JUDITH CARRERA FERNÁNDEZ
Universidad de Valladolid
judicafe@tradso.uva.es

La caracterización lectal del habla de un personaje en *Todo sobre mi madre* (Almodóvar, 1999)

1. Introducción

El estudio de las variedades diatópicas, diastráticas y diafásicas resulta fascinante en cualquier texto, ya sea literario o no. Sin embargo, resulta especialmente interesante en un contexto audiovisual por sus características intrínsecas particulares. En los últimos años ha surgido un gran afán investigador por este tipo de obras en el seno de las facultades de Traducción e Interpretación, no solo por su gran interés científico, sino también porque a nadie se le escapa que es un sector que mueve ingentes sumas de dinero a nivel mundial (y de ahí surge la necesidad de traducir las obras audiovisuales para que lleguen adecuadamente al público internacional). Así, pues, por un lado, se puede enmarcar este trabajo dentro del ámbito de la traducción audiovisual, ya que se tendrán en consideración aquellos aspectos propios de este tipo de traducción. Por otro lado, se parte de la clasificación de Coseriu para discernir las variedades de lengua (diatópicas, diastráticas y diafásicas)[1] con la intención de proponer una hipótesis de traducción interlectal[2]. De esta manera, se examinará el uso lingüístico y lectal de un personaje de ficción cinematográfica antes de plantear la hipótesis. Como «caracterización lectal» entendemos el empleo de ciertas marcas diatópicas, diastráticas y diafásicas (marcas lectales) que aportan verosimilitud a un personaje. No haremos referencia a las variedades diacrónicas por tratarse de un estudio de corte sincrónico.

Para llevar a cabo este análisis, se han examinado las marcas lectales que pudiera haber en cada uno de los niveles fónico, morfológico, sintáctico y léxico de la lengua con el fin de identificar aquellos rasgos que divergen del estándar y que caracterizan de manera única al personaje. Por último, antes de aventurar una propuesta de traducción, ha sido preciso averiguar hasta qué punto la caracterización lectal tiene un significado connotativo y en qué medida se ve afectado este significado connotativo si se neutralizan las marcas lectales en la traducción supralectal[3] al estándar[4].

---

[1] COSERIU, E., "Los conceptos de dialecto, nivel y estilo de lengua y el sentido propio de la dialectología", *LEA: Lingüística Española Actual* 3, nº. 1 (1981), pp. 1-32.

[2] Término acuñado por el Dr. Ramiro: "Traducción intraidiomática desde una variedad a otra, de modo que se respete la connotación de la variedad fuente". Esta definición aparece en el glosario final de este artículo: RAMIRO, M., "La traducción interlectal en las lenguas transnacionales: Esbozo para una teoría del español," en García-Vassaux, A. (ed.), *Memoria del II Congreso de Interpretación y Traducción en La Antigua de AGIT y I Encuentro Internacional del Centro Regional América Latina de la FIT*, (Ciudad de Guatemala, 2007), p. 177.

3 "Traducción desde una variedad a la supravariedad estándar correspondiente", *ibidem*, p. 177.

4 "El estándar es una forma de hablar que sirve de referencia a una comunidad relativamente grande, no lo podemos concebir sino despojado de particularismos locales y de sesgos socioculturales y estilísticos. El estándar de

Judith CARRERA FERNÁNDEZ. La caracterización lectal del habla de un personaje en Todo sobre mi madre...
Centro Virtual Cervantes

2. La obra cinematográfica considerada como texto audiovisual

Las obras audiovisuales plantean un gran reto para aquellos que se ven en la tesitura de analizarlas, ya sea por mero interés cinéfilo, ya sea por interés de cualquier otro tipo, como se trata en este caso. Los intrépidos que emprenden esta tarea se encuentran ante un desafío por su complejidad intrínseca, pues se trata de un tipo de obras en la que interactúan diversos códigos que conforman el significado total. Para los fines que se propone este estudio, entendemos que toda obra audiovisual es un texto. Esta postura la defienden autores tan relevantes para la teoría de la comunicación audiovisual como Casetti y Di Chio, que interpretan el filme como un texto, de modo que esta premisa sirve de base a su modelo de análisis[5].

