso estándar que requiere (*the most expensive*).

Por último, la palabra *gawd* se refiere a *God*. El autor modificó la ortografía para evocar la forma en que un hablante del *Cockney* pronuncia esta palabra.

|   | Gramática | Pronunciación        | Léxico           |
|---|-----------|----------------------|------------------|
| 5 | ain't     | ol'<br>comin'<br>an' | Lady love-a-duck |

Diálogo en inglés:

*Herh! Herh! See my ol' Jin comin' back best of pals with Lady Love-a-Duck, eh? Pour me out another drink an' give yourself one. Generous, ain't I?*

Contexto: Joe le responde seguramente se trata de un lugar elegante o de categoría.

Procedimiento:

Se observa un cambio en gramática de un uso formal a uno informal de la lengua con la contracción *ain't* en lugar de *aren't I?* El cambio en la pronunciación se representó con la omisión del sonido /d/ en el adjetivo *old*, el mismo cambio aparece en la palabra *and*.

En cuanto al léxico, la expresión *Lord Love-a-Duck*, que en este diálogo aparece como *Lady Love-a-Duck* es una expresión coloquial que, de acuerdo con Quinion (2016), es una exclamación que expresa asombro o sorpresa y no es ofensiva. Sin embargo, por el contexto, la expresión puede ser una forma informal, e incluso humorística, de referirse a una mujer de alcurnia.

|   | Gramática | Pronunciación   | Léxico                             |
|---|-----------|---|------------------------------------|
| 6 | ain't     | 'ere (here)<br>ol' (old)<br>'er (her)<br>o' (of)<br>gettin' (getting) | (get her) a little bit of squeeze. |

Diálogo en inglés: *Well, 'ere's to our ol' Bella, bless 'er. Seven more days an' she'll be getting' er little bit o' squeeze. About time, ain't it?*



Contexto: Después de que Joe le sirva más whisky a su hermano, Moss levanta su copa y carraspea, después hace un comentario inapropiado.

Procedimiento: En este diálogo se observan los mismos marcadores dialectales que se analizaron con anterioridad. En la gramática, se emplea la contracción *ain't* en lugar de *isn't it?* Los marcadores dialectales de pronunciación incluyen la omisión de /h/ en las palabras *here* y *her*. De igual forma, se omiten los sonidos al final del adjetivo *old* y la preposición *of*, que son palabras monosilábicas. Por último, se representa la omisión del sonido *-ing* en la palabra *getting*. Al final del diálogo, Moss habla de su hermana de manera inapropiada, pues el sustantivo *squeeze* parece adquirir una connotación de tipo sexual. De acuerdo con el diccionario Merriam-Webster, la palabra *squeeze* hace referencia a lo que hace una pareja sentimental.

|   |           |               |         |
|---|-----------|---------------|---------|
| 7 | Gramática | Pronunciación | Léxico  |
|   | N/A       | 'im (him)     | Bleeder |

Diálogo en inglés:

*She'll kill the poor little bleeder. She'll crush 'im to death. She'll pulverize 'im. My life, she will.*

Contexto: Bella es una mujer robusta de cuarenta años, que al fin consiguió marido. El prometido es muy delgado, asmático y pálido.

Procedimiento: En este diálogo se confirma la connotación de la palabra *squeeze*. El marcador dialectal de la omisión del sonido /h/ también se representa con la eliminación de la consonante al inicio del pronombre *him*. En cuanto al léxico, el autor emplea la palabra *bleeder*. De acuerdo con el diccionario Merriam-Webster, es una palabra que en inglés británico puede significar *rotter, bastard, sod, blighter*.

|   |           |                                |                           |
|---|-----------|--------------------------------|---------------------------|
| 8 | Gramática | Pronunciación                  | Léxico                    |
|   | N/A       | Don'<br>'undred<br>'ope<br>'im | Keep an eye on<br>Guineas |

Diálogo en inglés: *Busy? Don' ask me! I'm giving that girl a 'undred pound's worth o' my time. I 'ope she appreciates it. Who sends out the invites? Me. Who keeps an eye on the*

*presents? That old swine Friedlander sent two guineas. I tore the cheque up in 'is face, I did.*

Contexto: A Joe le incomoda hablar de su hermana y le pregunta a Moss si ha estado muy ocupado con los preparativos de la boda. Es posible apreciar la personalidad arrogante de Moss a través de este diálogo.

Procedimiento:

Se observan marcadores dialectales en la pronunciación y en el léxico. Para representar las características más comunes de la pronunciación *Cockney*, se omitió el sonido /h/ al inicio de las palabras *hundred*, *hope* y *his*. Se efectuó un procedimiento similar con la omisión del sonido /t/ en la contracción *don't* y del sonido /f/ en la preposición *of*.

En el caso del vocabulario, se incluyó la palabra *guineas*, nombre de una moneda inglesa con valor de un poco más de una libra; y de la frase *keep an eye on* que significa cuidar, proteger o vigilar en español; sin embargo, el registro de la frase en inglés requiere de un equivalente similar en español.

|   | Gramática             | Pronunciación                  | Léxico     |
|---|-----------------------|--------------------------------|------------|
| 9 | I says<br>(have) been | 'im<br>yer<br>'olesaling<br>'e | Never mind |

Diálogo en inglés: *Never mind 'er," I said to 'im, "It's an insult to me. Me! The name is Mossy Strong, in case yer don't know. Don't tell me business is bad," I says to 'im. "I know where them razor-blades come from you been 'olesaling for the last month." Like a lamb, 'e was.*

Contexto: Es posible conocer más detalles de la personalidad de Moss Strong a través de la línea: *I know where them razor-blades come from you been 'olesaling for the last month*, pues puede intuirse que el personaje conoce bien a los comerciantes y los negocios que se realizan en la comunidad.

Procedimiento:

Un aspecto importante de este diálogo, y de todos los que se analizan en este apartado, es la oralidad, que es importante evocar en la traducción. En este sentido, la frase idiomática *never mind* que de acuerdo con el contexto significa “no es posible”, cumple la función de representar el registro del habla del personaje.

Aparecen marcadores dialectales en la pronunciación y en la gramática. Por el lado de la gramática, la conjugación del verbo *say* (*says*) no es la correcta para la primera persona del singular (*I*), de acuerdo con las normas de la gramática. Este cambio gramatical es común en el discurso *Cockney*, como ya se ha visto anteriormente. Además, el verbo debería estar conjugado en pretérito al tratarse de un acontecimiento pasado. Otro cambio de este tipo se observa en la oración *You been ‘olesaling for the last month* en la que se omite el verbo auxiliar *have*. El orden de la última oración *Like a lamb, ‘e was* también es una característica del dialecto y sirve para dar énfasis. En la pronunciación, se omite el sonido /h/ al inicio de las palabras *her, him, he* y *wholesaling*.

|    | Gramática | Pronunciación                   | Léxico   |
|----|-----------|---------------------------------|--|
| 10 | I says    | ‘is<br>‘and (hand)<br>yer ‘eart | Keep a soft spot in your heart<br>The one up there |

Diálogo en inglés:

*Wrote me out a cheque for ten guineas on the spot. I shook ‘is ‘and. “Abe”, I says, “so long as you can keep a soft spot in yer ‘eart for a motherless girl the One Up There won’t forget yer. “Never mind the One Up There,” ‘e says. “It’s you I can’t afford to cross, Mossy Strong.”*

Contexto: Moss Strong recurre al chantaje emocional para convencer a su interlocutor (Abe Friedlander). Como respuesta, Abe le dice que no le importa Dios, pues al que no puede crucificar es a él (Mossy Strong). Se trata de una broma de carácter religioso.

Procedimiento:

En la pronunciación se observa la omisión del sonido /h/ en los sustantivos *hand* y *heart*. Lo mismo ocurre en la representación de la pronunciación del pronombre *his*, como se ha

visto en diálogos anteriores. En la oración *the One Up There won't forget yer*, la última palabra *yer* una forma no estándar o coloquial de decir *you* o *your*, que en este caso hace referencia al pronombre *you*. Se representa un marcador dialectal con la conjugación del verbo *say* para la primera persona del singular (*says* en lugar de *say*) y un cambio en el tiempo del verbo. En la parte léxica, se incluyen las expresiones *the One Up There* que hace referencia a Dios y *keep a soft spot in yer heart*. De acuerdo con el diccionario Merriam-Webster, *soft spot* es un sustantivo, cuya acepción es sensibilidad, gusto por algo o debilidad. Para la traducción de estas frases, es necesario encontrar equivalentes en español que conserven el registro y transmitan su función emotiva.

|    | Gramática | Pronunciación                  | Léxico                                     |
|----|-----------|--------------------------------|--|
| 11 | I says    | 'ad<br>'em<br>an'<br>swindlin' | sods<br>quid<br>run-in<br>Strike a bargain |

Diálogo en inglés:

*Cheers! I 'ad a run-in with the caterers, too. Swindlin' sods, they are! Lucky you got me there to deal with 'em. They said they couldn't do it on the price we agreed. Wanted another twenty-five quid, they did. They knew it was too late for us to go to another caterer. "What's this?" I says. "Blackmail? I don't like that. Anyway, we struck a bargain. An' that's what I come about.*

Contexto: Moss bebe otra copa de whisky y le dice a su hermano que, a pesar de los problemas que tuvo con el servicio de banquetes, pudo llegar a un acuerdo. La oración *Lucky you got me there to deal with 'e* permite conocer la personalidad dominante y soberbia de Moss.

Procedimiento:

Se observan marcadores dialectales en la pronunciación y en la gramática. Los cambios en la pronunciación, característicos del *Cockney*, se representan con la omisión del sonido /h/ al inicio del verbo en pasado *have* y de la terminación *-ing* en el adjetivo *swindling*. De manera similar, se representa la rapidez del habla *Cockney* a través de las palabras *and*, que en el texto aparece como *an'*, y *them*, que aparece como *'em*. Un marcador dialectal

importante se representa en la oración *Wanted another twenty-five quid, they did*, cuyo orden tiene el propósito de dar énfasis a la primera parte. La parte léxica del diálogo contiene palabras muy particulares del inglés británico, como *quid* y *sods*. De acuerdo con el diccionario Merriam-Webster, *quid* es un sustantivo que se refiere a una libra esterlina y se usa en un contexto informal. La palabra *sods* es un insulto. Además, aparece la expresión idiomática *strike a bargain*, que significa *llegar a un acuerdo o hacer un trato* y el sustantivo *run-in*, que también es de uso informal y significa discutir o pelear.

|    | Gramática   | Pronunciación                           | Léxico                     |
|----|---|---|----------------------------|
| 12 | (it) won't<br>come<br>you ought 'a (to)<br>disgrace, it was<br>they was | an'<br>thinkin'<br>bleedin'<br>'Itler's | quid<br>bloody<br>bleedin' |

Diálogo en inglés:

*I agreed to pay another twenty quid. Won't come to much between you an' me an' Sid. But I made them promise to do something about the floral display. You ought 'a seen the bloody floral display they was thinkin' of. Disgrace, it was. I wouldn't send those flowers to bleedin' Itler's funeral.*

Contexto: La broma del funeral de Hitler muestra el contexto histórico en el que viven los personajes y su rechazo hacia el dictador, pues Joe le contesta a Moss que no le molestaría pagar su funeral.

Procedimiento:

A lo largo de este diálogo, aparecen marcadores dialectales muy representativos del *Cockney*. Los primeros cambios que se observan son de tipo gramatical. En la oración *Won't come to much between you an' me an' Sid* falta el pronombre *it* al inicio. El orden del enunciado *disgrace, it was* tiene el propósito de dar énfasis al sustantivo. La conjugación del verbo ser o estar en inglés (*to be*) para la segunda persona del plural cambia en la oración *You ought 'a seen the bloody floral display they was thikin' of*, pues Moss dice *they was* en lugar de *they were*. En esta misma línea, se sustituye la preposición *to* que sigue al verbo *ought* por 'a. En la pronunciación se elimina la primera letra del nombre propio Hitler, para representar la omisión del sonido en el habla.

Un procedimiento similar se realiza con las palabras *bleeding* y *thinking*, pues los hablantes del *Cockney* no pronuncian el sonido completo de la terminación *-ing*.

Por último, se incluye vocabulario propio del inglés británico. Aparece la palabra *quid*, cuyo significado y uso se explica en el diálogo anterior. Además, el personaje dice *bloody* y *bleeding*. Según el diccionario Merriam-Webster, estos adjetivos se utilizan en situaciones informales, son ofensivos y pueden enfatizar o intensificar una expresión.

|    | Gramática | Pronunciación    | Léxico   |
|----|-----------|------------------|----------|
| 13 | N/A       | 'all<br>bleedin' | bleedin' |

Diálogo en inglés:

*For the extra money, they'll smother the bleedin' 'all in flowers.*

Contexto: A Joe le preocupa la cantidad de dinero que van a gastar en la boda de su hermana. Moss le explica a Joe que con el dinero extra va a pagar los arreglos florales.

Procedimiento:

En este diálogo se observan cambios en la pronunciación, así como la presencia del adjetivo *bleeding*, una palabra propia del inglés británico, que puede emplearse como una ofensa. En el caso de la pronunciación, se eliminó la primera letra del sustantivo *hall* con el fin de representar la omisión del sonido /h/. En el adjetivo *bleeding*, se omite el sonido /g/ al final de la terminación *-ing*. Para representar este cambio en la pronunciación, se eliminó la letra "g" al final de palabra.

|    | Gramática | Pronunciación | Léxico          |
|----|-----------|---------------|-----------------|
| 14 | ain't     | an'           | tenner<br>fiver |

Diálogo en inglés:

*Don't you want our Bella to get married like a queen? Look, it ain't much. I'd put the lot up myself, but it's a matter of family affection, ain't it? I didn't think you'd want to miss the chance. I'll come in for a tenner if you an' Sid put up a fiver each. All right?*

Contexto: Joe le dice a su hermano que se casa su hermana, no la reina María de Rumania. Moss lo mira amenazante.

Procedimiento:

Se observa la inclusión de la contracción *ain't* en la oración *Look, it ain't much* en lugar de *Look, it is not much*. Lo mismo sucede en el enunciado *it's a matter of family affection, ain't it? (isn't it)*. Otro cambio en la pronunciación es la omisión del sonido /d/ en la palabra monosilábica *and*. Por el lado del léxico, las palabras *tenner* y *fiveer* se emplean en situaciones informales y hacen referencia a diez y cinco libras respectivamente.

|    | Gramática                | Pronunciación | Léxico |
|----|--------------------------|---------------|--------|
| 15 | Be runnin'<br>I promised | runnin'       | N/A    |

Diálogo en inglés:

*Nah. Any time. Good boy, Joe. Be runnin' now. Promised Jin I'd be back early for dinner.*

Contexto: Joe acepta dar más dinero, aunque no esté muy de acuerdo, y le pregunta a Moss si quiere el dinero en ese momento.

Procedimiento:

Se observan cambios gramaticales y en la pronunciación. Por la parte de la gramática, se omite el sujeto de la oración (*I*) *promised Jin I'd be back early for dinner*. En la pronunciación, se elimina la letra “n” al final de la palabra *running* para representar la omisión del sonido /n/ en la terminación -ing.

|    | Gramática | Pronunciación  | Léxico |
|----|-----------|----------------|--------|
| 16 | ain't     | comin'<br>'ope | N/A    |

Diálogo en inglés:

*Both the boys are comin', ain't they? In dress suits, I 'ope?*

Contexto: El autor aclara que Joe se siente indignado por la pregunta. Es un diálogo que muestra de manera sutil la personalidad de ambos hermanos. Por un lado, Joe es más sencillo y percibe menos ingresos que su hermano; por el otro, Moss es altanero y dominante caracteriza a este personaje.

Procedimiento: El primer marcador dialectal que se observa es de tipo gramatical, pues la conjugación de verbo *do* para la tercera persona del singular aparece como *don't* en lugar

*doesn't*. En la pronunciación, se omite el sonido /h/ en los pronombres *he*, *his* y *him*. En la expresión *It's a pity* falta el pronombre *it* y el verbo *is*.

|    | Gramática                                | Pronunciación   | Léxico |
|----|--|-----------------|--------|
| 17 | Falta el verbo auxiliar<br>(is bringing) | bringin'<br>'is | N/A    |

Diálogo en inglés:

*Mickey bringin' 'is girl?*

Contexto: Por medio de este diálogo, se conoce que Mickey tiene novia. Este dato brinda más información del personaje.

Procedimiento:

En el diálogo aparece un cambio gramatical con la omisión del verbo auxiliar *is* en la oración. En el caso de la pronunciación, se omite el sonido /h/ en el pronombre *his* y el sonido /g/ en la terminación -ing del verbo *bringing*.

|    | Gramática | Pronunciación    | Léxico                     |
|----|-----------|------------------|----------------------------|
| 18 | he don't  | 'e<br>'im<br>'is | (it's a) pity<br>Go steady |

Diálogo en inglés:

*I'm glad that boy's going steady. Sid says 'e don't see 'im at the track no more. Pity 'e wastes 'is time in a cabinet-maker's workshop, though. I could do a lot for that boy if 'e come with me.*

Contexto: A través de este diálogo, es posible conocer el oficio de Mickey. De igual manera, se muestra la percepción que tiene Moss del trabajo de su sobrino. Además, se observa el interés de Moss Strong por ayudar a su familia o bien, por demostrar superioridad, rasgo que caracteriza a este personaje.

Pronunciación:

El primer marcador dialectal que se observa es de tipo gramatical, pues la conjugación de verbo *do* para la tercera persona del singular aparece como *don't* en lugar *doesn't*. En la pronunciación, se omite el sonido /h/ en los pronombres *he*, *his* y *him*. En la expresión *It's a pity* falta el pronombre *it* y el verbo *is*.



|  |           |                                      |        |
|--|-----------|--------------------------------------|--------|
| 19   | Gramática | Pronunciación                        | Léxico |
|  | (he) said | ‘e<br>marryin’                       | N/A    |
| <p>Diálogo en inglés.</p> <p><i>I know. Jin was telling me. ‘E’s got some funny ideas, that boy. Sneering at Bella’s wedding, ‘e was. Said it was degrading, marryin’ Bella off to a little worm like that.</i></p>  |           |                                      |        |
| <p>Contexto: Joe defiende a su hijo y le dice que Mickey disfruta su trabajo y lo hace muy bien. Después, habla de su hijo, Mark, cuyo padre lo describe como un extraño, alguien que por su indiferencia y mala actitud, se ha convertido en un problema para la familia. Moss está al tanto de la actitud de Mark y le cuenta a su padre el grosero comentario que hizo su hijo de Bella y su boda.</p>  |           |                                      |        |
| <p>Procedimiento:</p> <p>Se observan cambios en la pronunciación con la omisión del sonido /h/ en el pronombre <i>he</i>. Se presenta un cambio similar en el verbo <i>marry off</i>, en el que se omite el sonido /g/ en la terminación -ing. En el caso de la gramática, se omitió el pronombre <i>he</i> en la oración <i>said it was degrading</i>. Además, el orden de dos oraciones enfatiza la acción de los enunciados: <i>he has got some funny ideas, that boy</i> y <i>sneering at Bella’s wedding, he was</i>.</p> |           |                                      |        |
| 20   | Gramática | Pronunciación                        | Léxico |
|  | ain’t     | ‘im<br>‘e<br>ain’<br>‘appy<br>buyin’ | N/A    |
| <p>Diálogo en inglés: <i>Nonsense? I’d give ‘im nonsense if ‘e was my boy. Ain’ ‘e got no family affection? Bella’s ‘appy, aint’ she? Is that a crime? She’s got a nice, respectable feller. ‘E ain’t after money. It’s ‘is side that’s buyin’ the business. If that ain’t a love match, what is it?</i></p>   |           |                                      |        |
| <p>Contexto: Para Moss, es muy grave el desapego o la falta de afecto de Mark. Además, argumenta que el prometido de Bella no se casa por interés, lo que es cierto, pues la familia del novio le va a dar al matrimonio un negocio.</p>   |           |                                      |        |

Procedimiento: En el diálogo aparecen distintos marcadores dialectales. Un cambio en el *Cockney*, con respecto a la pronunciación estándar, es la omisión del sonido /h/ al inicio de las palabras, como se ha mencionado con anterioridad. Se eliminó la letra inicial de las palabras *him*, *he* y *happy* para representar esta característica. Un procedimiento similar se observa en *buying*, cuya terminación no incluye el sonido /g/. Además, se omite el sonido /t/ en la contracción *ain't*. Por la parte de la gramática, aparece la contracción *ain't* en lugar de *has not* e *is not*.

|    | Gramática      | Pronunciación                             | Léxico |
|----|----------------|---|--------|
| 21 | Doble negación | keepin'<br>an'<br>'e<br>'is<br>Lit'rature | N/A    |

Diálogo en inglés:

*Keepin' that boy at school was your mistake. My Aubrey won't go to no Grammar School. Fourteen at Christmas, an' out 'e comes, into the shop. That's where 'e'll get 'is education. Latin? Lit'rature? They don't put money in a boy's pocket. Smart boy, my Aubrey. Jin says 'e was born a business-man. When's Mark leaving school?*

Contexto: En este diálogo, el autor presenta a Aubrey, el hijo de Moss. Es un diálogo interesante porque es posible notar la forma de ver el mundo de la familia de Mark, que es muy distinta a la del protagonista.