Desde el punto de vista de las corrientes teóricas actuales en torno a la traducción audiovisual (TAV), que es el que aquí adoptaremos, la obra audiovisual no puede ser entendida de otro modo que no sea el que proponen los autores italianos mencionados anteriormente, pues sin texto no habría posibilidad de traducción. Así pues, estamos de acuerdo con la definición que Chaume propone para el texto audiovisual:

> El texto audiovisual es, pues, un constructo semiótico compuesto de varios códigos de significación que operan simultáneamente en la producción de sentido. Un filme se compone de una serie de signos codificados y articulados según unas reglas sintácticas. Su tipología, su modo de organización y el significado que todo ello comporta dan como resultado un entramado semántico que el espectador desconstruye para comprender el sentido del texto. Al traductor, más allá de los análisis semióticos del texto audiovisual, le interesa conocer el funcionamiento de cada uno de los códigos de significación y su posible incidencia en la traducción[6].

Partiendo de esta definición y para delimitar mejor el ámbito de este trabajo, es preciso señalar en este apartado que el código lingüístico va a ser la materia principal de estudio, si bien no dejaremos totalmente a un lado los demás códigos, tales como el fotográfico, el de planificación, etc., ya que nos ayudarán a concretar las circunstancias comunicativas que contextualizan lo lingüístico.

Por su naturaleza audiovisual, una película da la oportunidad de examinar con mayor nitidez la lengua oral, ya que, gracias al canal auditivo, escuchamos no solo la música y los ruidos, sino también la realización de la lengua (el habla), mientras que el canal visual nos aporta información sobre lo extralingüístico y paralingüístico; a diferencia de otros tipos de textos, donde predomina el código lingüístico y nos tenemos que conformar con la representación escrita del habla, el texto audiovisual ofrece información a través de los canales auditivo y visual. La información que aportan los factores extralingüísticos ayuda a crear una perspectiva adecuada y a delimitar el estudio de las variedades de lengua.

A pesar de que existe una rica tipología de obras audiovisuales, todas ellas dignas de un riguroso estudio lingüístico, se ha optado por analizar una película o filme, esto es una obra audiovisual de ficción dramática debido a que es relativamente fácil acceder a este tipo de

---

una comunidad tan amplia como la hispánica tiene que ser por fuerza sincrónico, diatópico –en el sentido de 'transtópico'–, interstrático –ni demasiado culto, ni vulgar– y adecuado para situaciones comunicativas más o menos neutras", RAMIRO, M., "El traductor y la búsqueda del estándar hispánico," en *Tercer Congreso Latinoamericano de Traducción e Interpretación*, (Buenos Aires, 23 al 25 de abril de 2001: Colegio de Traductores Públicos de la Ciudad de Buenos Aires, 2003), p. 427.

5 CASETTI, F. y F. DI CHIO, *Como analizar un film*. Trad. Carlos Losilla. Barcelona: Paidós 1991. En el primer capítulo, "El recorrido del análisis", lo autores argumentan y teorizan sobre el análisis fílmico considerado como un análisis textual. Nos ha parecido muy apropiado para nuestros fines esta concepción sobre el análisis fílmico.

6 CHAUME, F., *Cine y traducción*. Signo e Imagen. Vol.. 81. Madrid: Cátedra 2004.

Judith CARRERA FERNÁNDEZ. La caracterización lectal del habla de un personaje en Todo sobre mi madre...
Centro Virtual Cervantes

material audiovisual (editado en videodisco digital (DVD) y disponible en casi cualquier biblioteca pública española), así como también es posible conseguir el guión original[7]. Al tratarse de una obra de ficción, resulta inevitable relacionar los diálogos cinematográficos con los pasajes dialógicos de una novela o de una obra de teatro, que si bien aspiran a parecer espontáneos, es decir, sin elaboración alguna, en realidad se trata de textos escritos para ser verbalizados oralmente. De esta manera, en las películas se suele emplear habitualmente el registro coloquial, que es "la modalidad de lengua que utilizan los hablantes en el ámbito del uso informal o cotidiano y cuyos componentes son el campo de la cotidianidad, el modo oral espontáneo, el tenor interactivo y el tono informal"[8]. Para lograr el efecto de aparente espontaneidad, se suele imitar ciertos rasgos que comúnmente se asocian a la lengua oral coloquial: sintaxis sencilla, elipsis, preferencia por la oraciones simples, entre otros. Sin embargo, con el fin de que el mensaje sea recibido con mayor claridad por el receptor, se admite por convención que los textos audiovisuales muestren un habla más cercana a la norma de corrección, al estándar, que la que hoy escuchamos en la calle. Así pues, nos enfrentamos a un discurso semielaborado, un híbrido entre el discurso escrito y el discurso oral que el receptor acepta como verosímil: el espectador entra en el juego de la ficción cinematográfica, la cual pretende imitar la vida.

Para describir los rasgos del habla empleada en el texto cinematográfico, nos basamos en los cuatro niveles tradicionales de la lengua (el nivel prosódico, el nivel morfológico, el nivel sintáctico y el nivel léxico-semántico), si bien los aplicamos a un texto en versión original castellana, y no, como propone Chaume[9], a un texto traducido, ya que por regla general, este último está sujeto a más cortapisas que el texto original. Por lo tanto, si bien nos sirve de guía lo propuesto por Chaume, expondremos a continuación el fruto de las observaciones generales sobre el producto fílmico objeto de este estudio, *Todo sobre mi madre*.

En lo relativo al nivel prosódico, bien es cierto que la pronunciación y la entonación del actor cinematográfico suele ser más relajada que la del actor teatral, de tal manera que algunos actores son conocidos por su vocalización peculiar e incluso deficiente. No sabemos si es un ansia de verosimilitud o simplemente la costumbre lo que induce al actor a declamar aproximándose al discurso genuinamente coloquial mediante el uso de reducciones vocálicas y supresiones consonánticas, metátesis, asimilaciones y disimilaciones, etcétera. No obstante, en pocas ocasiones podemos constatar la existencia de cacofonías dentro de los diálogos del filme, si bien en el discurso espontáneo pueden aparecer de manera natural. Sin embargo, en los textos audiovisuales es un fenómeno que procura evitar todo buen guionista que se precie de serlo. En este punto es, pues, donde se ven los hilos del discurso elaborado.

En cuanto a la morfología, se puede constatar que predomina la tendencia a acatar la norma y acercarse lo más posible a la lengua estándar, mientras que en la sintaxis se puede apreciar una mayor mímesis entre el discurso espontáneo y el discurso elaborado para asemejarse al espontáneo. De esta manera, podemos encontrar que se dan casos de elipsis, repeticiones, incisos, yuxtaposiciones, entre otros.

Por último, el nivel léxico-semántico tiene una gran relevancia a la hora de recrear el habla coloquial, ya que "la pretendida oralidad de los textos audiovisuales basa sus cimien-

7 Aunque el guión original ha servido de apoyo al estudio, en aquellos momentos en que había divergencias entre el original y el producto audiovisual, se ha preferido tener en cuenta este último, pues en caso de realizar una traducción comercial lo habitual es partir del guión de posproducción, es decir, de los diálogos transcritos de la película.

8 GIMENO, F., "Sociolingüística y enseñanza de la lengua", *LEA: Lingüística Española Actual*, 1993, p. 314.

9 CHAUME, F., *Op. cit.*, pp. 171-186.

Judith CARRERA FERNÁNDEZ. La caracterización lectal del habla de un personaje en Todo sobre mi madre...
Centro Virtual Cervantes

tos en la emulación del léxico oral espontáneo"[10]. Así pues, vemos que, en una película, el léxico suele ser el habitual, cotidiano, y, a pesar de que se usen términos procedentes de lenguas de grupo o de especialidad, suelen ser palabras que han pasado a formar parte del acervo lingüístico general[11]. Asimismo se puede hallar con cierta facilidad filmes con algún ejemplo de léxico marcado geolectalmente. El léxico procedente de variedades diatópicas aporta una pincelada de costumbrismo como la que se puede apreciar en algunos géneros literarios. Así pues, el cine de corte más o menos realista procura utilizarlo como recurso estilístico en la medida de lo posible. Como se puede comprobar, existe mayor permisividad en los dos últimos niveles que en dos primeros, pues la sintaxis y el léxico brindan mayores posibilidades creativas que los sistemas fonético y morfológico.