Procedimiento: Los marcadores dialectales que aparecen en este diálogo son parecidos a los que se observan en apartados anteriores. Se observan cambios en la pronunciación y la gramática. En la oración *My Aubrey won't go to no Grammar School* aparece la doble negación del *Cockney*. Estos cambios se representaron con modificaciones ortográficas: se omite el sonido /h/ en los pronombres *he* y *his*, se elimina el sonido /g/ en la terminación -ing del verbo *keeping* y el sonido /d/ en la conjunción *and*. La pronunciación de *literature* también es distinta al estándar.

|    | Gramática  | Pronunciación | Léxico |
|----|------------|---------------|--------|
| 22 | (it) might | 'im           | N/A    |

Diálogo en inglés: *Put ‘im with me. There’s money in bookmaking. Might as well keep it in the family*

Contexto: De nueva cuenta, Moss intenta ayudar o influir en la vida de los hijos de su hermano.

Procedimiento:

En este breve diálogo, se observa la omisión del sonido /h/ en el pronombre *him*. En la gramática, no se incluye el pronombre *it* al inicio de la oración (*it might as well keep it in the family*).

|    | Gramática | Pronunciación | Léxico    |
|----|-----------|---------------|-----------|
| 23 | N/A       | im<br>‘ave    | Orf<br>‘e |

Diálogo en inglés:

*Send ‘im round to me. I’ll ‘ave a talk with ‘im. I’ll tell ‘im a thing or two. Time ‘e got to know the facts of life. Any night in the week. You send ‘im round. I’m orf now. Regards to Clara. Don’t see me out.*

Contexto: Joe accede a mandar a su hijo a casa de Moss para que su hermano hable con Mark.

Procedimiento:

En el último diálogo, aparecen marcadores dialectales en la pronunciación, pues se omite el sonido /h/ en los pronombres *him* y *he* y en el verbo *have*.

Comentarios: Los marcadores dialectales más recurrentes en el pasaje son la omisión del sonido /h/ al inicio de las palabras y el cambio en el orden de las oraciones, que cumple la función de dar énfasis al sujeto o a la acción de la oración. Una referente cultural que se menciona en el pasaje es la calle *Harley Street*, conocida por la presencia de consultorios médicos y hospitales que ofrecen servicios de salud privada. *Grammar School* es otro elemento cultural que, de acuerdo con el diccionario Merriam-Webster, es una escuela de estudios secundarios en los que se prepara a los alumnos para ingresar a la universidad.

En el siguiente apartado, se analizan los diálogos del segundo pasaje.

Pasaje 2. Capítulo 1935, parte 3. Personajes: Mark, Moss y Jenny Strong.

|  |                                   |               |  |
|--|-----------------------------------|---------------|--|
| 2  | <i>Moss Strong (15 diálogos)</i>  |               |  |
| <b>no.</b>   | <b>Aspectos microlingüísticos</b> |               |  |
|  | Gramática                         | Pronunciación | Léxico                                 |
| 1  | N/A                               | 'ave          | Hah!<br>Have some light on the subject |
| Diálogo en inglés:<br><i>Hah! Let's 'ave some light on the subject.</i>  |                                   |               |  |
| <b>Aspectos macrolingüísticos</b>  |                                   |               |  |
| Contexto: Después de la conversación de Moss y Joe, Mark va a visitar a su tío. A Mark no le cae bien su tío y tampoco su esposa Jenny, pues siempre lo incomoda con sus acciones y comentarios. Por este motivo, el protagonista no quiere ir a hablar con Moss, pero su madre lo convenció. Jenny recibe a Mark, le sirve whisky y conversa con él hasta que llega Moss. |                                   |               |  |
| Procedimiento: Se observan marcadores dialectales en la pronunciación con la omisión del sonido /h/ al inicio del verbo <i>have</i> . Además, aparece la interjección <i>hah</i> , que, de acuerdo con el diccionario Merriam-Webster, puede indicar sorpresa, alegría o triunfo.  |                                   |               |  |
| 2  | Gramática                         | Pronunciación | Léxico                                 |
|  | (I'm) glad                        | N/A           | N/A                                    |
| Diálogo en inglés:<br><i>Glad you come, boy. Drink?</i>  |                                   |               |  |
| Contexto: Moss se sirve una copa y le ofrece una a su sobrino. Mark la rechaza.  |                                   |               |  |
| Procedimiento:<br>El único cambio gramatical que se observa en el diálogo es la omisión del pronombre <i>I</i> y del verbo <i>to be</i> conjugado en presente para la primera persona del singular ( <i>am</i> ).  |                                   |               |  |

|   |                     |  |           |
|---|---------------------|--|-----------|
| 3   | Gramática           | Pronunciación                                      | Léxico    |
|   | (Are you?)          | gettin'  | N/A       |
| <p>Diálogo en inglés:<br/><i>Gettin' on all right at school?</i></p>  |                     |  |           |
| <p>Contexto: Es claro que Moss intenta iniciar una conversación con Mark. Sin embargo, el protagonista no se siente cómodo y le molesta que su tío no sea directo. Mark le dice que en dos años sale de la escuela y que él sabe que esa es la razón de que quiera hablar con él.</p>                                       |                     |  |           |
| <p>Procedimiento: En el diálogo aparece un marcador dialectal en la pronunciación, con la omisión del sonido /g/ de la terminación <i>-ing</i> en el verbo <i>get</i>. En la parte gramatical, se omite el verbo auxiliar <i>are</i> y el pronombre <i>you</i>.</p>   |                     |  |           |
| 4   | Gramática           | Pronunciación                                      | Léxico    |
|   | N/A                 | ow'<br>yer   | N/A       |
| <p>Diálogo en inglés:<br/><i>Ah, ow'd yer like to come into business with me?</i></p>   |                     |  |           |
| <p>Contexto: Ante esta respuesta, Moss también es directo y le propone unirse a su negocio.</p>   |                     |  |           |
| <p>Procedimiento: Los marcadores dialectales que presenta este diálogo reflejan el cambio en la pronunciación del personaje con respecto al estándar. En este caso, la pronunciación del pronombre <i>you</i> cambia a <i>yer</i>. Otro cambio fonológico se observa en la pronunciación de <i>would</i> (<i>ow'd</i>).</p> |                     |  |           |
| 5   | Gramática           | Pronunciación                                      | Léxico    |
|   | (I) always<br>ain't | 'em<br>gonna<br>branchin'<br>wastin'<br>yer<br>gel | In clover |
| <p>Diálogo en inglés: <i>You know me, always think of the family. Put 'em all in clover, that's what I'm gonna do. Next year, I'm branchin' out. I'm wastin' no more time on the fish-shop. Jin's gonna run that. Ain't yer, gel?</i></p>   |                     |  |           |

Contexto: A través de este diálogo, es posible conocer los deseos de Moss Strong, pues habla de sus planes de negocio. Este personaje ambiciona manejar un negocio más importante y redituable. Además, quiere involucrar a su familia en los negocios.

Procedimiento:

Se observan cambios en la gramática, a nivel fonológico y la presencia de expresiones coloquiales. Por el lado de la gramática, aparece la contracción *ain't* en lugar de *aren't you*. Se omitió el pronombre *I* en la oración (*I always think of the family*); sin embargo, se entiende que se refiere al interlocutor, por la presencia de la oración que le antecede. En la pronunciación se presentan los mismos cambios en la omisión de sonidos al principio y al final de las palabras. Además, aparece un cambio en la pronunciación *you* (*yer*) y en la pronunciación del sustantivo *girl* (*gel*). En el léxico, se observa la expresión idiomática *in clover* que, de acuerdo con el diccionario Merriam-Webster, *significa ser próspero o vivir con comodidades o lujo*. En la traducción, es necesario encontrar un equivalente en español que conserve el sentido y respete el registro.

|   | Gramática | Pronunciación              | Léxico                  |
|---|-----------|----------------------------|-------------------------|
| 6 | N/A       | bookmakin'<br>payin'<br>o' | Coppers<br>Chicken-feed |

Diálogo en inglés:

*Big time bookmakin', that's me in the future. Finished with street betting. Time you finished payin' orf the coppers, there's only chicken-feed left. Offices in the West End, that's the way to do it. Call yourself Turf Agency, Sporting Accountant, that o' thing. Big stuff only. Million in it.*

Contexto: Moss le describe a Mark sus planes de entrar en las apuestas. Jenny le dice que los que están en este negocio son personas respetables que pagan impuestos, dan dinero a la caridad y se codean con personas importantes.

Procedimiento: En este diálogo se identifican marcadores dialectales en la pronunciación. Se omite el sonido /g/ en la terminación de -ing del sustantivo *bookmaking* y del verbo *pay*. Además, se eliminó la letra “f” en *of* para representar la omisión del sonido en el habla.

En la parte del vocabulario, aparece el sustantivo *coppers* y la frase *chicken-feed*. Según el diccionario Merriam-Webster, *copper* se refiere a un *oficial* o *policía*. La frase idiomática *chicken-feed* hace referencia a una cantidad mínima de dinero o de cualquier otro objeto.

|   | Gramática               | Pronunciación | Léxico |
|---|-------------------------|---------------|--------|
| 7 | (cambio en la sintaxis) | 'e            | N/A    |

Diálogo en inglés:

*She's got ideas, my wife. High society she likes. She's right, though. There's a career in it. Your Uncle Sid's in already. I'm putting my Aubrey in next year when 'e leaves school. I got a job for you, too. Like the idea?*

Contexto: Moss confirma lo que su esposa dice en el diálogo anterior. A Mark le cuesta trabajo responder que no le gustan tanto los planes de su tío.

Procedimiento:

Se identifica un cambio en el orden de la oración *high society she likes*. Con el fin de dar énfasis, el objeto antecede al sujeto y al verbo. Otro cambio gramatical aparece en la pregunta *like the idea?*, pues se omite el verbo auxiliar (*do*) y el sujeto (*you*). En la pronunciación, se omite el sonido /h/ del pronombre *he*.

|   | Gramática | Pronunciación              | Léxico |
|---|-----------|----------------------------|--------|
| 8 | N/A       | nothin'<br>learnin'<br>yer | Quid   |

Diálogo en inglés: *Five quid a week for the first year. You'll be doing nothin' but travel round with me learnin' the business. A lord's life. When you're nineteen I'll start yer on ten quid a week, maybe more. Well?*

Contexto: Moss intenta persuadirlo; le habla del dinero que puede ganar y de la vida cómoda que puede tener. Con voz débil, Mark contesta que no le interesa ese tipo de trabajo.

Procedimiento: Se observan los mismos marcadores dialectales en la pronunciación de las palabras *nothing* y *learning*, en las que se omite el sonido /g/ en la terminación -ing.

|   |           |                           |                 |
|---|-----------|---------------------------|-----------------|
| De igual forma, cambia la pronunciación del pronombre <i>you</i> ( <i>yer</i> ). En el léxico, se incluye la palabra <i>quid</i> , cuyo significado se explica en diálogos del primer pasaje.   |           |                           |                 |
| 9   | Gramática | Pronunciación             | Léxico          |
|   | N/A       | ‘undreds<br>o’<br>bettin’ | Learn the ropes |
| <p>Diálogo en inglés:</p> <p><i>You’ll learn the ropes, make ‘undreds for yourself on the side, you will, bit o’ smart bettin’, inside information. Ask your uncle Sid! Your Mun and Dad could do with the money. Eh? Couldn’t they?</i></p>  |           |                           |                 |
| Contexto: Moss sigue mencionando los beneficios de aceptar su propuesta. Esta vez no responde Mark. Quizá el argumento al que Mark le da más importancia fueron sus padres, pues si acepta el trabajo, podría ayudarlos.  |           |                           |                 |
| Procedimiento: Se observan cambios fonológicos idénticos a diálogos anteriores, ya que se sonidos al principio y al final de la palabras. En la parte léxica, aparece la expresión <i>learn the ropes</i> . Según el diccionario Merriam-Webster, el sustantivo <i>the ropes</i> se refiere a la forma en que se lleva a cabo una actividad en un trabajo o lugar en específico. En la traducción, se debe encontrar un equivalente que conserve el significado y la función que tiene la frase en el texto original. |           |                           |                 |
| 10  | Gramática | Pronunciación             | Léxico          |
|   | N/A       | N/A                       | Struck dumb     |
| <p>Diálogo en inglés:</p> <p><i>What’s up? Struck dumb? What’s wrong about it?</i></p>  |           |                           |                 |
| Contexto: De nuevo, Mark no responde, pues está nervioso. Jenny interviene, empieza a imitar el acento de Mark y dice que su sobrino no quiere convivir con gente como ellos. Mark se siente muy enojado, pues su tía le lee sus pensamientos.  |           |                           |                 |
| Procedimiento: En este breve diálogo, sólo aparece la frase idiomática <i>struck dumb</i> , que el diccionario Merriam-Webster define como estar o sentirse tan sorprendido o impactado que es imposible hablar o decir algo.   |           |                           |                 |



|  |                      |               |        |
|--|----------------------|---------------|--------|
| 11   | Gramática            | Pronunciación | Léxico |
|  | (omisión del sujeto) | gonna         | Bloody |
| Diálogo en inglés:<br><i>It's a bloody tragedy. What you gonna do? Tell me.</i>  |                      |               |        |
| Contexto: Mark responde a su tía: <i>That's not a crime, is it?</i> Moss Strong se siente indignado y le pregunta qué piensa hacer. Esta parte es muy interesante por la descripción de los sentimientos de Mark, quien se siente expuesto. Él quiere responder: <i>I want to live gloriously</i> , pero sólo consigue decir: <i>I want to fly</i> . |                      |               |        |
| Procedimiento: Se observa un la omisión del verbo auxiliar (are) en la pregunta <i>what you gonna do?</i> En esta misma línea, aparece la pronunciación informal de <i>going to</i> . Por último, se incluye el adjetivo <i>bloody</i> , común en el <i>Cockney</i> y que puede ser ofensivo.  |                      |               |        |
| 12   | Gramática            | Pronunciación | Léxico |
|  | N/A                  | N/A           | Barmy  |
| Diálogo en inglés:<br><i>Fly? You're barmy. Where's the money in it?</i>   |                      |               |        |
| Contexto: En este pasaje, se descubren los verdaderos deseos de Mark. Le gustaría alejarse de los suyos y quiere pertenecer (y adaptarse) al mundo que ve en su escuela. Ante la respuesta de Moss, Mark encoje los hombros.   |                      |               |        |
| Procedimiento: En este breve diálogo, aparece el adjetivo <i>barmy</i> . Según el diccionario Merriam-Webster, esta palabra es propia del inglés británico y significa <i>loco, chiflado, tonto</i> .  |                      |               |        |
| 13   | Gramática            | Pronunciación | Léxico |
|  | N/A                  | N/A           | Bob    |
| Diálogo en inglés: <i>Thirty bob a week, eh?</i>   |                      |               |        |
| Contexto: Jenny le contesta que para ser piloto, debe tener dinero. Le aconseja que si trabaja con Moss puede ahorrar y después dedicarse a la aviación. Por último, le pregunta si tiene planes para cuando salga de la escuela. Mark le responde que va a conseguir un   |                      |               |        |

|   |           |               |        |
|---|-----------|---------------|--------|
| trabajo, que su escuela se encarga de buscar empleos para sus estudiantes. Moss le responde que va a ganar poco, pero a Mark no le importa  |           |               |        |
| Procedimiento: El único marcador que contiene este breve diálogo es el sustantivo <i>bob</i> . Esta palabra tiene una fuerte carga cultural, pues es el nombre coloquial que dan los británicos al <i>shilling</i> , moneda que equivale a la vigésima parte de una libra esterlina.  |           |               |        |
| 14  | Gramática | Pronunciación | Léxico |
|   | N/A       | an'           | Bloody |
| Diálogo en inglés: <i>Look! You're in for a bloody big shock, boy, if you try an' crawl in with them. You're one of us. You are safer among your own.</i>   |           |               |        |
| Contexto: Moss aprieta el hombro de su sobrino y le dice que está a salvo con los suyos. Mark se enoja y se siente indeciso, pues no sabe qué responder.  |           |               |        |
| Procedimiento: El diálogo contiene marcadores dialectales conocidos. Por el lado de la pronunciación, se observa la omisión del último sonido en la conjunción <i>and</i> . En el léxico, se aparece el adjetivo <i>bloody</i> .  |           |               |        |
| 15  | Gramática | Pronunciación | Léxico |
|   | N/A       | N/A           | N/A    |
| Diálogo en inglés:<br><i>You'll see the world. Brighton, Newmarket. Your own car.</i>   |           |               |        |
| Contexto: La indecisión de Mark provoca que Moss vuelva a ofrecerle el trabajo. Jenny le dice a Moss que ya no le insista más, que le dé tiempo para pensarlo. Es importante señalar que su tía parece intentar seducirlo cada vez que lo ve. Mark siente lujuria, pero no es algo que le guste, más bien lo asusta y siente rechazo.                     |           |               |        |
| Procedimiento: No se observan marcadores dialectales, pero sí elementos culturales que se describen en la sección de comentarios.   |           |               |        |
| Comentarios: En el pasaje se mencionan dos lugares de Inglaterra: Brighton y Newmarket. Brighton es una ciudad costera ubicada en Sussex, queda a dos horas de la capital, y es un destino turístico muy popular. Es importante señalar que Moss se dedica a manejar apuestas en las carreras de caballos. Por este motivo, la mención de Newmarket tiene |           |               |        |

relación con el negocio de este personaje, pues esta población, ubicada en Suffolk, es famosa por su larga tradición ecuestre.

Los siguientes diálogos corresponden al tercer pasaje.

Pasaje 3. Capítulo 1939, parte 4. Personajes: Mark y Sid Strong y Paula

|   |                                   |   |                             |
|---|-----------------------------------|---|-----------------------------|
| 3   | <i>Sid Strong (12 diálogos)</i>   |   |                             |
| no.   | <b>Aspectos microlingüísticos</b> |   |                             |
|   | Gramática                         | Pronunciación   | Léxico                      |
| 1   | N/A                               | dunno<br>an'<br>didn'<br>'orse<br>'asn'<br>'alf<br>'er<br>gel | Bits and pieces<br>Clean up |
| Diálogo en inglés: <i>Oh, I dunno. Bits an' pieces. Business and pleasure. Done all right on the races. Didn' we, gel? You done all right this trip, eh, June? Every 'orse I backed, I put a bit on for 'er. She 'asn' 'alf cleaned up.</i>   |                                   |   |                             |
| <b>Aspectos macrolingüísticos</b>   |                                   |   |                             |
| Contexto: Al inicio del pasaje, Mark y su novia, Paula, están paseando en las calles de Brighton. En este paseo, los dos se encuentran a Sid, el tío de Mark, que los saluda desde lejos. Lo acompaña June, una mujer a la que está abrazando. Mark se siente avergonzado, pues no quiere que Paula conozca a Sid y que su tío le cuente a la familia que vio a su sobrino con una mujer. A pesar de su incomodidad, Mark se acerca y le pregunta qué hace en Brighton. |                                   |   |                             |
| Procedimiento: Se observan marcadores dialectales en la pronunciación. Se da la omisión de sonidos consonánticos como /h/ al inicio de las palabras <i>horse</i> , <i>her</i> , <i>half</i> y del verbo auxiliar <i>hasn't</i> . Se representa la rapidez de la pronunciación de <i>I don't know (I dunno)</i> . Por último, aparece la palabra <i>gel</i> , que es la forma en que los hablantes del <i>Cockney</i> dicen  |                                   |   |                             |

*girl*, como se mencionó con anterioridad. En la parte sintáctica se presenta una omisión del auxiliar *have* en dos ocasiones: (*We have*) *done all right on the races* y en *You (have) done all right this trip*. En el primer caso se hizo una omisión del sujeto de la oración. Además, se observa una aliteración en *Bits and pieces. Business and pleasure*.

|   | Gramática | Pronunciación   | Léxico |
|---|-----------|---|--------|
| 2 | N/A       | 'ere<br>y'<br>'erself<br>yer<br>abaht<br>gel<br>oughter | N/A    |

Diálogo en inglés: *Come down 'ere often? We do. June likes the place. Over there we stay. Y'oughter see the room. Talk abaht the royal suite. She (June) loves it. Don't yer, gel? Looks a bit of all right 'erself, she does, too, on a satin bedspread, Eh?*

Contexto: Sid ve de arriba abajo a Paula, lo que parece no molestarla. Además, se nota que se caen bien. Mark se siente ignorado, pues su novia, Sid y June conversan sin prestarle mucha atención. En este diálogo, Sid se dirige a Paula.