Cabe añadir que en un filme, al igual que en cualquier otro tipo de texto, es posible emplear recursos fónicos, morfológicos, sintácticos y léxicos alejados de la norma académica y de la lengua estándar para caracterizar a un personaje, dotándolo de vida y verosimilitud, como veremos en el ejemplo de análisis. Al fin y al cabo, el código lingüístico conjugándose con el resto de códigos, tales como el código fotográfico o el sonoro, forma parte de la expresión artística. Por tanto, el uso de las variedades lingüísticas es un mecanismo de gran fuerza connotativa pues, al igual que la literatura, el cine puede reflejar el mundo y el estado de una lengua de un momento y un lugar precisos.

3. Elección del corpus

Anteriormente se han ido mencionado algunos de los motivos por los que se ha elegido una película, en lugar de un documental o cualquier otro producto audiovisual (cf. 2). Aunque pueda parecer una trivialidad, cuando se plantean los obstáculos insalvables para el estudio de un determinado objeto, el resultado de la investigación puede ser catastrófico, es decir, se puede llegar a abandonar la tarea. Por este motivo se ha preferido una película muy famosa, fácil de encontrar a la venta en muchos países y en servicios de préstamo bibliotecario. Muy en consonancia con eso último, otro punto a favor de la película es el hecho de que Pedro Almodóvar sea uno de los cineastas españoles más reconocidos en la actualidad y con mayor proyección internacional. Aparte del éxito de sus producciones, es preciso recordar que sus filmes tienen muchas lecturas. De ahí el interés que puede suscitar el estudio de algún aspecto de sus obras, como en este caso se trata del aspecto lingüístico. Además, en su filmografía, que es eminentemente narrativa, no descuida los recursos dramáticos que aportan las variedades de la lengua, hasta el punto que podría considerarse costumbrista. Así pues, se ha elegido su película de 1999, *Todo sobre mi madre*, como objeto de estudio debido no solo a su calidad artística, sino también porque evidentemente presenta, con mayor claridad que otros filmes, variedades diatópicas, diastráticas y diafásicas.

La acción transcurre a caballo entre dos ciudades españolas con rasgos lingüísticos bien diferenciados: Madrid, donde predomina la norma castellana y Barcelona, donde se habla tanto español como catalán, si bien en la película la lengua catalana se muestra solo anecdóticamente, por ejemplo en saludos (*bona nit*). En todo momento el peso de la acción recae sobre los personajes y son estos los que manifiestan las variedades de la lengua:

---

10 *Ibidem*, p. 180.

11 Este fenómeno se puede observar muy bien en las series de televisión cuyos protagonistas pertenecen a grupos profesionales tales como médicos, policías, profesores, etc. Si bien, emplea habitualmente un léxico común a la mayoría de hablantes, el uso de jergas proporciona verosimilitud, y a menudo, elementos léxicos que se consideraban propios de un grupo social desbordan los límites del grupo social, pasando a formar parte del léxico general, sobre todo, si la serie en cuestión tiene gran audiencia.

Judith CARRERA FERNÁNDEZ. La caracterización lectal del habla de un personaje en Todo sobre mi madre...
Centro Virtual Cervantes

- Variedades diatópicas: aunque predomina el español estándar de España, se puede apreciar la variedad argentina en el personaje de Manuela y la variedad meridional en el personaje de Agrado.
- Variedades diastráticas: precisamente, las diferencias en el parlamento de los personajes de este filme son de tipo diastrático, sobre todo en relación con la profesión que ejercen: Manuela está muy familiarizada con los términos médicos y los emplea en el momento apropiado; la hermana Rosa, cuyo trabajo consiste en ayudar a los más necesitados, se desenvuelve casi tan bien con la lengua de la calle como Agrado.
- Variedades diafásicas: la mayor parte de la película muestra diálogos y, por tanto, refleja la lengua oral, en especial, el registro coloquial la mayor parte del tiempo. No obstante, la lengua escrita también tiene cabida en la obra y se suele representar mediante la voz en *off* del personaje que escribe (por ejemplo, la voz de Esteban, el hijo de Manuela, nos lee su cuaderno de notas). También encontramos ejemplos de lengua artística, como los fragmentos de *Un tranvía llamado deseo* y textos de Lorca representados por la compañía teatral de Huma Rojo.