Procedimiento: En este diálogo aparecen los mismos cambios que en ejemplo anteriores. Por ejemplo, se omiten sonidos consonánticos al inicio de las palabras como en *herself*, se representan variaciones en la pronunciación de pronombres como *you (yer)* o de palabras *girl (gel)*. Además, se identifican dos cambios nuevos en la pronunciación con la contracción del verbo *ought to (oughter)* y la modificación ortográfica del pronombre *about (abaht)*.

|   | Gramática | Pronunciación                    | Léxico |
|---|-----------|----------------------------------|--------|
| 3 | ain't     | yer<br>an'<br>'im<br>dahn<br>wiv | tart   |

Diálogo en inglés: *You're a bit of a devil, ain't yer, in yer own little way? Our little Mark! Quietest boy in the family! An' I catch 'im dahn Brighton wiv a tart! Eh?*

Contexto: Sid le da una nalgada a June y Paula se ríe. Avergonzado, Mark no puede ver a la novia de su tío. En este diálogo, Sid se dirige a Mark.

Procedimiento: Se identifican los mismos marcadores dialectales de ejemplos anteriores, a excepción de la representación de la pronunciación de *with*, pues se reemplazó el sonido /θ/ por el sonido /v/. En *Cockney* se cambian los sonidos /θ/ y /ð/ al inicio de las palabras por el sonido /v/, este cambio se conoce como *TH- Fronting*. Aparece un ejemplo de *rhyming slang* en la oración *I catch ‘im dahn Brighton wiv a tart!* Según el diccionario Merriam-Webster, la palabra *tart* es parte de la expresión *jam tart* que significa *sweetheart*; sin embargo, no especifica que sea parte del *Cockney Rhyming Slang*. Por otro lado, *tart* también puede tener un sentido despectivo.

|   |           |               |        |
|---|-----------|---------------|--------|
| 4 | Gramática | Pronunciación | Léxico |
|   | N/A       | git<br>aht    | Cob    |

Diálogo en inglés: *Git aht of it! Lovely cob like that!*

Contexto: Mark le responde que sólo están de paseo e intenta despedirse, pero Paula se resiste.

Procedimiento: En el diálogo, se observa la variación en la pronunciación del verbo *get out of* (*git aht of*). En la parte de vocabulario, aparece la palabra *cob*. Una de las definiciones que brinda el diccionario Merriam-Webster, y que en apariencia tiene relación con el contexto de los personajes, se refiere a un tipo de pony. Sin embargo, un significado más esclarecedor se encuentra en la frase *to have a cob on*. De acuerdo con un foro en *The Guardian* y en el diccionario *Urban Dictionary*, esta frase significa *to be annoyed* o *to be in a bad mood*. Es posible deducir por la conversación y la intención de los personajes que el segundo significado es el correcto, aunque en este caso sólo aparezca un segmento de la frase (*cob*).

|   |           |                                |        |
|---|-----------|--------------------------------|--------|
| 5 | Gramática | Pronunciación                  | Léxico |
|   | N/A       | s'<br>yer<br>an'<br>'ere<br>o' | N/A    |

|   |           |                        |  |
|---|-----------|------------------------|--|
|   |           | 'ave<br>gel            |  |
| <p>Diálogo en inglés: <i>S' all right, gel. Yer know the old saying. Only God an' me knows, an' I won't split. 'Ere we'll all die o' sunstroke out 'ere. Come over the road an' 'ave a drink. Bar's still open for a bit.</i></p>   |           |                        |  |
| <p>Contexto: Sid dice que Paula tiene razón Y los invita a beber algo en el hotel donde se hospeda. Luego toma a las dos mujeres del brazo. Mark los sigue.</p>   |           |                        |  |
| <p>Procedimiento: Como se observa, aparecen los mismos cambios en la pronunciación de diálogos previos. Sin embargo, se identifica un cambio que no se revisó con anterioridad, ya que un pronombre (tal vez <i>she</i>) parece contraerse y unirse al sonido vocal de la siguiente palabra. Por la situación, parece que se refiere a Mark, no a Paula. Además, aparece el dicho <i>Only God knows</i>, que Sid modifica. En esta misma oración se presenta un cambio en la conjugación del verbo <i>know</i>.</p> |           |                        |  |
| 6   | Gramática | Pronunciación          | Léxico   |
|   | N/A       | yer<br>'elp<br>yerself | N/A  |
| <p>Diálogo en inglés:<br/><i>Well, it's there all round yer, All yer go to do is 'elp yerself.</i></p>  |           |                        |  |
| <p>Contexto: Cuando llegan al vestíbulo, Mark intenta salir con Paula, pero ella se aparta de él y sigue a Sid. Paula conversa con Sid y le dice que Brighton tiene un buen ambiente, que le llaman la atención las carreras de caballos, las tiendas y los bares, y que ojalá tuviera dinero para tener todo eso.</p>  |           |                        |  |
| <p>Procedimiento: Los marcadores dialectales en este diálogo son los mismos que en algunos ejemplos anteriores. Para evitar caer en una repetición excesiva no se describen a detalle estos marcadores dialectales.</p>   |           |                        |  |
| 7   | Gramática | Pronunciación          | Léxico   |
|   | N/A       | 'ere<br>gels           | George<br>Through the teeth, past the<br>gums; look out, belly, here<br>it comes |

Diálogo en inglés:

*Oy! George! Well, through me teeth, past me gums; look out, belly, 'ere it comes! Good luck, gels!*

Contexto: El tío de Mark llama a los meseros y pide unos martinis. Cuando traen las copas, hace un brindis. En todo este pasaje, el protagonista se siente ignorado y le molesta la conducta de Paula.

Procedimiento: Se observan dos marcadores dialectales en la pronunciación. Aparecen dos expresiones coloquiales. En el capítulo 1940, Alexander Baron describe el habla de Aubrey. Este personaje emplea la palabra *George* para dirigirse a hombres que percibe como inferiores a él. Sid Strong hace lo mismo. Por este motivo, llama al mesero *George*. Por último, aparece la frase idiomática *Through the teeth, past the gums, look out belly, here it comes*, que dice Sid antes de beber su copa de martini. Para traducir esta frase es necesario encontrar un equivalente en español que exprese algo similar y se utilice en brindis, por ejemplo, *Suave licor, dulce tormento, ¿qué haces afuera? ¡Vamos pa'dentro!*

|   |           |               |        |
|---|-----------|---------------|--------|
| 8 | Gramática | Pronunciación | Léxico |
|   | N/A       | N/A           | Lark   |

Diálogo en inglés:

*Ah. Ireland. Before they start this conscription lark.*

Contexto: Mark recuerda que su tío iba a irse por un tiempo y, para conversar, le pregunta al respecto.

Procedimiento: Se observa la presencia del sustantivo *lark*. Según el diccionario Merriam-Webster, en inglés británico, la palabra es coloquial y se refiere a una actividad que se lleva a cabo por *diversión, entretenimiento o broma*. Sin embargo; esta denotación no encaja con el contexto, ya que el sustantivo que le antecede (*conscription*) hace referencia a la *participación obligatoria en el ejército*. Un significado más acorde al contexto aparece en el diccionario Oxford, que indica que el significado proviene del inglés británico, su uso es informal y hace referencia a una actividad que *no se toma en serio* y se considera una *pérdida de tiempo*.

|   |   |                          |        |
|---|---|--------------------------|--------|
| 9   | Gramática   | Pronunciación            | Léxico |
|   | N/A   | d'<br>yer<br>'ere<br>'im | N/A    |
| <p>Diálogo en inglés:<br/><i>What d'yer mean? I'm a fit. 'Ere, June! Am I a fit man? Go on. Tell 'im.</i></p>   |   |                          |        |
| <p>Contexto: Es posible que Sid se una al ejército, pues Mark le dice que sólo reclutan hombres fuertes.</p>  |   |                          |        |
| <p>Procedimiento: Se observan cambios en la pronunciación iguales a diálogos anteriores, como la omisión del sonido /h/ al inicio de <i>here</i> y <i>him</i>, la contracción del verbo <i>do</i> (<i>d'</i>) y la variación en la pronunciación del pronombre <i>you</i> (<i>yer</i>)</p>  |   |                          |        |
| 10  | Gramática   | Pronunciación            | Léxico |
|   | (he) don't<br>In (me) fase<br>Cambio en la sintaxis | 'im<br>'e<br>goin'       | N/A    |
| <p>Diálogo en inglés: <i>Oh, 'im? I'll see 'im all right, I will. I tell you, though, 'e don't deserve it. I told 'im I was goin'. I wanted 'im to move down to Mossy's new place at Torquay. Laughed in me face, 'e did. Know what 'e done?</i></p>  |   |                          |        |
| <p>Contexto: Después, Mark le pregunta cómo está su abuelo, Jacob Strong.</p>   |   |                          |        |
| <p>Procedimiento: Se identifican marcadores dialectales en la gramática y en la pronunciación. Por el lado de la gramática, la conjugación del verbo <i>do</i> no coincide con el sujeto de la oración. En <i>Laughed in me face, 'e did</i> se observa un cambio en la posición del sujeto y la acción, este orden es común en el <i>Cockney</i> y se emplea para dar énfasis. Además, aparece el pronombre <i>me</i> en lugar de <i>my</i> (<i>me face</i> en lugar de <i>my face</i>). En la pronunciación, se omiten sonidos consonánticos al inicio y al final de las palabras, como en diálogos anteriores.</p> |   |                          |        |
| 11  | Gramática   | Pronunciación            | Léxico |
|   | (I) goes, looks<br>(he) says                        | 'e<br>'ere<br>'ave       | N/A    |



|  |   |                            |        |
|--|---|----------------------------|--------|
|  | (cambio en la conjugación de verbo y el tiempo narrativo) | 'is<br>yer<br>wiv          |        |
| <p>Diálogo en inglés: <i>'E gives me a look, The 'e spits on the floor, an' 'e says to me, "Come 'ere, Sid." I goes over. 'E points at the spit. "Look at this," 'e says. "'Ave a good look." I looks. 'E says, "Sid, if that grew up it'd be twice the man you are." Then 'e thumps 'is chest, an' 'e says in that growl of 'is, like an old bear, "When I was young," 'e says, "no two men in the market'd dare fight Jacob Strong. And this is my son! My son!" 'e says. What can yer do wiv an old loony like that?</i></p>  |   |                            |        |
| <p>Contexto: Sid se siente indignado por lo que le dijo su papá. Por eso, al principio, dice que no merece que vaya a visitarlo.</p>   |   |                            |        |
| <p>Procedimiento: En este diálogo aparecen cambios en la conjugación de los verbos y en el tiempo narrativo. Además, se identifican cambios fonológicos similares a los que se observan en diálogos previos, como la omisión del sonido /h/ al inicio de las palabras, la variación en la pronunciación (<i>yer</i>) y el cambio del sonido /θ/ por /v/. Los cambios gramaticales se observan en la conjugación de los verbos <i>go</i> y <i>look</i>, pues el personaje narra un evento del pasado, por lo que los verbos deben estar conjugados en pretérito (<i>I went, I looked, he said</i>).</p> |   |                            |        |
|  | Gramática   | Pronunciación              | Léxico |
| 12   | N/A   | yer<br>doin'<br>dahn<br>o' | Bloke  |
| <p>Diálogo en inglés: <i>What yer doin' tonight, Poll, gel? We're goin' dahn Sherry's, dancing. Like to bring this bloke o' yours?</i></p>   |   |                            |        |
| <p>Contexto: Después, Sid se dirige a Paula, toca su brazo y le pregunta si quiere salir a bailar en la noche. Mark se levanta de la mesa y dice que tienen que irse para tomar el tren. Paula lo mira enojada, le contesta que tienen tiempo y que se relaje. Mark siente mucho enojo, le dice que si quiere, ella puede quedarse si así lo desea y se va. Paula lo sigue.</p>  |   |                            |        |
| <p>Procedimiento: En este último diálogo, aparecen marcadores dialectales en la pronunciación y el vocabulario. Los cambios fonológicos que se observan son la omisión</p>   |   |                            |        |

de consonantes en la preposición *of* y en la terminación *-ing* del verbo *do*. Se representa la variación en la pronunciación del pronombre *you* (*yer*) y de la preposición *down* (*dahn*). Según el diccionario Merriam-Webster, la palabra *bloke* es parte del inglés británico, su uso es informal y se emplea para referirse a un *hombre*.

Comentarios: Uno de los motivos para entender el enojo repentino, incomodidad e indiferencia de Mark es la falta de amor en su relación con Paula, pues él está enamorado de Ruth, una joven que conoció en su juventud. En el pasaje se menciona Torquay, una ciudad costera ubicada en Devon, Inglaterra. Esta ciudad es un reconocido destino turístico y se conoce por la belleza de sus playas y su buen clima.

A continuación, se analizan los diálogos del cuarto pasaje.

Pasaje 4. Capítulo 1940, parte 5. Personajes: Jacob y Mark Strong y Ruth.

|  |                                   |               |           |
|--|-----------------------------------|---------------|-----------|
| 4  | <i>Jacob Strong (14 diálogos)</i> |               |           |
| <b>no.</b>   | <b>Aspectos microlingüísticos</b> |               |           |
|  | Gramática                         | Pronunciación | Léxico    |
| 1  | ain't                             | 'isself       | Game-cock |
| Diálogo en inglés:   |                                   |               |           |
| <i>Hah! If it ain't the little game-cock 'isself!</i>  |                                   |               |           |
| <b>Aspectos macrolingüísticos</b>  |                                   |               |           |
| Contexto: Mark lleva a Ruth a conocer a su abuelo Jacob, que vive en Whitechapel Road. La guerra ha causado destrozos y ha dejado ruinas en la zona. Jacob los recibe con agrado.  |                                   |               |           |
| Procedimiento: Antes de describir los marcadores dialectales de los diálogos de este pasaje, es necesario aclarar que, en el caso de algunas palabras, son distintos los cambios ortográficos que empleó el autor para representar el habla de Jacob. Es posible que lo hiciera de este modo para mostrar un acento más marcado y una variación en la gramática más notable con respecto al estándar, quizá por la edad del personaje. En este primer diálogo, se observa la presencia de la contracción <i>ain't</i> , que sirve para evocar oralidad, un |                                   |               |           |

cambio fonológico en la pronunciación de *himself* y la variación de esta palabra (*hissself*). Un aspecto interesante es la aparición de la palabra *gamecock*, en español gallo de pelea, pues es posible que su abuelo lo llame así porque Mark es piloto de guerra en este momento de la historia.

|   | Gramática | Pronunciación                           | Léxico |
|---|-----------|---|--------|
| 2 | N/A       | 'is<br>bes'<br>gel<br>wiv<br>'im<br>an' | Bloody |

Diálogo en inglés: *Brought 'is bloody bes' gel wiv 'im, eh? Smart little piece, an' all!*

Contexto: Jacob le aprieta la mano a Mark y mira a Ruth con detenimiento.

Procedimiento:

Se observan cambios en la pronunciación y la presencia del adjetivo *bloody*, cuyo significado se discutió con anterioridad. Como en todos los diálogos anteriores, se realizan modificaciones ortográficas con el fin de representar la omisión de sonidos al inicio y al final de las palabras (*his, best, him, and*), el cambio de sonidos consonánticos por otros (*wiv* en lugar de *with*) y la variación de la pronunciación de palabras (*gel* en lugar de *girl*). En la parte léxica, llama la atención es *piece*, pues en determinadas situaciones es una palabra vulgar y hace referencia al acto sexual o a una pareja sexual femenina, según el diccionario Merriam -Webster. Por otro lado, el diccionario Urban Dictionary indica que se refiere a una mujer muy atractiva.

|   | Gramática | Pronunciación | Léxico |
|---|-----------|---------------|--------|
| 3 | N/A       | dillyin'      | N/A    |

Diálogo en inglés:

*Well, don't stand there dillyin' on the doorstep. Come in!*

Contexto: Después de observar a Ruth, Jacob los mira y los invita a pasar. Su voz da la impresión de que está enojado o de ser una persona gruñona, pero en realidad le da gusto tenerlos de visita.

Procedimiento: En este breve pasaje aparece un cambio en la pronunciación de un verbo. Es probable que se trate del verbo *dally*, cuyo significado es *tardar, retrasarse o perder el tiempo*.

|   | Gramática                           | Pronunciación                   | Léxico |
|---|-------------------------------------|---------------------------------|--------|
| 4 | (it) don't them (en lugar de those) | 'oliday<br>yer<br>baht<br>abaht | Bloody |

Diálogo en inglés:

*On 'oliday, are yer? Baht bloody time, I reckon too! It don't do to fly them things abaht to long, do it? Ah long they give yer?*

Contexto: En la casa de Jacob hay objetos antiguos, como un gramófono y fotografías que datan de la época victoriana. El lugar se ve descuidado y hay montones de cosas viejas y empolvadas. Jacob les pregunta cuántos días tienen de vacaciones, Mark le contesta que les dieron un poco más de una semana. También le dice que su mamá le manda saludos y que la disculpe por no ir más seguido.

Procedimiento: Se observan cambios gramaticales y prosódicos en la pronunciación. En la gramática, la conjugación del verbo *do* no coincide con el sujeto de la oración (*it*). Además, aparece un cambio en la pregunta *On 'oliday, are yer?* (*are you?* en lugar de *aren't you?*). Otro cambio es el uso del pronombre *them* en lugar del determinante *those*. En el caso de la pronunciación, se omite el sonido /h/ al inicio del sustantivo *holiday*. Otro cambio es la pronunciación del pronombre *you* (*yer*), que es distinta al estándar. Otros cambios fonológicos se presentan en la preposición *about* (en el texto aparece como *abaht*) y el adjetivo *bad* (*baht*).

|   | Gramática | Pronunciación                      | Léxico |
|---|-----------|------------------------------------|--------|
| 5 | N/A       | 'er<br>bin<br>bes'<br>arter<br>ol' | Missus |

Diálogo en inglés: *That's all right, bless 'er. She's bin a good daughter to me, 'as your mom. She's the bes' one 'as looked arter me since my ol' missus went.*

|   |                           |   |            |
|---|---------------------------|---|------------|
| Contexto: Jacob le contesta que su mamá ha sido muy buena con él, que no se preocupe.   |                           |   |            |
| Procedimiento: Se presentan cambios en la pronunciación, como la omisión de sonidos consonánticos al inicio de las palabras ( <i>her</i> ) y al final ( <i>best</i> y <i>old</i> ). Se observan variaciones muy marcadas en la pronunciación de la preposición <i>after</i> ( <i>arter</i> ) y del verbo <i>to be</i> en el tiempo <i>present perfect</i> del inglés ( <i>been</i> ). En el vocabulario se incluye el sustantivo <i>missus</i> . De acuerdo con el diccionario Merriam-Webster, es una palabra informal y antigua que se utiliza para referirse a una <i>esposa</i> .               |                           |   |            |
| 6   | Gramática                 | Pronunciación                                   | Léxico     |
|   | (I) likes<br>ain'         | 'e<br>'ere<br>'ave<br>ain'                      | N/A        |
| Diálogo en inglés:<br><i>You're a good lad, you are. Look well in that rig, you do. Proper slap-up gent, ain' 'e? I likes a young feller as likes a fight. Look 'ere, boy! I've lived in Whitechapel all my life, I've. It ain't a pretty place, but it suits me, see?</i>  |                           |   |            |
| Contexto: Mark le dice que puede irse a vivir con sus papás y quedarse en su cuarto, pues él ya no lo ocupa. También le propone vivir con Moss y su tía Jenny y que él podría hablar con su tío.  |                           |   |            |
| Procedimiento: En el diálogo aparecen marcadores dialectales en la gramática y pronunciación. El primer cambio gramatical que se identifica es la conjugación del verbo <i>like</i> para la primera persona del singular, pues aparece como <i>likes</i> (la conjugación de la tercera persona del singular). Otro cambio de este tipo es la presencia de la contracción <i>ain'</i> en lugar de <i>isn't he?</i> En la pronunciación, se observan los mismos cambios de diálogos previos, por ejemplo, la omisión del sonido /h/ al inicio de las palabras <i>he</i> , <i>here</i> y <i>have</i> . |                           |   |            |
| 7   | Gramática                 | Pronunciación                                   | Léxico     |
|   | them (en lugar the those) | ketch<br>gittin'<br>aht<br>accaht<br>jest<br>o' | scheissers |

Diálogo en inglés:

*You reckon you're gonna ketch me gittin' aht of it jest on accaht o' them scheissers? Oho, ketch me!*

Contexto: Jacob dice que no se va a ir por los bombarderos.

Procedimiento:

En este breve diálogo, se observan cambios muy interesantes en la pronunciación. El primer cambio aparece en el verbo *ketch* que, de acuerdo con el diccionario Merriam-Webster, es una alteración del verbo *catch*. Otra variación es la pronunciación del diptongo /aʊ/ en la pronunciación de la preposición *out* (*aht*) y de la expresión *on account of* (*on accaht o'*). Por último, aparecen cambios fonológicos en *get* (*gittin'*) y *just* (*jest*).

El único cambio gramatical que se identifica es el uso del pronombre *them* en lugar del determinante *those*. En la parte léxica del diálogo aparece una palabra interesante: *scheissers*. Es una palabra que proviene de *scheisse*, un insulto de alemán que, según el diccionario PONS, equivale a *fuck* y a otras palabras altisonantes.

|   | Gramática         | Pronunciación  | Léxico          |
|---|-------------------|--|-----------------|
| 8 | ain't<br>(I) goes | o'<br>ol'<br>waitin'<br>'er<br>'eart<br>pertikler<br>ter-night<br>ter-morrer<br>bleed'n' | Missy<br>Missus |

Diálogo en inglés:

*Shelter? At my time o' life? Listen to me, missy. My ol' missus is waitin' for me, I don't know where, but she is, bless 'er little 'eart. I ain't pertikler whether I goes ter-night or ter-morrer night. Bleed'n' bombs! Bleed'n' land-mines! Hah!*

Contexto: Ruth le dice que corre peligro en esa casa y le pregunta si va a un refugio por las noches.

Procedimiento: El diálogo muestra cambios gramaticales, en la pronunciación, así como la presencia de palabras coloquiales. En la parte gramatical, se observa la contracción *ain't* y el cambio de la conjugación del verbo *go* para la primera persona del singular (*I goes* en lugar de *I go*). Los cambios en la pronunciación son iguales a los de casos anteriores, por ejemplo, la omisión de sonidos al inicio y al final de las palabras. Los cambios en la pronunciación más sobresalientes se dan en las palabras *pertikler*, *ter-night*, *ter-morrer*. Es posible intuir su significado gracias al contexto. La oración *I ain't pertikler* puede significar *I don't care*. Las palabras *ter-night* y *ter-morrer* significan *tonight* y *tomorrow*, respectivamente. Por último, el sustantivo *missy* hace referencia a una *mujer joven*.

|   | Gramática | Pronunciación                                    | Léxico |
|---|-----------|--|--------|
| 9 | (I) don't | ol'<br>bug-'ole<br>an'<br>yer<br>git<br>droppin' | Bloody |

Diálogo en inglés:

*My bed's a warm ol' bug-'ole. An' I'll tell yer what else. Many a night I don't git ter bed at all. Busy man, I am, when they start droppin' them there fire-bombs. Fire-bombs! Caw, some bloody fire-bombs! I could piddle on 'em!*

Contexto: La franqueza de Jacob hace que Ruth y Mark se sientan avergonzados. Es importante señalar que los dos son tímidos y reservados; todavía no tienen la confianza de expresar sus sentimientos. Los dos desean casarse, pero no saben cómo pedirlo. Ruth se siente triste porque Mark pronto va a irse y no ve que él tenga intenciones de proponerle matrimonio. Por otra parte, Mark se siente indigno.

Procedimiento: Se identifican los mismos marcadores dialectales en la pronunciación. Para representarlos, se eliminan letras en la escritura para mostrar la omisión de sonidos consonánticos al inicio y al final de las palabras. Otros cambios que llaman la atención es *better 'n* en lugar de *better than* y *git ter* por *go to*. Se observan variaciones sintácticas anteriores como en *Busy man, I am*, estructura para dar énfasis, y en *Many a night*, que

|  |           |                        |                             |
|--|-----------|------------------------|-----------------------------|
| probablemente exprese <i>many nights</i> . Por último, se observa un cambio en la conjugación del verbo <i>do</i> para la primera persona del singular. En el léxico, aparece el adjetivo <i>bloody</i> .  |           |                        |                             |
| 10   | Gramática | Pronunciación          | Léxico                      |
|  | N/A       | dahn<br>winder         | Bloody<br>Bleeders<br>Bang! |
| Diálogo en inglés:<br><i>The bleeders broke my winder. Bloody bomb comes dahn. Bang!</i>   |           |                        |                             |
| Contexto: Jacob dice que las bombas rompieron sus ventanas como si se tratara de una travesura de niños.   |           |                        |                             |
| Procedimiento: En este breve diálogo se observa un cambio en la pronunciación del diptongo /aʊ/ en la preposición <i>down</i> y una variación en la pronunciación de <i>windows</i> ( <i>winder</i> ). En la parte léxica aparecen los adjetivos <i>bloody</i> y <i>bleeder</i> , cuyos significados se explican en pasajes anteriores. Además, se identifica una onomatopeya que representa el sonido de la explosión de una bomba. |           |                        |                             |
| 11   | Gramática | Pronunciación          | Léxico                      |
|  | N/A       | o'<br>dahn             | Arse                        |
| Diálogo en inglés:<br><i>Bits o' glass all over the place. Blew me up in the air it did. I come dahn right on my arse.</i>   |           |                        |                             |
| Contexto: Jacob se dirige a Ruth. Mark la mira intentando disculparse por la franqueza de su abuelo, pero Ruth está a punto de sonreír. Mark también sonríe.   |           |                        |                             |
| Procedimiento: El diálogo se presenta cambios en la pronunciación descritos que se vieron en páginas anteriores con anterioridad. Un elemento nuevo es la palabra <i>arse</i> . Según el diccionario Merriam-Webster, <i>arse</i> es una variación de <i>ass</i> , es una palabra informal y vulgar. Un equivalente en español puede ser <i>culo</i> .   |           |                        |                             |
| 12   | Gramática | Pronunciación          | Léxico                      |
|  | N/A       | ol'<br>trousis<br>babe | N/A                         |



|   |           |  |        |
|---|-----------|--|--------|
| Diálogo en inglés:<br><i>Hah! I done it right in my poor ol' trousis. Like a little babe!</i>   |           |  |        |
| Contexto: Mark y Ruth no pueden aguantar la risa. Se miran y ríen, sienten que las palabras de Jacob rompieron una barrera entre ellos.   |           |  |        |
| Procedimiento: En este breve diálogo, aparecen variaciones en la pronunciación de <i>baby</i> ( <i>babe</i> ) y <i>trousers</i> ( <i>trousis</i> ).   |           |  |        |
| 13  | Gramática | Pronunciación                                    | Léxico |
|   | N/A       | 'ere<br>'ave<br>some'ink<br>ol'<br>walkin'       | N/A    |
| Diálogo en inglés: <i>'Ere? What's up? 'Ave I said some'ink funny? 'Ere, come 'ere. 'Ere, tell the ol' codger. You two walkin' out steady?</i>  |           |  |        |
| Contexto: Jacob les pregunta si están juntos, Mark responde que sólo son amigos.  |           |  |        |
| Procedimiento: Se observan cambios en la pronunciación, idénticos a los que se mostraron en diálogos anteriores, excepto por la palabra <i>something</i> , que aparece como <i>some'think</i> , pues se omite el sonido /θ/. Aparece la palabra <i>codger</i> . Según el diccionario Merriam-Wesbter esta palabra se refiere a un hombre mayor, de temperamento tranquilo y excéntrico. |           |  |        |
| 14  | Gramática | Pronunciación                                    | Léxico |
|   | N/A       | wossat<br>ter<br>'ear<br>arst<br>bleed'n'<br>yer | N/A    |
| Diálogo en inglés:<br><i>Friends? Wossat mean, I'd like ter know? Friends? Ever 'ear a nice young feller talk the like of you before? What I arst was, are you goin' steady? Understand the King's bleed'n' English, don't yer?</i>   |           |  |        |
| Contexto: Mark se queda sin palabras y no sabe qué piensa Ruth. Ella es más valiente y dice que sí. Mark la mira sintiéndose muy feliz.   |           |  |        |

Procedimiento: Este diálogo presenta nuevos cambios en la pronunciación. La primera variación se observa en *wossat* o *what does that mean?*, que representa la rapidez con la que el hablante dice esta oración. Otro cambio se da en la pronunciación del verbo *ask* (*ars*) y de la preposición *to* (*ter*).

Comentarios: En el pasaje se menciona un lugar importante para la historia, pues es parte del origen geográfico de los personajes. Este referente cultural es Aldgate Pump que, de acuerdo con información publicada en la página *Heritage of London Trust*, es un monumento ubicado en una zona de Londres conocida como *the City of London*. Además, simboliza el punto en donde empieza *the East End*. El monumento fue un suministro de agua, pero se cerró en 1876 porque se descubrió que el agua pasaba por cementerios cercanos, lo cual fue el origen de una epidemia de cólera.

El caso de Aubrey es especial, pues se observan pocos marcadores dialectales. Los elementos más sobresalientes de este pasaje son las expresiones coloquiales y un ejemplo de *Rhyming Slang*. Otro elemento relevante, es la descripción de la forma de hablar del personaje.

A continuación se presenta el análisis de sus diálogos.

Pasaje 5. Capítulo 1940, parte 6. Personajes: Mark y Aubrey Strong, Wilf y Tony.

|   |                                    |               |                         |
|---|------------------------------------|---------------|-------------------------|
| 5   | <i>Aubrey Strong (10 diálogos)</i> |               |                         |
| no.   | <b>Aspectos microlingüísticos</b>  |               |                         |
|   | Gramática                          | Pronunciación | Léxico                  |
| 1   | N/A                                | N/A           | Blow (me) down<br>Cocky |
| Diálogo en inglés:<br><i>Well, well well. Blow me down and call me Cocky!</i>   |                                    |               |                         |
| <b>Aspectos macrolingüísticos</b>   |                                    |               |                         |
| Contexto: El pasaje comienza con Mark y Ruth llegando a la lujosa casa de su tío Moss en Torquay. Los recibe Jenny, que los invita a pasar a la estancia en donde se encuentra Aubrey junto con algunos amigos. Aubrey los recibe con entusiasmo. |                                    |               |                         |

Procedimiento: Este diálogo no presenta cambios en la gramática ni en la pronunciación. Por el contrario, en la parte léxica aparece *Blow me down*, una expresión informal que se emplea para mostrar sorpresa, asombro o estupefacción. En la traducción, es importante conservar el registro informal de la expresión. Además, se observa la palabra *Cocky*, que muestra la identidad *Cockney* del personaje.

|   |                              |               |   |
|---|------------------------------|---------------|---|
| 2 | Gramática                    | Pronunciación | Léxico                                      |
|   | (are) you still saving (...) | ya            | Save (our/someone's) skin<br>Sunbeam-chaser |

Diálogo en inglés:

*If it isn't the old sunbeam-chaser in person! How ya doing, big boy? Still saving our skins in your Spitfire?*

Contexto: Aubrey le pregunta a Mark cómo le va en la guerra y menciona el avión de combate *Spitfire*. Mark le dice que vuela un *Hurricane* y le pregunta con ironía sobre su vida como granjero.

Procedimiento:

Se observa un cambio en la gramática con respecto al estándar con la omisión del verbo auxiliar *are* en la pregunta *Are you still saving our skins in your Spitfire?* En la pronunciación, el pronombre *you* aparece como *ya*. Este cambio muestra la rapidez del habla *Cockney*. En la parte léxica, Aubrey llama a Mark *sunbeam-chaser*, seguramente lo llama de este modo por visitarlo en su casa en Torquay, un pueblo costero. Por último, la frase idiomática *save someone's skin* significa ayudar o salvar a una persona en peligro o que pasa por dificultades, de acuerdo con el diccionario Merriam-Webster.

|   |           |               |        |
|---|-----------|---------------|--------|
| 3 | Gramática | Pronunciación | Léxico |
|   | N/A       | N/A           | N/A    |

Diálogo en inglés:

*Herh! Herh! You slay me, big boy. You slay me! Meet Wilf and Tony. Friends of the family.*

Contexto: Aubrey mira sus manos blancas y cuidadas y le muestra a Mark una amplia sonrisa que bien podría aparecer en un comercial de pasta dental, según describe Baron. Después, Aubrey le presenta a sus amigos Wilf y Tony, dos hombres de mediana edad que son oficiales del ejército. Ambos visten sus uniformes y llevan un cinturón Sam Browne o

|   |           |               |                      |
|---|-----------|---------------|----------------------|
| <p>arnés. Wilf le ofrece algo de tomar a Mark y Aubrey le extiende el vaso. Wilf empieza a decir que los miembros de la fuerza aérea británica tienen suerte, pues tienen más comodidades y la pasan mejor que los oficiales del ejército. Tony lo confirma y exclama: <i>Rough it? Not half! No leave for us! Too busy! Delivering the goods!</i></p>  |           |               |                      |
| <p>Procedimiento:<br/>La presencia de la interjección <i>herh</i>, utilizada en situaciones en las que un chiste o comentario no le parece gracioso a la persona que escucha, muestra la incomodidad e incluso enojo del personaje ante el comentario irónico de Mark.</p>  |           |               |                      |
| 4   | Gramática | Pronunciación | Léxico               |
|   | N/A       | N/A           | You' re selling tea! |
| <p>Diálogo en inglés: <i>Ha! Delivering the goods! You' re selling tea!</i></p>   |           |               |                      |
| <p>Contexto: Aubrey interviene en la conversación. Mark se siente intrigado, pues no entiende qué están diciendo y pregunta a qué se refieren.</p>  |           |               |                      |
| <p>Procedimiento: En este breve diálogo se observa una expresión del <i>Rhyming Slang</i>: <i>You' re selling tea</i>, una inversión fonética de <i>you' re telling me</i>. Es necesario conservar la inversión fonética en la traducción.</p>  |           |               |                      |
| 5   | Gramática | Pronunciación | Léxico               |
|   | N/A       | ol'           | Penny drops          |
| <p>Diálogo en inglés:<br/><i>Wait till the penny drops, big boy! "You are selling tea!" The ol' rhyming slang- "You' re telling me! See?</i></p>  |           |               |                      |
| <p>Contexto: Aubrey golpea a Mark en las costillas y le explica qué significa esa expresión. A continuación, el autor comienza a describir el habla del personaje. La descripción se muestra al final de esta tabla.</p>  |           |               |                      |
| <p>Procedimiento:<br/>La frase idiomática <i>penny drops</i> o <i>the penny drop</i> es el elemento dialectal más importante de esta intervención. Según el diccionario Merriam-Webster, es una frase del inglés británico que se emplea en conversaciones informales y se dice a alguien que cae en la cuenta de algo. Un equivalente de esta frase en español puede ser "ya te cayó el veinte".</p> |           |               |                      |

|  | Gramática                       | Pronunciación | Léxico  |
|--|---------------------------------|---------------|---|
| 6  | (Do) you want a couple...?      | o'<br>ol'     | Okeydoke<br>Fire-water<br>One Good turn (...) |
| <p>Diálogo en inglés:</p> <p><i>Wilf, boy, I got another dozen cases o' the ol' fire-water. Want a couple for the Mess? Okeydoke! Same price as the last lot. How's about some petrol for yours truly? One good turn, you know!</i></p>  |                                 |               |   |
| <p>Contexto: Ante la propuesta de Aubrey, Wilf mira a Mark con incomodidad y le dice a Tony que deben irse.</p>  |                                 |               |   |
| <p>Procedimiento: Los rasgos dialectales más sobresalientes se observan en el léxico, pues aparecen palabras de uso informal. El primer caso es <i>firewater</i>, que el diccionario Merriam-Webster define como un licor fuerte. El segundo ejemplo del registro coloquial del diálogo es la frase idiomática <i>One good turn deserves another</i>, que se emplea en situaciones en las que se espera un favor a cambio de otro. Finalmente, la expresión <i>Okeydoke</i> es adverbio utilizado para afirmar o mostrar aprobación.</p> |                                 |               |   |
|  | Gramática                       | Pronunciación | Léxico  |
| 7  | N/A                             | At's          | N/A   |
| <p>Diálogo en inglés:</p> <p><i>At's all right. Mark's a regular guy. Eh, Mark?</i></p>  |                                 |               |   |
| <p>Contexto: Aunque Aubrey les dice que Mark es de fiar, Wilf y Tony deciden irse y se ponen de acuerdo para verse más tarde.</p>  |                                 |               |   |
| <p>Procedimiento:</p> <p>En esta intervención se identifica una variación en la pronunciación de <i>That's all right</i> o <i>It's all right</i>. Esta representación del sonido muestra la velocidad del habla de Aubrey.</p>   |                                 |               |   |
|  | Gramática                       | Pronunciación | Léxico  |
| 8  | (Do you want) one for the road? | N/A           | N/A   |
| <p>Diálogo en inglés: <i>Herh! Herh! But definitely! One for the road?</i></p>   |                                 |               |   |

Contexto: Aubrey lleva a sus amigos a la salida. Jenny comienza a platicar con Mark y Ruth, les dice que su hijo es un buen hombre de negocios. Les cuenta que Aubrey organiza bailes, peleas de box y puso a alguien de confianza para manejar la granja, por eso están haciendo fortuna.

Procedimiento: En la gramática se observa la omisión del verbo auxiliar, el verbo y el sujeto en la pregunta *One for the road?* Este tipo de construcciones son comunes en conversaciones informales.

|   |                 |               |        |
|---|-----------------|---------------|--------|
| 9 | Gramática       | Pronunciación | Léxico |
|   | It can't be did | N/A           | N/A    |

Diálogo en inglés:

*I'd like to, Markie, but it can't be did.*

Contexto: Durante la cena Jenny les cuenta del éxito de Moss y Aubrey. Después de servir café, Mark le dice a tu tía y a su primo que su mamá está muy enferma y que, además, ella sola se hace cargo del negocio en Londres de su tío Moss y Jenny. Les pregunta si Aubrey puede manejar el negocio por un tiempo y si su mamá y su papá pueden ir de vacaciones a Torquay. Aubrey le dice que no es posible y empieza a explicarles que está ocupado, esta vez con un tono de voz agresivo y más directo.

Procedimiento:

Se observa un cambio gramatical en la conjugación del verbo *do* en *it can't be did* en lugar de *it can't be done*. Una característica del *Cockney* es el cambio en la conjugación de verbos, como se explica en 2.2.2.2 Gramática, en el segundo capítulo del presente trabajo.

|    |           |               |                               |
|----|-----------|---------------|-------------------------------|
| 10 | Gramática | Pronunciación | Léxico                        |
|    | N/A       | N/A           | Make (herself/oneself) useful |

Diálogo en inglés:

*They could stay at the farmhouse. We entertain a lot here. They wouldn't like it. Plenty to do at the farmhouse. Your Mum could make herself useful if she wanted to.*

Contexto: Al final Jenny accede a contratar a un empleado para atender el negocio en Londres y Aubrey le propone que sus papás pueden hacer algo en la granja. Mark y Ruth

se sienten cansados y se retiran de la mesa. A la mañana siguiente los dos se disculpan con Jenny y se van solos a playa. De regreso a Londres, Mark le propone matrimonio a Ruth.

Procedimiento:

Se identifica la frase idiomática *Make oneself useful*, el diccionario Merriam-Webster indica que se refiere a ayudar o hacer algo útil por alguien.

Descripción del habla del personaje realizada por Alexander Baron (1952):

*Aubrey's speech seemed to consist entirely of phrases fished up from a mental rag-bag. The two sexes were known to him as 'Geezers' and 'Dames'. Geezers were addressed in three degrees of familiarity; inferiors were called 'George,' equals 'Moosh' and intimates 'Tosh.' Similarly, the terms 'Baby,' 'Sister,' and 'Honey' expressed three degrees of relationship, remote, friendly and intimate, towards Dames. At moments of extreme enthusiasm, the title of 'Kiddo' might be bestowed on either sex. His most ecstatic expression of admiration was 'Sockaroo!' He would draw attention to himself with 'Get a load o' this,' emphasise an argument with 'Believe you me,' or 'You ain't heard nothing yet,' and finally underline it with the exclamation, 'I got a million of 'em! To sit down was to park one's carcass. To close the door was to put the wood in the hole. Milk was 'cow-juice', Egypt was 'Egg-wipped', and money was 'the ol' mazuma'.*

Comentarios: Al inicio del pasaje aparecen dos referentes culturales que muestran el contexto bélico en el que viven los personajes. De acuerdo con la página oficial de la *Royal Air Force*, Los aviones de combate *Spitfire* y *Hurricane* fueron esenciales durante la llamada *Battle of Britain* libradas en el verano de 1940, cuando las fuerzas británicas combatieron a los nazis. Se identifica otro referente cultural en la descripción de las características físicas de Wilf. El autor escribe que el personaje se parece a un *Toby Jug*. Según el diccionario Merriam-Webster, un *Toby Jug* es una vasija en forma de un hombre regordete, que está sentado, usa un bicornio y tiene un tarro de cerveza en la mano. Por último, Wilf llama a los miembros de la fuerza aérea británica "*Brylcreem boys*". Según *The Guardian*, *Brylcreem* es un famoso producto capilar para hombres, que en un principio fue una crema para peinar y era muy utilizado por los hombres para lucir un peinado

elegante. A los miembros de la fuerza aérea británica los apodaban *Brylcreem boys* debido a sus cortes de cabello ordenados y limpios.

A lo largo del análisis se observaron distintos marcadores dialectales de tipo prosódico, morfosintáctico y léxico en los diálogos de los personajes hablantes del dialecto *Cockney*. La lectura analítica y reflexiva fungió un papel clave en la identificación de dichos elementos dialectales. Se observó que se repiten varios de ellos, en especial los que atañen a la pronunciación, por este motivo en los últimos análisis sólo se mencionan los marcadores dialectales que se repiten, pero no se describen. De igual forma, se distinguen referentes culturales como nombres de ciudades inglesas y objetos de la época y el lugar en el que se desarrolla la trama. Debido a que estos referentes culturales muestran al lector el momento histórico en el que viven los personajes, se realiza una descripción breve de los mismos. Esto, además, resulta útil para establecer la manera en que se van a presentar en la traducción. En algunos casos, la representación ortográfica de los marcadores dialectales de tipo prosódico resulta confusa, por lo que el contexto es de gran utilidad para comprenderlos. Como se señaló al comienzo de este apartado, se diseñaron las tablas de acuerdo con la teoría de traducción de dialectos de Tello (2010), que propone la identificación de los aspectos microlingüísticos y macrolingüísticos del texto con marcación dialectal. El uso de esta herramienta visual facilita el análisis de los diálogos y su posterior consulta para la traducción.

Para finalizar este apartado, se presenta la tabla en la siguiente página con un resumen de los marcadores dialectales que más aparecen en los diálogos.



**Tabla 3.3** *Resumen de los marcadores dialectales más recurrentes*

| <i>Marcadores dialectales</i>     |  |
|-----------------------------------|--|
| <b>Aspectos microlingüísticos</b> | <b>Cambios/Variaciones</b>   |
| Gramática                         | Conjugación de la primera persona del singular<br>Orden de las oraciones para dar énfasis<br>Uso del presente simple para describir eventos del pasado   |
| Pronunciación                     | Omisión de sonidos consonánticos /h/, /d/, /f/<br>Variación en la pronunciación del diptongo /au/<br>Cambio del sonido /θ/ por /v/<br>Uso de contracciones con el fin de evocar oralidad ( <i>don't</i> , <i>ain't</i> , <i>can't</i> )<br>Variación en la pronunciación de pronombres y sustantivos |
| Léxico                            | Aparición de frases idiomáticas del inglés británico<br>Uso de <i>phrasal verbs</i><br>Presencia de una expresión del <i>Cockney Rhyming Slang</i>   |

En la tabla se muestran los cambios o variaciones con respecto al estándar en la gramática y en la pronunciación. De igual forma se enlistan los aspectos léxicos de uso coloquial e informal que caracterizan el habla a los personajes *Cockney* de la novela. En la gramática, ocurre con frecuencia el cambio en la conjugación de verbos en presente para la primera persona del singular, por ejemplo, en *I says*, “*Blackmail? I don't like that*” en lugar de *I said* “*Blackmail? I don't like that*”. Este es una variación característica del *Cockney*, como se indica en el apartado 2.2.2.2 Gramática de esta investigación. Otro cambio gramatical recurrente es el uso del presente simple para describir eventos que ocurrieron en el pasado, tal como se observa en el ejemplo de arriba. Los hablantes del dialecto *Cockney* colocan el objeto de la oración al principio con el fin de dar énfasis. Un ejemplo de este cambio aparece en *high society she likes*. En el siguiente nivel de la tabla se encuentran los marcadores dialectales prosódicos, que son los marcadores más numerosos de las tres categorías. Uno de los cambios más interesantes y menos frecuentes es la variación en la pronunciación de

pronombres y sustantivos, como en *y'* en lugar de *your* o *gawd* en lugar de *god*. Por último las marcas dialectales de léxico muestran el registro informal en el habla de los personajes y evocan oralidad. La presencia del *Cockney Rhyming Slang* se limita a una expresión. Finalmente, A

### 3.2.1 Delimitación de la estrategia de traducción

A lo largo de los apartados 2.3 *Traducción de dialectos* y 2.4.1 *La traducción del dialecto Cockney* se revisaron las distintas estrategias de traducción de variantes lingüísticas propuestas por Bolaños (2004), Perteghella (2012), Tello (2010), Sánchez (2009) y Soto (1993). Estos autores enfatizan la importancia de identificar la función que cumplen las variantes lingüísticas en una obra literaria y, en medida de lo posible, aproximar a los lectores en LM al efecto o la evocación que el autor quiso transmitir en la LO. Otra cuestión en la que los autores citados concuerdan es la dificultad de traducir un dialecto, pero no en la imposibilidad de su traducción.

De la traducción de la variante lingüística *Cockney*, Soto acota lo siguiente:

El *Cockney* constituye, tal vez, uno de los intraducibles más profundos. Resulta casi imposible o mejor dicho, totalmente imposible, lograr una versión medianamente convincente en español. Esto es normal, pues no hay que olvidar que se trata de un dialecto, regional en su origen, que ha ido adquiriendo marcas sociales, e incluso costumbristas y pintorescas, en épocas recientes cuya idiosincrasia no se puede trasladar a otra cultura a través de la traducción (1993, p. 98).

Es conveniente aclarar que las estrategias de traducción de los diálogos pretenden recrear el dialecto *Cockney*, respetar la función social que cumple en la obra, evocar el efecto que posee en la versión original y conservar los referentes culturales. Sin embargo, las estrategias o soluciones propuestas en esta investigación son mejorables.

Con el fin de elegir o delimitar un modelo de traducción que permita cumplir con los objetivos mencionados en el párrafo anterior, es necesario dar respuesta a una serie de preguntas: ¿cuál es la estrategia de traducción que se va a utilizar?, ¿cuáles son las

connotaciones sociales y culturales que debe percibir el lector en la LM?, ¿cuáles son los marcadores dialectales predominantes y más identificables en la obra?, ¿cuáles son los marcadores dialectales que es posible traducir?, ¿cómo representarlos en la traducción? Por último, hay que preguntarse ¿cuáles son los casos en que es necesario anular o neutralizar la variante lingüística *Cockney*?

Para la traducción de los diálogos con marcación dialectal se adoptó una de las estrategias propuestas por Perteghella (2012), conocida como traducciónseudodialectal o *pseudo-dialect translation*, que consiste en crear un dialecto ficticio a través del uso de lenguaje no estándar y rasgos idiomáticos de la lengua meta. Se conservan los nombres propios y los referentes culturales del texto origen. La elección de esta estrategia se debe a que la presencia del dialecto *Cockney* en la obra tiene como principal función la de caracterizar a los personajes e identificarlos como parte de un grupo social al que se le atribuyen características negativas como pobreza, ignorancia, falta de modales y conductas delictivas.

Además, el dialecto también posee una fuerte carga emocional al ser motivo de vergüenza para el protagonista, como se discute en el apartado 3.1 *La función del dialecto Cockney en la novela*.

Debido a que el dialecto *Cockney* es una parte esencial en la caracterización de algunos personajes en *With Hope, Farewell*, no es adecuado traducir el dialecto con otro del español, pues como señala Goñi Alsúa (2018), una variante lingüística surge dentro de un contexto social y cultural único, o con características que no comparte con ninguna otra variante lingüística. Es cierto que pueden ser similares en algunos aspectos; sin embargo, un dialecto no alcanza a reflejar la realidad de otro. Por lo tanto, pueden existir errores al momento de dar identidad a los personajes. Esto lo demuestra la autora en su análisis de cinco traducciones al español de *Pygmalion* de Bernard Shaw. En las traducciones del habla de Eliza Doolittle se representa el *Cockney* con el dialecto *cheli* de España y el *lurfando* de Argentina. El resultado de estas traducciones fue la alteración de la personalidad de la protagonista, en las versiones al español se muestra a una Eliza más educada que en el original o, por el contrario, más maleducada, hasta llegar a lo vulgar, situación que no se observa en la versión en inglés.

De vuelta a la traducción de los diálogos de *With Hope, Farewell*, la creación de un dialecto ficticio evita encubrimientos de la cultura original y una alteración extrema de la personalidad de Moss, Jacob. Sid y Aubrey Strong, los cuatro hablantes del dialecto *Cockney* que intervienen en diversas ocasiones a lo largo de la novela.

Las connotaciones sociales y culturales de la variante dialectal tienen una estrecha relación con las características emocionales de los personajes, pues se distinguen diferencias en el grado de marcación dialectal, en el uso de vocabulario y en la intención con la que se expresa cada personaje. Por ejemplo, en los diálogos de Jacob se percibe humor y franqueza. Por otro lado, las intervenciones de Moss y Sid llegan a ser maleducadas, impertinentes e incluso vulgares. Aubrey es el personaje con menos marcadores dialectales en los niveles fonético, fonológico y sintáctico. Sin embargo, el autor incluyó en el habla de Aubrey un ejemplo del *Cockney Rhyming Slang*, aunque algunas de esas expresiones parecen ser propias de su idiolecto. El habla de este joven refleja ingenio y una forma de ser relajada y confiada. A propósito del *slang*, Soto (1993) comenta que es un vocabulario restrictivo y efímero. Por este motivo puede llegar a ser confuso y difícil de entender. Respalda esta idea con una cita de Willoughby Matchet: “*Slang is a thing, of course, in a continual state of flux. Many terms spring up to enjoy a butterfly existence, have their little day, linger, and die out*” (citado por Soto, 1993, p. 97).

A partir de esta breve descripción y del extenso análisis que se presenta en el apartado anterior, es posible identificar las connotaciones sociales y culturales que, a través de los diálogos, pueden percibir los lectores: el origen judío de la familia Strong y el contexto bélico en el que viven. De manera particular, cada personaje brinda otras pistas, por ejemplo, Jacob siempre perteneció a una clase social baja y posee un fuerte sentido de pertenencia al *East End*. Moss y Sid no son pobres, pues se dedican a las apuestas, que son la fuente de sus ingresos. Moss logra alcanzar un estatus social más alto. Aubrey emplea expresiones coloquiales que dificultan la comprensión de lo que dice, en especial por parte de los que no están familiarizados con el *Cockney Rhyming Slang*. Este aspecto, además de evocar ingenio y destreza en el uso de las palabras, denota también una falta de instrucción escolar.

Por último, la connotación más evidente es la falta de prestigio del dialecto *Cockney* a los ojos de Mark y la sociedad londinense.

Los rasgos dialectales más recurrentes e identificables son los cambios en la pronunciación, los que se describen en una tabla al final del tema 3.2 *Análisis de los diálogos con marcación dialectal*. Los siguientes rasgos más frecuentes son los cambios en la gramática. Finalmente, se observa menor presencia de léxico propio de la variante dialectal *Cockney*. La parte más compleja de la investigación es recrear estos rasgos, en especial los cambios fonéticos y fonológicos. Para este propósito, se siguen las recomendaciones y estrategias que propone Soto (1993). El autor señala que es imposible traducir el componente regional del dialecto *Cockney*, pero “en aquellos rasgos que revelan pertenencia a un estrato social bajo e inconfundible cabe la traducción, aunque ésta sea sólo un eco vago del original” (p. 99).

Con base en esta aseveración, la traducción se centra en representar la pertenencia a un estrato social bajo y otras connotaciones sociales de los personajes, mismas que se mencionaron con anterioridad.

A continuación, se describen las estrategias de traducción de Soto (1993) y la adaptación que se hizo de su propuesta. Para empezar, las variaciones fonéticas *T glottalization*, *TH-fronting* y *H-dropping*, presentes en la novela, no se conservan en la traducción, debido a las diferencias fonéticas y fonológicas existentes entre el español y el inglés. El rasgo que sí es posible evocar es la velocidad del habla *Cockney* mediante la omisión de fonemas y sílabas, preposiciones el uso de aféresis y apócope. La aplicación de esta estrategia se basa en la cantidad de marcas dialectales. Además, en la traducción se prioriza la legibilidad del mensaje, pues de acuerdo con Sánchez (2009), en el proceso de creación de un dialecto literario se debe establecer aquello que es posible y conveniente evocar del dialecto. Este mismo principio se sigue en la traducción ya que no se incluyen marcadores dialectales fonológicos de manera excesiva que puedan entorpecer la comprensión de las intervenciones de los personajes. Cabe aclarar que para cada marca dialectal presente en la obra original, se aplicó un cambio ortográfico único a lo largo de la obra. Eso se hizo con el objetivo de acercar y acostumbrar al lector en la lengua meta al dialecto literario que se desarrolló en esta investigación.

Para la representación de las modificaciones en la sintaxis característica del *Cockney*, se considera el análisis que Mendoza (2017) realizó de la obra *Cuentos de barro*, del escritor salvadoreño Salvador Salazar Arrué. Este autor recreó lo que Mendoza llama una *impresión de la variedad lingüística* del español salvadoreño. Salazar Arrué plasma los *fenómenos sintácticos no normativos* propios de esta variante lingüística, de tal manera que evocan oralidad en la parte escrita a través de la omisión de preposiciones, pronombres y verbos, uso de reiteración, repetición, elipsis e interjecciones.

La traducción realizada en el presente trabajo replica los marcadores sintácticos del *Cockney*: modificación en la conjugación de los verbos de la primera persona del singular, en el orden de las oraciones, así como la inclusión del uso anormal de los tiempos narrativos del español. Además, se conservan algunas interjecciones que incluyó Baron. Para evocar oralidad, se emplean algunos de las estrategias que utilizó Salazar Arrué, tomando en cuenta las características y elementos del diálogo en la versión *Cockney*.

Como paréntesis, los protagonistas de *Cuentos de barro* son campesinos e indígenas que forman parte de un estrato social poco favorecido. Llama la atención la manera como la presencia de una variedad lingüística en una obra intenta evocar o sugerir la falta de prestigio de los dialectos y la precaria situación en la que viven sus comunidades lingüísticas. La inclusión de variantes lingüísticas en la literatura acerca a los hablantes a una realidad lingüística que es necesario dejar de percibir como errónea o inferior.

Para la traducción del léxico se emplean palabras y expresiones coloquiales y malapropismos. Al respecto, Soto recomienda emplear una variedad subestándar del español “salpicado de marcas que transmitan el sabor popular y la sensación de clase social baja, (...) el uso esporádico de cierto gracejo que evoque la proverbial gracia de los hablantes *Cockney*, utilizando expresiones extraídas del habla popular que destilen cierta gracia e ingenio” (1993, p. 99).

En el caso de las palabras o expresiones con una fuerte carga cultural como *fiver*, *tenner*, *guinea* o *Whitechapel ways*, se toma en cuenta el siguiente comentario de Lefevere, en el que señala la dificultad que presenta traducir palabras de este tipo "*because language is the*

*expression of a culture, many of the words in a language are inextricably bound up with that culture and therefore very hard to transfer in their totality to another language"* (1992, p.17). El autor brinda un ejemplo en la oración "*I think you were born at Hogs Norton*", que se refiere a una persona que nace o viene de Hogs Norton se caracteriza por ser maleducada, grosera y de mal gusto. Lefevere señala que es imposible hacer una traducción literal de esta expresión; sin embargo, la lengua de llegada "*may well have an expression, closed linked to the language, that renders the same semantic information content and has analogous illocutionary power*" (1992, p. 17).

En los diálogos con marcación dialectal de la novela aparecen nombres de objetos, calles y lugares cercanos a Londres que poseen características que conoce el lector en la lengua origen. Estos referentes culturales brindan información del lugar en el que se desarrolla la historia y poseen connotaciones específicas que pueden desconocer los lectores en la lengua meta, lo que puede desvincularlos de la realidad social, cultural e histórica de los personajes.

Al respecto, Cuadrado (2013) resume los factores que influyen en la traducción de referentes culturales según Ainaud (2003) y Marco (2004). Dos de los factores que resultan relevantes para la investigación tienen que ver con la finalidad de la traducción y el conocimiento que tenga el lector meta de la cultura origen. La autora señala que, como lector, se puede tener un amplio conocimiento de la cultura origen, o bien, un nivel intermedio o escaso de conocimientos culturales. Otro factor es lo que Cuadrado llama *relevancia funcional* de los referentes culturales del TO, que se refiere al papel de un referente en la obra: pueden ser esenciales o, por el contrario, son sólo detalles.

Además, señala que se pueden emplear las técnicas que propone Hurtado (2001) para traducir referentes culturales. Las primeras estrategias son el *préstamo* y el *calco*, que alejan al lector del texto meta, pues estas dos técnicas son extranjerizantes. Por el contrario, las técnicas que logran acercar más al lector de la cultura de llegada a la obra son la *adaptación*, la *descripción*, la *generalización*, la *particularización*, la *compensación* o la *omisión*. Sobre la adaptación, Cuadrado asegura que "es la técnica que más tiene en cuenta al destinatario meta y tendrá un efecto domesticante en la traducción" (2013, p. 1441).

En el uso de la adaptación, es necesario no llevar esta técnica al extremo, pues puede causar la pérdida del mensaje original. Un ejemplo aparece en la traducción de *Pygmalion* realizada por Broutá, que analiza Sánchez (2009). El uso excesivo de esta técnica por parte del traductor resultó en una creación distinta al original, no en una traducción: "De todas las traducciones hechas por Broutá la más deficiente fue Pigmalión [...] se tomó la libertad de añadir, resumir, interpretar y cortar secciones convirtiendo el texto en algo totalmente ajeno al original" (Rodríguez Seda de Laguna (1981), citado por Sánchez, 2009, p. 207).

Haywood et al. (1995) definen compensación como "*techniques of making up for the loss of important ST features through replicating ST effects approximately in the TT by means other than those used in the ST*" (p. 28). De acuerdo con los autores, existen cuatro tipos de compensación. El primer tipo es la compensación en especie (*compensation in kind*), que consiste en recuperar un efecto presente en el TO por medio de la inclusión de otro efecto en el TT. Por ejemplo, en la oración "La gata dilatava las pupilas en la oscuridad", el artículo definido "la" y la marca de género en el sustantivo "gata" presentan problemas en la traducción al inglés. Debido a que esta marca de género gramatical es un elemento esencial en el contexto en el que aparece el enunciado, es necesario conservar esta distinción mediante el uso de un elemento que indique el género en la traducción al inglés como en "*The mother cat pupils grew large in the darkness*". Otras formas de aplicar esta técnica son a través de la explicitación de los significados implícitos en el TO y mediante la transformación de las connotaciones en el TO a significados literales en el TT. La compensación por lugar (*compensation in place*) ocurre cuando un efecto en un lugar específico en el TO se incluye mediante un efecto correspondiente en otra parte en el TT. Uno de los ejemplos más claros es la traducción de poesía y los sonidos como aliteraciones o asonancias. El tercer tipo es la compensación por fusión (*compensation in merging*) que es "*to condense ST features carried over a relatively long stretch of text (say, a complex phrase or a compound word) into a relatively short stretch of the TT (say, a simple phrase or single word)*" (Haywood et al., 1995, p. 31). Uno de los ejemplos que presentan los autores es una posible traducción de "estuvo bastante tiempo sin resolverse" a "*he shilly-shallied*" en inglés. Por último, la compensación por escisión (*compensation by splitting*) se da cuando una palabra en la LM



no alcanza a expresar el significado de una palabra en la LO y tienen que usarse más palabras para denotar la misma idea. Un ejemplo es la palabra "escasear" que se traduce como "*to be in short supply*". Evidentemente, para la aplicación de alguno de estos tipos de compensación es importante considerar todas las características del TO. Por último, los autores recomiendan no ocuparse de los elementos poco importantes en el texto, pues su objetivo es "*to reduce some of the more serious and undesirable translation losses that necessarily result from the fundamental structural and cultural differences between SL and TL*" (Haywood et al., 1995, p. 32)

La omisión se define como una estrategia contraria a la adición "es una supresión de elementos" (Torre (2001), citado por López Márquez, 2014, p. 13). López Márquez ejemplifica esta técnica a través del análisis de la traducción de *Triumphus Fame* de Francesco Petrarca. En un verso de este poema aparecen dos adjetivos en italiano: *beato e lieto*. De acuerdo con la autora, estos dos adjetivos son sinónimos en italiano, por lo que la solución del traductor fue *expresar y condensar* el contenido semántico de estos dos adjetivos en uno solo al traducirlos como "alegre".

La *explicitación* es otra técnica utilizada en la traducción de referentes culturales. Vinay y Dalbernet (1995) definen este procedimiento como "*a stylistic translation technique which consists of making explicit in the target language what remains implicit in the source language because it is apparent from either the context or the situation*" (citados por Cai (2021), p. 84).

Según Pápai (2002), la explicitación es:

*A difference (created deliberately or instinctively) between ST and TT. The higher degree of explicitness in the TT is a result of a translation operation used by translators to explicate, to bring to the surface linguistic or non-linguistic information contained in the ST in a non-explicit, allusion-like or vague form, with the purpose of ensuring easier or more secure interpretation* (citada por Heltai, 2005, p. 47).

De este modo, la explicitación es un medio que permite hacer explícito aquello que está implícito en el TO, con el fin de facilitar su comprensión o evitar ambigüedad en el TT a través

de la adición de “*supplementary explanatory phrases, expansion of condensed passages and the resolution of ST ambiguities*” (Olohan y Baker (2000), citados por Heltai, 2005, p. 46).

En el caso concreto de la traducción de referentes culturales, Klaudy (1998), citado por Ku (2019), propone una la clasificación de los tipos de explicitación. Este autor señala que la explicitación puede ser obligatoria, opcional, pragmática e inherente. La *explicitación pragmática* tiene relación con el ámbito cultural de la obra, pues se emplea para aclarar la información cultural que puede ser desconocida para el lector. Si bien uno de los propósitos de la explicitación es facilitar la comprensión e interpretación de información implícita o de elementos ambiguos en el TO, una mala aplicación de esta técnica puede generar el efecto contrario (Heltai, 2005). Antes de aplicar esta técnica, el traductor tiene que:

[..] *assess the relevance of the meaning components in the given message based on the text alone and must decide whether explicit/implicit expression of particular meaning components was intentional or accidental; then they have to match the linguistic means available in the TL to the content they think should be expressed explicitly/implicitly* (Heltai, 2005, p. 72).

Ku (2019) ejemplifica esta técnica a través del análisis de la traducción al español de dos novelas chinas, *Shanghai baby* y *Casada con Buda* de Wei Hui. La autora señala que para la traducción de ambas novelas se emplearon notas al pie para aclarar los referentes de la cultura china presentes en las obras. Por otro lado, muestra ejemplos de *Casada con Buda*, en los que los traductores realizaron *explicitaciones textuales* de monedas, nombres propios, objetos y otros referentes propios de la cultura china. Por ejemplo, los traductores explicaron con una aposición entre guiones la palabra *yuan bao*, una antigua moneda de oro china. Fue preciso conservar dicho referente, pues en el texto el personaje compara la forma de un botón de seda con la forma de una nube, de un crisantemo, de un loto o de un *yuan bao*. Esta técnica permitió conservar el referente cultural sin afectar la lectura y la comprensión del texto.

Finalmente, con el propósito de acercar al lector en la LM a la cultura origen y conservar los nombres propios y los referentes culturales de la LO, como indica la estrategia de traducción

seudodialectal, se recurrió, en su mayoría, a la explicitación textual en los casos en los que el referente cultural era esencial para la trama y la caracterización de los personajes.

Para concluir este apartado, en el que se describen los procedimientos que se aplicaron para la traducción de los diálogos, se reitera que hubo pérdidas en la traducción; sin embargo, “una pérdida parcial es preferible a una total” (Tello, 2010, p. 117). Es verdad que existen otras soluciones, como neutralizar la variante lingüística o buscar un dialecto en apariencia *equivalente* al del TO, pero lo ideal en la traducción de dialectos es evocar, representar o sugerir a través de estrategias que respeten al texto origen y la intención del autor.

### 3.3 Propuesta de traducción de los diálogos

A continuación se presenta la propuesta de traducción de los diálogos de *With Hope, Farewell* de Alexander Baron, mismos que se analizaron con anterioridad. Se emplean tablas para facilitar la comparación de texto original y el texto terminado.

| Propuesta de traducción Pasaje 1 (23 diálogos)  |  |  |
|---|--|--|
| Capítulo 1935, parte 1. Diálogos de Moss Strong |  |  |
| no.   | Texto origen (TO)  | Texto terminado (TT)   |
| 1   | <i>Bloody cold. Gets in y' throat. Takes a drink to get rid of it.</i>   | ¡Este maldito frío cala huesos! Dame algo pa' entrar en calor.   |
| 2   | <i>Cheers (...) Nice drop o' schnapps. You ain't been doin' so bad lately, eh?</i>   | Salu'. Pero qué buen trago. Te está iendo muy bien, ¿verda'?   |
| 3   | <i>She still gets the spasms. I been gettin' a specialist for 'er. Geezer from 'Arley Street. Ten guineas a time. All right, eh? Wants 'er to go away, 'e does. Vichy.</i> | Sigue teniendo dolores. L' estoy buscando alguien especializado pa' tratarla. Un doctor de 'Arley Street. De a diez guineas la consulta, más menos una libra y unos cuantos centavos, 'sta bien ¿no? El doctor quiere mandármela lejos. A Vichy. |

|   |  |   |
|---|--|---|
| 4 | <i>Gawd knows. On the Riviera somewhere. Must be good, though. Most expensive place there is, they reckon. All right, eh?</i>  | Sepa Dios. Que disque en la rivierra algo. Pero debe estar bueno. Que's lo más caro, dicen, 'ta bien, ¿no?  |
| 5 | <i>Herh! Herh! See my ol' Jin comin' back best of pals with Lady Love-a-Duck, eh? Pour me out another drink an' give yourself one. Generous, ain't I?</i>  | Ya vi a mi Jin regresando como la mejor amiga de Lady Crema y Nata. Échame otra copa y sírvete también. Bien buena gente que soy, ¿a poco no?   |
| 6 | <i>Well, 'ere's to our ol' Bella, bless 'er. Seven more days an' she'll be getting' er little bit o' squeeze. About time, ain't it?</i>  | Bueno, este va por nuestra Bella, bendita sea. En siete días se casa y va recibir su sacudidita, ya le tocaba, ¿no?   |
| 7 | <i>She'll kill the poor little bleeder. She'll crush 'im to death. She'll pulverize 'im. My life, she will.</i>  | Va matar al pobre hombre. Se va a morir apachurrado, lo va pulverizar. Seguro que lo v' hacer polvo.  |
| 8 | <i>Busy? Don' ask me! I'm giving that girl a 'undred pound's worth o' my time. I 'ope she appreciates it. Who sends out the invites? Me. Who keeps an eye on the presents? That old swine Friedlander sent two guineas. I tore the cheque up in 'is face, I did.</i> | ¿Que si estoy ocupado? Figúrate, l' estoy regalando mi tiempo a 'sta niña. Espero que lo tome en cuenta. ¿Quién manda las invitaciones? Yo. ¿Quién l' echa un ojo a lo de los regalos? Ese cerdo, Friedlander, sólo mando dos guineas. Lo qu' hice fue hacer cachitos el cheque en su cara. |
| 9 | <i>"Never mind 'er," I said to 'im, "It's an insult to me. Me! The name is Mossy Strong, in case yer don't know. Don't tell me business is bad," I says to 'im. "I know where them razor-blades come from you been 'olesaling</i>                                    | "No puede ser", le dije, "M' insultas. ¡A mí! Mi nombre es Mossy Strong. Vete enterando. "No me vengas con que'l negocio va mal", l'había dicho a él. "Sé de dónde vienen las cuchillas d'afeitar, el mes   |

|    |   |   |
|----|---|---|
|    | <i>for the last month.” Like a lamb, ‘e was.</i>  | pasado sacaste un buen billete”. Un borrego espantado, tal cual.  |
| 10 | <i>Wrote me out a cheque for ten guineas on the spot. I shook ‘is ‘and. “Abe”, I says, “so long as you can keep a soft spot in yer ‘eart for a motherless girl the One Up There won’t forget yer. “Never mind the One Up There,” ‘e says. “It’s you I can’t afford to cross, Mossy Strong.”</i>   | Me hizo un cheque por diez guineas al momento. Estreché su mano. “Abe”, que le digo, “el de arriba no se va olvidar de ti por tener un corazón gentil y consideración por esta joven sin madre”. “No me importa el de arriba”, me contesta, “eres tú, Mossy Strong, al que no puedo crucificar”   |
| 11 | <i>Cheers! I ‘ad a run-in with the caterers, too. Swindlin’ sods, they are! Lucky you got me there to deal with ‘em. They said they couldn’t do it on the price we agreed. Wanted another twenty-five quid, they did. They knew it was too late for us to go to another caterer. “What’s this?” I says. “Blackmail? I don’t like that. Anyway, we struck a bargain. An’ that’s what I come about.</i> | ¡Salu’! También tuve un encontrón con los del banquete. ¡Malditos rateros! Qué bueno que me tienes pa’ arreglarme con ellos. Me dijeron que’l precio subió. Estos querían otras veinticinco quids, ya sabes, de las libras esterlinas. Bien que sabían que ya no podíamos contratar a otros. “¿De qué se trata?”, que les digo, “¿m’están chantajeando?” Conmigo no. Total, nos pusimos de acuerdo y eso fue lo que pasó. |
| 12 | <i>I agreed to pay another twenty quid. Won’t come to much between you an’ me an’ Sid. But I made them promise to do something about the floral display. You ought ‘a seen the bloody floral display they was thinkin’ of. Disgrace, it was. I wouldn’t send</i>  | Acepté pagar otras veinte quids. No será mucho si pagamos tú y yo y Sid. Eso sí, los hice prometerme que van arreglar lo de las flores. Habrías de ver las flores que querían. Qué horribles qu’estaban. No llevaría esas flores ni al maldito funeral de ‘Itler.   |

|    |  |   |
|----|--|---|
|    | <i>those flowers to bleedin' Itler's funeral.</i>  |   |
| 13 | <i>For the extra money, they'll smother the bleedin' 'all in flowers.</i>  | Con el dinero extra van atiborrar de flores el mentado salón.   |
| 14 | <i>Don't you want our Bella to get married like a queen? Look, it ain't much. I'd put the lot up myself, but it's a matter of family affection, ain't it? I didn't think you'd want to miss the chance. I'll come in for a tenner if you an' Sid put up a fiver each. All right?</i> | ¿No quieres que nuestra Bella se case como una reina? Mira, no es tanto. Yo mero voy a poner la mayoría, pero es por la familia, ¿a poco no? No creo que no quieras ser parte d'eso. Si tú y Sid ponen cinco libras, yo pongo un tenner, seáse diez, ¿cómo ves? |
| 15 | <i>Nah. Any time. Good boy, Joe. Be runnin' now. Promised Jin I'd be back early for dinner.</i>  | No. Cuando puedas. Qué bueno eres, Joe. Bueno, ya me tengo qu'ir. Le dije a Jin que voy a llegar pronto a cenar.  |
| 16 | <i>Both the boys are comin', ain't they? In dress suits, I 'ope?</i>   | Los muchachos van ir, ¿verda'? De traje, espero.  |
| 17 | <i>Mickey bringin' 'is girl?</i>   | ¿Mickey va llevar a su novia?   |
| 18 | <i>I'm glad that boy's going steady. Sid says 'e don't see 'im at the track no more. Pity 'e wastes 'is time in a cabinet-maker's workshop, though. I could do a lot for that boy if 'e come with me.</i>  | Me da gusto qu'ese muchacho esté sentando cabeza. Sid dice que'l ya no lo ve en las carreras. Una lástima que desperdicie su tiempo en un taller de carpintería. Yo podría hacer mucho por el muchacho si se viniera conmigo.                                   |
| 19 | <i>I know. Jin was telling me. 'E's got some funny ideas, that boy. Sneering at Bella's wedding, 'e was. Said it was degradin', marryin' Bella off to a little worm like that.</i>   | Ya sé d'eso. Jin me dice que Mark tiene ideas raras. Qu'él se burla de la boda de Bella. Que dice qu'es humillante entregar a Bella a un gusano como ese.   |

|    |  |  |
|----|--|--|
| 20 | <i>Nonsense? I'd give 'im nonsense if 'e was my boy. Ain' 'e got no family affection? Bella's 'appy, aint' she? Is that a crime? She's got a nice, respectable feller. 'E ain't after money. It's 'is side that's buyin' the business. If that ain't a love match, what is it?</i>   | ¿Qu' está mal? Yo le daría motivos pa' estar mal si él fuera m'hijo. ¿Que no quiere a su familia? Bella está contenta, ¿no? ¿Qu'eso es pecado? Encontró a un tipo bueno y respetable. No anda detrás del dinero. Es su gente la que va comprar el negocio. Si eso no es casarse por amor, 'tons no sé qu'es.   |
| 21 | <i>Keepin' that boy at school was your mistake. My Aubrey won't go to no Grammar School. Fourteen at Christmas, an' out 'e comes, into the shop. That's where 'e'll get 'is education. Latin? Lit'rature? They don't put money in a boy's pocket. Smart boy, my Aubrey. Jin says 'e was born a business-man. When's Mark leaving school?</i> | Tenerlo estudiando fue tu error. Mi Aubrey no va ir a ninguna escuela secundaria, que pa' aprender idiomas o ir a la universidad. Cumpliendo catorce en navidad, se viene conmigo a la tienda, qu'es donde va aprender. ¿Latín? ¿Literatura? Con eso no se hace dinero. Mi Aubrey es bien listo. Jin dice que nació siendo un hombre de negocios. ¿Mark cuándo va acabar la escuela? |
| 22 | <i>Put 'im with me. There's money in bookmaking. Might as well keep it in the family.</i>  | Déjame enseñarle. Se gana dinero en las apuestas. Además, el negocio se quedaría en la familia.  |
| 23 | <i>Send 'im round to me. I'll 'ave a talk with 'im. I'll tell 'im a thing or two. Time 'e got to know the facts of life. Any night in the week. You send 'im round. I'm orf now. Regards to Clara. Don't see me out.</i>   | Mándamelo. Vamos hablar él y yo. Le diré unas cuantas cosas. Ya va siendo hora de que sepa lo qu'es la vida. Cualquier tarde de la semana, mándamelo. Me voy. Salúdame a Clara. No m'acompañes a la puerta.  |

A continuación, se presenta la propuesta de traducción de los diálogos con marcación dialectal y referentes culturales del segundo pasaje, se excluyen los diálogos que no poseen estos elementos.

| <i>Propuesta de traducción Pasaje 2 (15 diálogos)</i> |   |   |
|---|---|---|
| Capítulo 1935, parte 3. Diálogos de Moss Strong.      |   |   |
| no.   | <b>Texto origen (TO)</b>  | <b>Texto terminado (TT)</b>   |
| 1   | <i>Hah! Let's 'ave some light on the subject.</i>   | ¡Ah! Hay qu'encender la luz.  |
| 2   | <i>Glad you come, boy. Drink?</i>   | Qué gusto que viniste, ¿tomas algo?   |
| 3   | <i>Gettin' on all right at school?</i>  | ¿Te va bien en l'escuela?   |
| 4   | <i>Ah, ow'd yer like to come into business with me?</i>   | Ya veo. ¿Te gustaría venirte a trabajar conmigo?  |
| 5   | <i>You know me, always think of the family. Put 'em all in clover, that's what I'm gonna do. Next year, I'm branchin' out. I'm wastin' no more time on the fish-shop. Jin's gonna run that. Ain't yer, gel?</i>   | Ya me conoces, siempre pienso en la familia. Lo que voy hacer es darles a todos una vida de reyes. Voy empezar otros negocios el próximo año. Ya no voy a perder el tiempo en la pescadería. Jin va hacerse cargo d'eso, ¿sí o no?, mujer   |
| 6   | <i>Big time bookmakin', that's me in the future. Finished with street betting. Time you finished payin' orf the coppers, there's only chicken-feed left. Offices in the West End, that's the way to do it. Call yourself Turf Agency, Sporting Accountant, that kind o' thing. Big stuff only. Million in it.</i> | Ya me vi, pasándola bien manejando apuestas. Ya estuvo bueno d'apuestas callejeras y de pagarle a los polis, sólo te dejan migajas. Tener un lugar en el <i>West End</i> , eso sí deja. Ser una agencia de apuestas de carreras ecuestres o un administrador deportivo, o algo así. Sólo cosas grandes. Ganar montones de dinero. |



|    |   |  |
|----|---|--|
| 7  | <i>She's got ideas, my wife. High society she likes. She's right, though. There's a career in it. Your Uncle Sid's in already. I'm putting my Aubrey in next year when 'e leaves school. I got a job for you, too. Like the idea?</i> | Qué ideas tiene mi esposa. A ella le gusta l'alta sociedad. Pero tiene razón. Hay un futuro en esto. Tú tío Sid ya está dentro. Voy a meter a mi Aubrey el próximo año cuando deje l'escuela. También te tengo un trabajo, ¿qué te parece?                 |
| 8  | <i>Five quid a week for the first year. You'll be doing nothin' but travel round with me learnin' the business. A lord's life. When you're nineteen I'll start yer on ten quid a week, maybe more. Well?</i>                          | Mira, ganas cinco quids a la semana el primer año. No vas hacer otra cosa más que andar conmigo aprendiendo el negocio. Darte la gran vida, como un rico. Cuando cumplas diecinueve te voy empezar a dar diez quids a la semana, a la mejor más, ¿qué tal? |
| 9  | <i>You'll learn the ropes, make 'undreds for yourself on the side, you will, bit o' smart bettin', inside information. Ask your uncle Sid! Your Mum and Dad could do with the money. Eh? Couldn't they?</i>                           | Vas aprender el tejemaneje del negocio, vas a ganarle un montón aparte, para ti, le vas aprender a cómo apostar, ya sabes, información confidencial. ¡Pregúntale a tu tío Sid! A tu mamá y papá les hace falta dinero, ¿no?                                |
| 10 | <i>What's up? Struck dumb? What's wrong about it?</i>   | ¿Qué?, ¿el gato te comió la lengua? Dime, ¿cuál es el problema?  |
| 11 | <i>It's a bloody tragedy. What you gonna do? Tell me.</i>   | ¡Esto está del carajo! ¿Qué vas hacer? Dime.   |
| 12 | <i>Fly? You're barmy. Where's the money in it?</i>  | ¿Volar? Eres un tonto. ¿Cómo vas hacer dinero d'eso?   |
| 13 | <i>Thirty bob a week, eh?</i>   | Unos cuantos centavos a la semana, ¿o no?  |
| 14 | <i>Look! You're in for a bloody big shock, boy, if you try an' crawl in with</i>  | ¡Mira! Estás pero si bien confundido, muchacho, si piensas ser parte d' ellos. Eres  |

|    |  |  |
|----|--|--|
|    | <i>them. You're one of us. You are safer among your own.</i>   | uno de nosotros. Estás más seguro con los tuyos.   |
| 15 | <i>You'll see the world. Brighton, Newmarket. Your own car</i> | Vas a conocer mundo, la costa en Brighton y los caballos y carreras en Newmarket. Vas a manejar tu propio carro. |

En el siguiente apartado se presenta la traducción de los diálogos con marcación dialectal del tercer pasaje. En este pasaje todos los diálogos del personaje presentan marcadores dialectales.

| <i>Propuesta de traducción Pasaje 3 (12 diálogos)</i> |   |   |
|---|---|---|
| Capítulo 1939, parte 4. Diálogos de Sid Strong        |   |   |
| no.   | Texto origen (TO)   | Texto terminado (TT)  |
| *   | <i>Oy!</i>  | ¡Aquí!  |
| 1   | <i>Oh, I dunno. Bits an' pieces. Business and pleasure. Done all right on the races. Didn' we, gel? You done all right this trip, eh, June? Every 'orse I backed, I put a bit on for 'er. She 'asn' 'alf cleaned up.</i>                          | Mmm..., sepa. Cosas. Negocios y placer. Nos fue bien en las carreras, ¿a poco no, mujer? Te fue muy bien, ¿verda', June? Puse un poco para ella en cada caballo al que aposté. Ganó un montón.  |
| 2   | <i>Come down 'ere often? We do. June likes the place. Over there we stay. Y'oughter see the room. Talk abaht the royal suite. She (June) loves it. Don't yer, gel? Looks a bit of all right 'erself, she does, too, on a satin bedspread, Eh?</i> | ¿Vienen aquí seguido? Nosotros sí, a June le gusta. Allí nos estamos hospedando. No puedes dejar de ver el cuarto. La suite de lujo. A ella l'encanta, ¿a poco no, mujer? También ella es de buen ver, y se ve muy bien envuelta en la colcha de raso, ¿o no? |
| 3   | <i>You're a bit of a devil, ain't yer, in yer own little way? Our little Mark!</i>  | Te portas mal, ¿verda'? A tu modo haces travesuras. ¡Nuestro Mark, el niño tranquilo  |

|    |  |   |
|----|--|---|
|    | <i>Quietest boy in the family! An' I catch 'im dahn Brighton wiv a tart! Eh?</i>   | de la familia! ¡Y te caché aquí en Brighton con una nalguita!   |
| 4  | <i>Git aht of it! Lovely cob like that!</i>  | ¡Ya déjate d'eso! ¡Bonito genio el tuyo!  |
| 5  | <i>S' all right, gel. Yer know the old saying. Only God an' me knows, an' I won't split. 'Ere we'll all die o' sunstroke out 'ere. Come over the road an' 'ave a drink. Bar's still open for a bit.</i>                    | 'stá bien, muchacha. Ya sabes el dicho: Sólo Dios y yo saben, y yo no me desaparezco. Nos va dar un golpe de calor aquí. Vénganse, vamos por algo. El bar v'estar abierto otro rato.  |
| 6  | <i>Well, it's there all round yer, All yer go to do is 'elp yerself. (aquí Sid habla de dinero)</i>  | Bueno, d'eso aquí hay de sobra. Namás sírvete lo que quieras.   |
| 7  | <i>Oy! George! Well, through me teeth, past me gums; look out, belly, 'ere it comes! Good luck, gels!</i>  | ¡Oye! ¡Mesero! ( <i>se sirven las copas</i> )<br>Bueno, ¡Suave licor, dulce tormento, ¿qué haces afuera? Vamos p'adentro! ¡Salu', muchachas!  |
| 8  | <i>Ah. Ireland. Before they start this conscription lark.</i>  | Ah... sí. A Irlanda. Antes de qu'empiecen con esta tontera de la conscripción.  |
| 9  | <i>What d'yer mean? I'm a fit. 'Ere, June! Am I a fit man? Go on. Tell 'im.</i>  | ¿Pero qué dices? 'stoy en forma. Oye, June, ¿'stoy en forma? Ándale. Dile.  |
| 10 | <i>Oh, 'im? I'll see 'im all right, I will. I tell you, though, 'e don't deserve it. I told 'im I was goin'. I wanted 'im to move down to Mossy's new place at Torquay. Laughed in me face, 'e did. Know what 'e done?</i> | Ah, ¿él? Lo voy ir a ver pronto. Pero te voy diciendo que no se lo merece. Le dije que ya n'iba a vivir con él. Es que quería que se fuera para la nueva casa de Moss en Torquay. Y que se ríe de mí en mi cara. ¿Sabes q'hizo? |
| 11 | <i>'E gives me a look, The 'e spits on the floor, an' 'e says to me, "Come 'ere, Sid." I goes over. 'E points at the spit.</i>   | Que me mira, escupe en el suelo y que me dice "Acércate, Sid", y que voy. Señala al escupitajo. "Mira", dice, "Míralo bien pero   |

|    |   |   |
|----|---|---|
|    | <i>“Look at this,” ‘e says. “‘Ave a good look.” I looks. ‘E says, “Sid, if that grew up it’d be twice the man you are.” Then ‘e thumps ‘is chest, an’ ‘e says in that growl of ‘is, like an old bear, “When I was young,” ‘e says, “no two men in the market’d dare fight Jacob Strong. And this is my son! My son!” ‘e says. What can yer do wiv an old loony like that?</i> | que lo mires bien”, que lo miro y me dice “Sid, si eso creciera, sería más hombre de lo que eres”. Luego, que se pega en el pecho y me dice con ese gruñido como d’oso qu’él tiene: “Cuando era joven”, me dice, “no había hombre en el mercado que se atreviera pelear con Jacob Strong. ¡Y este es mi hijo! ¡Mi hijo!, me dice. ¿Qu’ hacer con un viejo tocado como él? |
| 12 | <i>What yer doin’ tonight, Poll, gel?<br/>We’re goin’ dahn Sherry’s, dancing.<br/>Like to bring this bloke o’yours?</i>   | ¿Qué vas hacer esta noche, nena Poll?<br>Vamos ir al Sherry’s a bailar. ¿Traes a tu galán?  |

A continuación se muestra la traducción de los diálogos de Jacob Strong, en los que se observa una notoria presencia del dialecto *Cockney*. Este personaje es un anciano que vive en Whitechapel, por lo que el autor incluyó un mayor número de marcadores dialectales, quizá para mostrar la brecha generacional entre él y su nieto, así como la pertenencia de Jacob Strong a esta región de Londres.

| <i>Propuesta de traducción Pasaje 4 (14 diálogos)</i> |  |   |
|---|--|---|
| Capítulo 1940, parte 5. Diálogos de Jacob Strong      |  |   |
| no.   | <b>Texto origen (TO)</b>   | <b>Texto terminado (TT)</b>   |
| 1   | <i>Hah! If it ain’t the little game-cock ‘isself!</i>  | ¡Ah! ¡Pero si’s el mismísimo gallito de pelea!  |
| 2   | <i>Brought ‘is bloody bes’ gel wiv ‘im, eh?(Observa a Ruth) Smart little piece, an’ all!</i> | Y l’acompaña su mejor chica, ¿eh?<br><i>(Observa a Ruth)</i> ¡Un cuerazo muy fino, ni más ni menos! |
| 3   | <i>Well, don’t stand there dillyin’ on the doorstep. Come in!</i>                            | Bueno, no s’estén ahí parados. ¡Pásenle!  |

|   |   |  |
|---|---|--|
| 4 | <i>On 'oliday, are yer? Baht bloody time, I reckon too! It don't do to fly them things abaht too long, do it? Ah long they give yer?</i>  | Q'andas de vacaciones, ¿verda'? Qué tiempos tan jodidos. N'irán volar sus esas cosas por tanto rato, ¿o sí? ¿Cuántos días vas andar de vacación?   |
| 5 | <i>That's all right, bless 'er. She's bin a good daughter to me, 'as your mom. She's the bes' one 'as looked arter me since my ol' missus went.</i>   | 'stá bien. Dios la bendiga. Tu ma' sido buena hija, que si no. Desde que mi mujer ya n'está, ella sido la única que ve por mí.   |
| 6 | <i>You're a good lad, you are. Look well in that rig, you do. Proper slap-up gent, ain' 'e? (Jacob le pregunta a Ruth) I likes a young feller as likes a fight. Look 'ere, boy! I've lived in Whitechapel all my life, I've. It ain't a pretty place, but it suits me, see?</i> | Q'eres un buen muchacho. Te miras bien trajeado. Un caballero de categoría, ¿sí o no, niña? Un tipo joven me cae tan bien como una riña. ¡'ira, niño! Toda mi vida estado aquí en Whitechapel, toda. N'es bonito, pero me va bien, 'ira. |
| 7 | <i>You reckon you're gonna ketch me gittin' aht of it jest on accaht o' them scheissers? Oho, ketch me!</i>   | Si te piensas que me voy ir namás por esos hijos de puta, ¡Ja! ¡Quiero verte que l'intentes!   |
| 8 | <i>Shelter? At my time o' life? Listen to me, missy. My ol' missus is waitin' for me, I don't know where, but she is, bless 'er little 'eart. I ain't pertikler whether I goes ter-night or ter-morrer night. Bleed'n' bombs! Bleed'n' land-mines! Hah!</i>                     | ¿Refugio? ¿A mis años? 'ira, chamaca, mi mujercita, qué Dios bendiga su corazoncito, m'espera, no sé dónde, pero ahí 'stá esperándome. N'importa si voy 'sta noche o la que sigue. ¡Siempre hay jodidas bombas y carajas minas! ¡Bah!    |
| 9 | <i>My bed's a warm ol' bug-'ole. I can tell yer. It's better'n sittin' in some ol' shelter wiv a draught up yer ear-'ole. An' I'll tell yer what else. Many a night</i>   | Mi cama es calientita como una madriguera, que si no. Q'es mejor q'estar sentadote en un refugio viejo con el chiflón en l'oreja. Y te voy decir qué más,  |

|    |   |   |
|----|---|---|
|    | <i>I don't git ter bed at all. Busy man, I am, when they start droppin' them there fire-bombs. Fire-bombs! Caw, some bloody fire-bombs! I could piddle on 'em!</i>  | muchas noches no pego el ojo, que ni tiempo tengo porque tiran sus bombas incendiarias, ¡bombas incendiarias!<br>¡Jodidas bombas! Me dan ganas d'orinarlas.   |
| 10 | <i>The bleeders broke my winder. Bloody bomb comes dahn. Bang!</i>  | Los' ojos de puta rompieron mis ventanas. Que cae una jodida bomba y... ¡bum!   |
| 11 | <i>Bits o' glass all over the place. Blew me up in the air it did. I come dahn right on my arse.</i>  | Había vidrios por doquier. Que m'hicieron volar y que me caigo de culo.   |
| 12 | <i>Hah! I done it right in my poor ol' trousis. Like a little babe!</i>   | ¡Ja! M'hice en los calzones. ¡Como un chiquillo!  |
| 13 | <i>'Ere? What's up? 'Ave I said some 'ink funny? 'Ere, come 'ere. 'Ere, tell the ol' codger. You two walkin' out steady?</i>  | ¿Eh? ¿'ora qué? ¿qué tanto les da risa? 'iren, vengan, a ver, díganle a'ste viejecito loco, ¿'stán juntos?  |
| 14 | <i>Friends? Wossat mean, I'd like ter know? Friends? Ever 'ear a nice young feller talk the like of you before? What I arst was, are you goin' steady? Understand the King's bleed'n' English, don't yer?</i> | ¿Amigos? Quiero saber qu'es eso d'amigos. Nunca l'olí algo así d'un muchacho. Lo que pregunté fue, ¿andan de novios? Entienden el jodido idioma del rey o no. |

Se muestra la traducción de los diálogos de Aubrey. Sus intervenciones son breves y no presentan marcadores dialectales tan frecuentes como es el caso de los otros personajes *Cockney*. Sin embargo, en este pasaje aparecen ejemplos del *Cockney Rhyming Slang*.

| Propuesta de traducción Pasaje 5 (10 diálogos)     |   |  |
|--|---|--|
| Capítulo 1940, parte 6. Diálogos de Aubrey Strong. |   |  |
| no.  | Texto origen (TO)                                       | Texto terminado (TT)                         |
| 1  | <i>Well, well well. Blow me down and call me Cocky!</i> | ¡Órales! ¡Qué sorpresota le dieron al Cocky! |

|    |  |  |
|----|--|--|
| 2  | <i>If it isn't the old sunbeam-chaser in person! How ya doing, big boy? Still saving our skins in your Spitfire?</i>   | ¡Pero si es el muchacho playero en persona! ¿Q'andas haciendo, hombre? ¿Todavía te la juegas por nosotros volando ese Spitfire?  |
| 3  | <i>Herh! Herh! You slay me, big boy. You slay me! Meet Wilf and Tony. Friends of the family.</i>   | ¡Je! ¡Qué chistoso, hombre! Pero qué chistoso. Te presento a Wilf y Tony, amigos de la familia.  |
| 4  | <i>Ha! Delivering the goods! You're selling tea!</i>   | ¡Ah! Cumplir con los encargos, ¡si lo yabré so!  |
| 5  | <i>Wait till the penny drops, big boy! "You are selling tea!" The ol' rhyming slang- "You're telling me! See?</i>  | No te ha caído el veinte, hombre. Mira "si lo yabré so" es "si lo sabré yo", ¿ves? Así hablamos por acá.   |
| 6  | <i>Wilf, boy, I got another dozen cases o' the ol' fire-water. Want a couple for the Mess? Okeydoke! Same price as the last lot. How's about some petrol for yours truly? One good turn, you know!</i> | Wilf, tengo otra docena de cajas d'aguarrás, ¿quieres dos? ¡Okey! Al mismo precio de la última vez. ¿Y si le das algo de gas a tu estimado?, ya sabes, un favor por otro.    |
| 7  | <i>At's all right. Mark's a regular guy. Eh Mark?</i>  | Está bien. Mark es de fiar, ¿no, Mark.?  |
| 8  | <i>Herh! Herh! But definitely! One for the road?</i>   | ¡Ja! Pero por supuesto, ¿una para el camino?   |
| 9  | <i>I'd like to, Markie, but it can't be did.</i>   | Quisiera, Markie, pero no se puede.  |
| 10 | <i>They could stay at the farmhouse. We entertain a lot here. They wouldn't like it. Plenty to do at the farmhouse. Your Mum could make herself useful if she wanted to.</i>                           | Pueden quedarse en la casa de la granja. Aquí siempre tenemos invitados, no les va a gustar. Pero hay mucho que hacer en la granja. si tu mamá quiere, puede echar una mano. |

Con la traducción de los diálogos del quinto pasaje se concluye este apartado.

### 3.4 Análisis de la traducción de los diálogos

En este apartado se analiza la traducción a través de muestras representativas de cada pasaje con el objetivo de ejemplificar la manera en la que se aplicaron las estrategias de traducción. Este análisis incluye una comparación del TO y TT, la descripción del procedimiento de traducción y una breve justificación.

A continuación, se realiza el análisis de tres diálogos del primer pasaje.

| <i>Análisis de la traducción</i>  |  |
|---|--|
| <i>Muestras representativas (pasaje 1)</i>  |  |
| Capítulo 1935, parte 1. Diálogos de Moss Strong   |  |
| <b>Texto origen (TO)</b>  | <b>Texto terminado (TT)</b>  |
| <i>Primera muestra representativa</i>   |  |
| <i>She still gets the spasms. I been gettin' a specialist for 'er. Geezer from 'Arley Street. Ten guineas a time. All right, eh? Wants 'er to go away, 'e does. Vichy.</i>  | Sigue teniendo dolores. Le estoy buscando alguien especializado <b>pa'</b> tratarla. <b>Un doctor de 'Arley Street.</b> De a diez guineas la consulta, poquito, ¿no? El <b>don</b> quiere mandármela lejos. A Vichy. |
| Procedimiento: En la traducción se aplicaron la omisión de sonidos, la compensación por lugar y explicitación. Además, se mantuvo el tono informal en el habla del personaje. El primer caso se presenta en <b>pa'</b> para rescatar la omisión de sonidos en <b>'er</b> y <b>gettin'</b> . Se realizó una explicitación en <b>un doctor de 'Arley Street</b> y se recurrió a la compensación por lugar para conservar el uso coloquial e informal de la palabra <b>geezer</b> que se tradujo como <b>don</b> en otro lugar del diálogo. La pronunciación de 'Arley Street se conservó como en el original, así como los nombres propios. |  |
| Justificación: La traducción de los marcadores dialectales en la pronunciación intenta representar la rapidez del discurso, algo similar ocurre con 'Arley Street, se mantuvo igual para evocar la pronunciación del original.<br>En el caso de la explicitación, se dio información del referente cultural, en este caso el nombre una calle, mediante la palabra "doctor" para acercar al lector al contexto de los personajes.   |  |



| <i>Segunda muestra representativa</i>  |   |
|--|---|
| <p><i>“Never mind ‘er,” I said to ‘im, “It’s an insult to me. Me! The name is Mossy Strong, in case yer don’t know. Don’t tell me business is bad,” I says to ‘im. “I know where them razor-blades come from you been ‘olesaling for the last month.” Like a lamb, ‘e was.</i></p>   | <p>“No puede ser”, le dije, “<b>M’ insultas</b>. ¡A mí! Mi nombre es Mossy Strong. Vete enterando. “No me vengas con <b>que’l</b> negocio va mal”, <b>l’había dicho</b>. “Sé de dónde vienen las cuchillas <b>d’afeitar</b>, has estado sacando un buen billete todo el mes pasado”. <b>Un borrego espantado, tal cual</b>.</p> |
| <p>Procedimiento: Además de la omisión de sonidos en el TT que representan a los marcadores fonológicos en el TO y que se incluyeron en partes distintas en la versión traducida, se representó el cambio gramatical en la conjugación del verbo en pasado para la primera persona del singular del TO (<i>I says</i>) con un uso anormal de un tiempo compuesto en español (<b>l’había dicho</b>). Para representar el énfasis de la oración como <i>Like a lamb, ‘e was</i> se incluyó el adjetivo y la locución adverbial <b>tal cual</b>. En otras oraciones con esta construcción y función se realizan otros procedimientos que conserven esta función enfática y coloquial.</p> |   |
| <p>Justificación: Con la traducción se representa el cambio en el uso de los tiempos narrativos que caracteriza al <i>Cockney</i>.</p>   |   |
| <i>Tercera muestra representativa</i>  |   |
| <p><b>Keepin’</b> that boy at school was your mistake. My Aubrey won’t go to no <b>Grammar School</b>. Fourteen at Christmas, an’out ‘e comes, into the shop. That’s where <b>‘e’ll</b> get ‘is education. Latin? Lit’rature? They don’t put money in a boy’s pocket.</p>  | <p>Tenerlo estudiando fue tu error. Mi Aubrey no <b>va ir</b> a ninguna <b>Grammar School</b>, <b>que pa’ aprender idiomas o ir a la universidad</b>. Cumpliendo catorce en navidad, se viene conmigo a la tienda, <b>qu’es</b> donde <b>va aprender</b>. ¿Latín? ¿Literatura? Con eso no se hace dinero.</p>                   |
| <p>Procedimiento: Para la traducción del diálogo se aplicaron las estrategias de compensación por lugar, para la representación de los marcadores fonológicos del TO. La omisión de fonemas y sílabas a lo largo de la traducción es uniforme, es decir, cuando aparecen vocales</p>   |   |

al final de la palabra y la siguiente también empieza con un sonido vocal. Uno de los sonidos se omite como en **qu'es** o **qu'el**. De igual forma se omiten preposiciones siguiendo esta misma regla. Se realizó una explicitación en *Grammar School* al aclarar brevemente que materias se estudian.

Justificación: La explicitación se realizó con el fin de conservar el referente cultural y mostrar una parte importante del protagonista, pues él habla de forma distinta a su familia, es decir, es más refinado en su forma de expresarse.

Las siguientes son dos muestras representativas del segundo pasaje.

| <i>Muestras representativas (pasaje 2)</i>   |   |
|--|---|
| Capítulo 1935, parte 3. Diálogos de Moss Strong.   |   |
| Texto origen (TO)  | Texto terminado (TT)  |
| <i>Cuarta muestra representativa</i>   |   |
| <i>You know me, always think of the family. Put 'em all in clover, that's what I'm gonna do. Next year, I'm branchin' out. I'm wastin' no more time on the fish-shop. Jin's gonna run that. Ain't yer, gel?</i>  | Ya me conoces, siempre pienso en la familia. <b>Lo que voy hacer es darles a todos una vida de reyes. Voy empezar</b> otros negocios el próximo año. Ya no voy a perder tiempo en la pescadería. Jin <b>va hacerse</b> cargo de eso, <b>¿sí o no?, mujer.</b> |
| <p>Procedimiento: En la traducción se encontraron equivalentes para las expresiones idiomáticas presentes en el TO, como en el ejemplo <i>Put 'em all in clover, that's what I'm gonna do</i> por <b>Lo que voy hacer es darles a todos una vida de reyes</b>. Se observa además, que se conservó el efecto enfático del original. En este ejemplo se perdió el cambio en la pronunciación de <i>girl</i> “gel”, pues crear una pronunciación de “mujer” o “chica” en español puede dar una caracterización equivocada al personaje. Por lo tanto se neutralizó.</p> |   |
| <p>Justificación: Como sucede con otros ejemplos, las frases idiomáticas o palabras coloquiales se traducen con equivalentes en español como en <i>coppers</i> por <b>polis</b>, o <i>learn the ropes</i> por <b>aprender el tejemaneje</b>.</p>   |   |
| <i>Quinta muestra representativa</i>   |   |

|   |   |
|---|---|
| <i>It's a <b>bloody</b> tragedy. What you gonna do? Tell me.</i>  | ¡Qué situación del <b>carajo</b> ! ¿Qué vas hacer?<br>Dime. |
| Procedimiento: A lo largo de los pasajes aparecen con frecuencia las palabras <i>bloody</i> y <i>bleeder</i> . En algunos casos se traduce con adjetivos o sustantivos de uso coloquial y no necesariamente ofensivos (ejemplos en la traducción del primer pasaje). En este diálogo se emplea una expresión malsonante como equivalente. |   |
| Justificación: El equivalente con el que se traduce <i>bloody</i> en el ejemplo, se eligió de acuerdo con base en la reacción del personaje en esta parte del pasaje. Como ya se dijo con anterioridad, la palabra es de uso informal y puede emplearse para dar énfasis o como un insulto.   |   |

Se presenta una muestra representativa del tercer pasaje.

|   |   |
|---|---|
| <i>Muestra representativa (pasaje 3)</i><br>Capítulo 1939, parte 4. Diálogos de Sid Strong  |   |
| <b>Texto origen (TO)</b>  | <b>Texto terminado (TT)</b>   |
| <i>Sexta muestra representativa</i>   |   |
| <i>Oh, I dunno. <b>Bits an' pieces. Business and pleasure.</b> Done all right on the races. Didn' we, gel? You done all right this trip, eh, June? Every 'orse I backed, I put a bit on for 'er. <b>She 'asn' 'alf cleaned up.</b></i>  | Mmm..., sepa. <b>Cosas. Negocios y placer.</b><br>Nos fue bien en las carreras, ¿a poco no, mujer? Te fue muy bien, ¿verda', June?<br>Puse un poco para ella por cada caballo al que aposté. <b>Ganó un montón.</b> |
| Procedimiento: Se observa la aliteración <i><b>Bits and pieces. Business and pleasure</b></i> , que se perdió en la traducción. Este es uno de muchos casos de pérdida que se presentan a lo largo de los pasajes.  |   |
| Justificación: En traducción es complicado conservar figuras retóricas como la aliteración. Aunque es posible encontrar soluciones para trasladar esta aliteración al TT, en este ejemplo, se optó por no conservarla debido a que no es un elemento relevante en el diálogo. |   |

A continuación, se analiza una muestra representativa del cuarto pasaje.

| <i>Muestra representativa (pasaje 4)</i>  |  |
|---|--|
| Capítulo 1940, parte 5. Diálogos de Jacob Strong  |  |
| Texto origen (TO)   | Texto terminado (TT)   |
| <i>Séptima muestra representativa</i>   |  |
| <i>Shelter? At my time o' life? Listen to me, missy. My ol' missus is waitin' for me, I don't know where, but she is, bless 'er little 'eart. I ain't pertikler whether I goes <b>ter-night</b> or <b>ter-morrer night</b>. <b>Bleed'n' bombs! Bleed'n' land-mines! Hah!</b></i>  | ¿Refugio? ¿A mis años? 'ira, <b>chamaca</b> , mi <b>mujercita</b> , qué Dios bendiga su corazoncito, m'espera, no sé dónde, pero ahí 'stá esperándome. <b>N'importa</b> si voy 'sta noche o la que sigue. ¡Siempre hay <b>jodidas</b> bombas y <b>carajas</b> minas! ¡Bah! |
| Procedimiento: En este diálogo aparecen palabras interesantes como <i>missy</i> y <i>missus</i> que se tradujeron con otras palabras en español con el mismo registro. Por otra parte, llama la atención la pronunciación de <i>tonight</i> ( <b>ter -night</b> ) y <i>tomorrow</i> ( <b>ter- morrer</b> ), pues no fue posible recrea los sonidos en el TT sin afectar la comprensión del texto. |  |
| Justificación: En el pasaje se optó por neutralizar algunas variaciones fonológicas para no dificultar la lectura del texto. Pero sí se encontraron expresiones coloquiales equivalentes, se conservaron el tono de familiaridad y el registro.   |  |

Este es el diálogo con mayor relevancia del último pasaje, pues contiene la mención del *rhyming slang*.

| <i>Muestra representativa (pasaje 5 )</i>  |  |
|--|--|
| Capítulo 1940, parte 6. Diálogos de Aubrey Strong  |  |
| Texto origen (TO)  | Texto terminado (TT)   |
| <i>Octava muestra representativa</i>   |  |
| <i>Wait till the <b>penny drops</b>, big boy! “<b>You are selling tea!</b>” The ol' rhyming slang- “<b>You're telling me!</b> See?</i>                                 | No te ha <b>caído el veinte</b> , hombre. Mira “ <b>si lo yabré so</b> ” es “ <b>si lo sabré yo</b> ”, ¿ves? Así hablamos por acá. |
| Procedimiento: <i>You're selling tea</i> es una inversión fonética de <i>you're telling me</i> . A partir de esto se realizó otra inversión fonética en la traducción. |  |

Justificación: La inversión fonética traslada el efecto sonoro del TO al TT. Sin embargo, la confusión que genera la frase en la versión original no logra ser la misma en la versión traducida.

Con esto se concluye el capítulo tres de la investigación. Se realizó de manera breve para evitar explicar los mismos fenómenos más de una vez y caer en la repetición.

## Conclusiones

A lo largo de esta investigación, se destacó la función y la relevancia de las variedades lingüísticas en obras literarias. En la novela *With Hope, Farewell*, la presencia del dialecto *Cockney* funge como un elemento que caracteriza a algunos personajes y también como una fuente de rechazo, aislamiento e incompreensión, por lo que es innegable su carga emotiva. La necesidad de conservar el efecto que el autor quiso transmitir al incluir un dialecto literario en su obra motivó la delimitación de estrategias de traducción y la traducción de los diálogos con marcación dialectal. Para este fin, se siguió la teoría propuesta por diversos autores con respecto a la traducción de dialectos. La traducciónseudodialectal, propuesta por Manuela Perteghella, fue la estrategia que sirvió como base para la traducción. De este modo, los marcadores dialectales que se observan en la versión en español no pertenecen a un dialecto en específico; por ejemplo, se creó una suerte de pronunciación ficticia al unir los sonidos vocálicos que aparecían al final e inicio de dos palabras. Además, se omitieron preposiciones, verbos auxiliares y se realizaron cambios en la conjugación de verbos con respecto al español estándar de algunos verbos en pasado, en tercera persona y segunda persona del plural. Con estas estrategias, se intentó evocar la rapidez del discurso *Cockney* y los cambios morfosintácticos característicos de esta variedad lingüística.

Para la traducción de las frases idiomáticas presentes en los diálogos, se buscaron equivalentes en español. Como se señaló anteriormente, los Strong son judíos, habitantes del *East End*, hablantes del *Cockney*, y de clase media baja, aunque el estatus económico y social de algunos de los miembros de la familia crece debido a que manejan apuestas. Además, no tuvieron acceso a educación formal. Por estas razones la traducción del lenguaje coloquial fue esencial, ya que a través de este recurso el autor mostró este origen cultural y social de los personajes, así como algunos de sus rasgos de personalidad y el grado de familiaridad y cercanía emocional que existe entre ellos. La comprensión del contexto en el que aparecían palabras y expresiones coloquiales y la intención de los personajes fueron indispensables en la traducción. Las palabras *bloody* y *bleeder* son un ejemplo notable de lo anterior, ya que ambas palabras pueden tener la función de enfatizar o pueden ser utilizadas como insultos.

Por otra parte, una de las características de la traducciónseudodialectal es la conservación de nombres propios y referentes culturales. De esta manera los nombres de personas, calles y ciudades se conservaron como aparecen en el texto original. Asimismo, se realizaron explicitaciones textuales en nombres de lugares, con el objetivo de acercar al lector en la lengua meta (LM) al contexto de los personajes.

Cabe señalar que la aplicación de las estrategias de traducción dependió de las características de los diálogos, de los marcadores dialectales que los integran y de su posibilidad de traducción, en especial aquellos que atañen a la pronunciación. De este modo, los cambios prosódicos se trasladaron al texto terminado (TT), tomando como base el número de apariciones y los cambios ortográficos que era posible realizar en español. Así, los cambios fonológicos en inglés y en español no aparecen en las mismas palabras y tampoco con la misma frecuencia, pero sí se cambió la ortografía de estas mismas palabras a lo largo de la traducción, como se aprecia en la versión en español.

La neutralización fue uno de los fenómenos más recurrentes en la traducción del acento *Cockney*, ya que se privilegió la comprensión del mensaje en la LM; sin embargo, también se prestó atención a la conservación del efecto de oralidad y al registro informal, propios de la novela.

Durante el proceso de traducción surgieron dificultades en cuanto al traslado de las expresiones coloquiales del inglés al español, pues, en ambas lenguas, su significado, uso y estructura dependen del contexto e incluso de la época en la que se utilizan. Un ejemplo de lo anterior aparece en la palabra *cob*, presente en el diálogo *Git aht of it! Lovely cob like that!* Esta palabra posee varios significados, pero ninguno de ellos resultaba adecuado en el contexto del diálogo. Por este motivo, se indagó en foros en internet el significado de la palabra utilizada en otras situaciones e incluso se analizaron expresiones sinónimas. El único resultado correcto apareció como *cob on*. Esta es una muestra de la forma en la que el lenguaje coloquial pertenece a los hablantes. De esta suerte, lo usan para hablar de sus experiencias, de su forma de vivir la lengua y del paso del tiempo. Por esta razón, los diccionarios llegan a ser insuficientes y es necesario recurrir a los mismos hablantes y al contexto que brinda la situación en la que se utilizan, para así descifrar el significado de esas

expresiones, es especial, tratándose de dialectos con características muy particulares, como es el caso del *Cockney*.

En líneas anteriores se mencionó que se realizaron explicitaciones en la traducción de referentes culturales relacionados con el nombre de barrios y lugares de Londres. Sin embargo, no fue posible aplicar la misma estrategia para traducir *bob*, forma coloquial de denominar al *shilling*, que junto con *guinea*, *quid* y *tenner*, son palabras propias del inglés británico que se utilizan para referirse a centavos y libras. Por este motivo, se neutralizó dicha palabra coloquial. No obstante, como un esfuerzo por ubicar al lector en el plano cultural de la novela, se conservaron las denominaciones *guineas*, *quid* y *tenner* en el (TT) y se explicitaron estas palabras únicamente en su primera mención en el texto original (TO).

Si bien las pérdidas en traducción son un fenómeno normal, en ocasiones, inevitable siempre es posible proponer soluciones para salvar lo que parece insalvable. Precisamente este es el objetivo de la investigación y la propuesta de traducción de los diálogos: recrear, sugerir, evocar gran parte de la información que quiso transmitir Alexander Baron al incluir personajes *Cockney* en su obra. Aunque ello implique pérdidas y la necesidad de neutralizar algunos marcadores dialectales, especialmente los que tienen que ver con los cambios en la pronunciación del *Cockney* con respecto al estándar. Esto es preferible a borrar todo rastro del origen e identidad de los sus personajes, a privar al lector de las diferencias existentes entre lenguas y culturas, y de lo que en apariencia errores o desviaciones, pero que en realidad son expresiones de la vitalidad y la diversidad de una comunidad de hablantes. Las variedades lingüísticas son el medio por el que las lenguas se manifiestan y existen fuera de los diccionarios y los libros. Entonces, el estudio de las variedades lingüísticas de las lenguas del español e inglés, o cualquier otro par de idiomas, puede enriquecer el conocimiento lingüístico y cultural de los estudiantes de traducción o docencia de lenguas. En el caso del aula de traducción literaria, un ejercicio interesante sería la lectura y posterior reflexión de textos con marcación dialectal, ya que los estudiantes podrían ampliar su visión respecto a la realidad social, cultural e histórica de las lenguas que traducen.



Cuando en textos literarios se explora esta parte fundamental del lenguaje, el autor y el lector pueden escuchar voces y sonidos, recordar conversaciones o visitar lugares que alguna vez o nunca visitaron.

Dicho lo anterior, se concluye que la recreación de un dialecto literario es una tarea complicada que requiere el estudio de todos los elementos lingüísticos y culturales que lo integran. Además, es necesario conocer la lengua meta y sus posibilidades de expresión, en los registros formal, informal, estándar y no estándar. Otro factor esencial para la traducción es el conocimiento de la caracterización de los personajes, la forma en la que hablan, sus motivaciones y la intención de sus palabras. Todo esto no sólo facilita la labor del traductor, también evita que en la traducción se distorsione la función del dialecto y la personalidad de sus hablantes.

Tras la realización de esta investigación, también se concluyó que no existe un modelo de traducción único que dé solución a todos los problemas que surgen en la traducción de dialectos literarios, debido a que son variadas las motivaciones de un escritor al representar una variedad lingüística y la forma en que lo incluye en su obra. Por consiguiente, sería útil indagar en la percepción de los lectores de este tipo de obras.

Un traductor aprende de las palabras y del bagaje lingüístico de los autores a los que traduce. De esta manera, enriquece su conocimiento de las lenguas involucradas en la traducción y explora, a través de la mente de un escritor, las infinitas combinaciones y estructuras de los que sirve la lengua para convertirse en literatura.

## Fuentes de consulta

- Álamo, F. (2008). *La caracterización del personaje novelesco: perspectivas narratológicas*. Biblioteca Digital Miguel de Cervantes. 189-213  
<https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmccz3p7>
- Alvar, M. (2007). Hacia los conceptos de lengua, dialecto y hablas. *Nueva revista de filología hispánica*, (15), 51-60 <https://doi.org/10.24201/nrfh.v15i1/2.403>
- Abad, F. (1993). La variación lingüística. *Revista Española de Lingüística*. 73-86  
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=41281>
- Balma, P. (2011). From standardization to dialect compilation: a brief history of Italian dialect poetry in English translation. *Translation Studies Journal*, 3 (1). 1 – 13.  
<https://escholarship.org/uce/item/5r18r9dx>
- Baker, W. (1969). The World of Alexander Baron. *Jewish Quarterly*, (17), 17-20.  
<http://dx.org/10.1080/0449010X.1969.10703201>
- Baron, A. (2017). *With Hope, Farewell*. Five Leaves. (Original publicado en 1952)
- Bolaños Cuéllar, S. (2004). Sobre los límites de la traducibilidad: la variación dialectal textual. *Íkala, revista de lenguaje y cultura*, 9(15), 315-347. <https://revistas.udea.edu.co/index.php/ikala/article/view/3151>
- Buades, A.L. El inglés del estuario y las innovaciones fonéticas del habla londinense. *Atlantis*, 21 (1/2), 59 -77. <http://www.jstor.org/stable/41055541>
- Cai, Y. (2021). La explicitación en traducción o cómo traducir al español los eufemismos de tres obras clásicas chinas. *Onomázein*, (52), 81-98.  
<https://doi.org/10.7764/onomazein.52.07>
- Chamonikolasová, J. (2014). *A Concise History of English*. Masarykova Univerzita.  
<https://digilib.phil.muni.cz/handle/11222.digilib/131572>
- Chesters, A. (2012, 2 de abril). *A brief history of Brylcreem*. The Guardian. Consultado el 2023, 12 de julio de 2023. <https://www.theguardian.com/fashion/fashion-blog/2012/apr/02/brief-history-of-brylcreem>

- Cilia, E. (2017). La traducción al español de los dialectos italianos. El caso de “L’Isola de Arturo”. *Estudios de Traducción*, (7), 95-109. <https://doi.org/10.5209/ESTR.57450>
- Cuadrado, A.R. (2010, noviembre 25). *La traducción de referentes culturales. Análisis basado en las traducciones al inglés, italiano y francés de la obra de Jorge Luis Borges El informe de Brodie*. [Sesión de Congreso]. IV Congreso Internacional de Letras: transformaciones culturales. Debates de la teoría, la crítica y la lingüística en el Bicentenario, Buenos Aires, Argentina. <http://2010.cil.filo.uba.ar/actas>
- Donets, A.V. (2014). Peculiarities of Cockney. Academic and Scientific Challenges of Diverse Fields of Knowledge in the 21st Century, 35-40. [http://repo.knmu.edu.ua/bitstream/123456789/16206/3/Academic%20and%20Scientific\\_1.pdf](http://repo.knmu.edu.ua/bitstream/123456789/16206/3/Academic%20and%20Scientific_1.pdf)
- Goñi Alsúa E. (2018) Translating Characters: Eliza Doolittle “Rendered” into Spanish. *Estudios irlandeses*, 13, 103-119. <https://hdl.handle.net/2454/34343>
- Fernández Fuentes R. y Samaniego Fernández, E., (2013) La variación lingüística en los estudios de traducción. *Epos: Revista de filología*, 18, 325-342. <https://doi.org/10.5944/epos.18.2002.10221>
- Fowler, J. (1984). *Cockney Dialect and Slang* [tesis], Carl Goodson Honois Program at Schoolly Commons Ouachita]. [https://scholarlycommons.obu.edu/honors\\_theses/191](https://scholarlycommons.obu.edu/honors_theses/191)
- Haywood, L., Higgins, I., M., y Sándor H. (1995). *Thinking Spanish Translation, A Course in Translation Method: Spanish to English*. Routledge.
- Helevou, T. (2003). *A Butcher's at Chitty Chitty Bang Bang: Some Linguistic Aspects of Cockney Dialect and Rhyming Slang* [tesis de grado, University of Tampere]. <https://trepo.tuni.fi/bitstream/handle/10024/90606/gradu00191.pdf?sequence=1>
- Heltai, P. (2005). Explication, redundancy, ellipsis and translation. *New Trends in Translation Studies. In Honour of Kinga Klaudy*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 45-74. [https://www.researchgate.net/publication/324942570\\_Explication\\_redundancy\\_ellipsis\\_and\\_translation](https://www.researchgate.net/publication/324942570_Explication_redundancy_ellipsis_and_translation)
- Herman, D. (2019) Their Whitechapel ways: A postwar chronicler of war, gangs and prejudice. *TLS. TLS. Times Literary Supplement*, (6088), 27.

<https://link.gale.com/apps/doc/A632136990/LitRC?u=anon~6f12879d&sid=googleScholar&xid=613754aa>

Heritage of London Trust, (s.f.) *The Aldgate Pump Restoration of The Aldgate Pump*. Heritage of London. Consultado el 17 de agosto de 2022.  
<https://www.heritageoflondon.org/projects/the-aldgate-pump>

Koprivova, J. (2018). *Analysis and Comparison of RP and Cockney Accent* [Bachelor Thesis, Masaryk University}. [https://is.muni.cz/th/rdj6b/BP\\_Koprivova\\_FINALNI2.pdf](https://is.muni.cz/th/rdj6b/BP_Koprivova_FINALNI2.pdf)

Ku, Menghsuan. (2019). Novela popular vs. libro sobre cultura china: explicitaciones en la versión al español de Shanghai baby y Casada con Buda. *Estudios de Lingüística Aplicada*, 69, 73-100. <https://ela.enallt.unam.mx/index.php/ela/article/view/825/972>

Lammers, B.J. (2005) The Birth of the East Ender: Neighborhood and Local Identity in Interwar East London. *Journal of Social History* 39 (2), 331 – 344. <https://www.jstor.org/stable/3790771>

Lefevere, A. (2011). *Translating Literature Practice and Theory in a Comparative Literature Context*. The Modern Language Association of America. (Original publicado en 1992))

López Márquez, A.M. (2014). El escollo de la métrica en un texto poético. La traducción de Hernando de Hozes de los "Triumphs" de Petrarca: la adición y la omisión. *Estudios de Traducción*, 4, 9-20. <https://doi.org/10.5209/rev ESTR.2014.v4.45364>

Mendoza, M. (2017) La recreación literaria de una variedad lingüística: cuento de barro de Salarrué. *Kañina*, 42 (2), 143-157. <https://doi.org/10.15517/rk.v41i2.30480>

Merriam-Webster. (2022). Merriam-Webster.com. Recuperado de <https://www.merriam-webster.com/>

Mott, B. (2012) Traditional Cockney and Popular London Speech. *Dialectología* 9, 69-94. <http://hdl.handle.net/2445/37522>

Moberg-Berlín, L. (2020). *The Cockney Accent How an Accent Can Represent Social Identity* [tesis de licenciatura, Halmstad] University]. DiVA <http://www.divaportal.org/smash/record.jsf?pid=diva2:1393016>

- Mudd, B. (2013) *De The Pickwick papers a las aventuras de Pickwick. Análisis de la traducción de Pérez Galdós de la obra de Charles Dickens* [ponencia]. Décimo Congreso Internacional Galdosiano, Las Palmas de Gran Canaria.  
<https://mdc.ulpgc.es/cdm/ref/collection/galdosianos/id/1210>
- Oskina, N. y Martynova, R. (2019). On the issue of rendering stylistic coloring of cockney dialect in translation. *Linguistics Sciences*. (29). 216-230.  
<https://doi.org/10.24195/2616-5317-2019-29-16>
- Perteghella, M. (2012) Language and Politics on Stage: Strategies for Translating Dialect and Slang with References to Shaw's Pygmalion and Bond's Saved. *Translation Review* 64 (1), 45-53. <http://dx.doi.org/10.1080/07374836.2002.10523826>
- Poplawski, P. (ed.). (2008). *English Literature in Context From medieval to modern literature, an essential student resource*. Cambridge University Press.
- Ramírez, M. y Morales, M. (2012). *Manual para la elaboración de trabajos de investigación de licenciatura en ciencias sociales*. Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias de la Universidad Nacional Autónoma de México.  
[https://www.researchgate.net/publication/319692624\\_Manual\\_para\\_la\\_elaboracion\\_de\\_trabajos\\_de\\_investigacion\\_de\\_licenciaturas\\_en\\_Ciencias\\_Sociales\\_y\\_Humanidades](https://www.researchgate.net/publication/319692624_Manual_para_la_elaboracion_de_trabajos_de_investigacion_de_licenciaturas_en_Ciencias_Sociales_y_Humanidades)
- Rato, M. A. (2014). Malos traductores. *El Trujamán Revista diaria de traducción*.  
[https://cvc.cervantes.es/trujaman/anteriores/diciembre\\_14/26122014.htm](https://cvc.cervantes.es/trujaman/anteriores/diciembre_14/26122014.htm)
- Royal Air Force. (s.f.) *About the Hurricane*. Royal Air Force. Consultado el 17 de agosto de 2022. <https://www.raf.mod.uk/aircraft/hurricane/>
- Sanz Jiménez, M. (2015). *The Good Lord Bird: traducción al español y dialectología* [tesis de maestría, Universidad Complutense]. Repositorio Institucional de la UCM. <https://eprints.ucm.es/id/eprint/35658/>
- Sánchez, M. (2009). *The Problems of Literary Translation. A study of the Theory and Practice of Translation from English into Spanish*. Peter Lang.
- Sherwood, H. (2020, 24 de mayo). *The British Jews who fought postwar fascism London Streets*. The Guardian. <https://www.theguardian.com/news/2020/may/24/the-british-jews-who-fought-postwar-fascism-on-londons-streets>

Smith, E.R. (1990). *East End Jews in Politics, 1918-1939: A Study in Class and Ethnicity* [tesis doctoral]. EThOS.

<https://ethos.bl.uk/OrderDetails.do?uin=uk.bl.ethos.315229>

Soto Vázquez, A. L. (1993). El cockney de Charles Dickens: ¿una traducción utópica?

*Lenguaje y Textos*, (4), 95-100. <http://hdl.handle.net/2183/7918>

Tello Fons, I. (2010) Análisis y propuesta de traducción del dialecto en Cumbres borrascosas. *ENTRECULTURAS* (2), 10-131.

<https://riuma.uma.es/xmlui/handle/10630/7223>

Thomson, I. (2020). The Voice if the Jewish East End The neglected postwar fiction of Alexander Baron. *New Statesman*, 46-47. <https://www.newstatesman.com/long-reads/2020/02/alexander-baron-jewish-london-writer-postwar-fiction>

<https://www.newstatesman.com/long-reads/2020/02/alexander-baron-jewish-london-writer-postwar-fiction>

Torre, E. (1994). *Teoría de la traducción literaria*. Síntesis.

Trudgill, P. (2004). *Dialects* (2.<sup>a</sup> ed.). Routledge.

Urban Dictionary. (2022). UrbanDictionary.com. Recuperado de

<https://www.urbandictionary.com/>

Zanfardini, L. (2018) Variación lingüística: el abordaje teórico-metodológico de la Escuela Lingüística de Columbia frente al de la Sociolingüística laboviana. *Revista Pilquen*, 21(3), 22-32. <https://www.redalyc.org/journal/375/347559520003/html/>