El habla de cualquiera de los personajes sería apto para ser analizado, pero la forma de expresión de Agrado nos resulta más atrayente, no solo porque es un personaje divertido y simpático en una obra donde predomina el drama, sino también porque sin un análisis lingüístico pormenorizado resulta difícil averiguar a qué variedad diatópica pertenece el habla de este personaje, pues es evidente que no es la castellana, con la que más familiarizados estamos. Aparte de esto, el estudio en mayor profundidad hará posible averiguar si su habla se converge o diverge de la norma, es decir, si las marcas lectales se alejan lo suficiente como para poner en tela de juicio lo dicho anteriormente sobre el uso de la lengua en los productos audiovisuales (cf. 2).

4. Análisis lingüístico del habla de Agrado

Como ya se ha expuesto anteriormente, el discurso de Agrado tiene mayor importancia en el análisis, puesto que su parlamento está muy marcado en comparación con el de otros personajes. Ni siquiera el parlamento de Manuela registra tantas marcas lectales, a pesar de su origen argentino; parece haberse neutralizado, quizá a causa de su larga estancia en España.

Para elaborar este análisis, se ha visionado en primer lugar la versión editada en DVD[12]. Posteriormente nos hemos hecho con una copia del guión original[13] y lo hemos contrastado con la película para comprobar la versión definitiva, ya que a menudo difiere del guión original. En este caso particular, y debido al *modus operandi* almodovariano, se pueden hallar alguna que otra divergencia entre la idea original y el resultado de la posproducción, si bien las diferencias entre los dos textos son casi anecdóticas. Así pues, aunque el texto escrito ha sido un valioso apoyo, el siguiente análisis es fruto del estudio del texto audiovisual, es decir, del habla que hemos escuchado y posteriormente trascrito en caso necesario. Para ejecutar el análisis, se ha desglosado el discurso de Agrado por niveles lingüísticos: fónico, morfológico, sintáctico y léxico-semántico.

12 ALMODÓVAR, P., *Todo sobre mi madre*. [DVD] Todo Almodóvar; 10. Madrid: El País 2004.
13 ALMODÓVAR, P., *Todo sobre mi madre*. Prólogo de Guillermo Cabrera Infante. Madrid: El Deseo 1999.

Judith CARRERA FERNÁNDEZ. La caracterización lectal del habla de un personaje en Todo sobre mi madre...
Centro Virtual Cervantes

4.1. Nivel fónico

En el nivel fónico se puede diferenciar en entre vocalismos y consonantismos. En primer lugar, cabe destacar en lo relativo a los vocalismos el alargamiento de las vocales tónicas por un lado. Los ejemplos más claros de este fenómeno se pueden observar cuando se trata de una vocal abierta (*a, o*) que precede a una *–s* implosiva aspirada o una *–r* implosiva (*mehóor* 'mejor', *váah* 'vas'). Este rasgo se asocia habitualmente al habla canaria, como apunta Alvar[14], aunque no es exclusivo de ésta, puesto que también se registra en otras hablas meridionales. Por otro lado, cabe señalar la asimilación de la vocal *e* en contacto con otras vocales, por ejemplo, *s'acabó*, *tu'stás*. Este fenómeno se considera propio del habla popular en general.

En segundo lugar, respecto los consonantismos es preciso comentar antes que nada la tendencia del personaje a aspirar la *h–* inicial (*hecho*, *herida*), de manera que esta realización es parecida a la *h–* aspirada inglesa. Incluso encontramos un ejemplo en que se pronuncia igual que la */x/*: *xarta* 'harta'. Asimismo comprobamos que la consonante velar fricativa sorda */x/ se aspira*: *siruhía* 'cirugía', *recohí* 'recogí', *muher* 'mujer'. Estos fenómenos de aspiración se dan en algunas variantes meridionales, como el andaluz o el canario. Además de los fenómenos relacionados con la aspiración de ciertas consonantes, también se puede apreciar, existe un relativo polimorfismo en la *–r* implosiva, puesto que a menudo se hace prácticamente imperceptible en la realización (*mehóor*), mientras que en otras ocasiones, el fonema se asemeja a *–l* (*comel* 'comer'). En relación con este hecho, también es perceptible la semejanza entre la *–l* implosiva y la *–r* implosiva (*fatar* 'fatal', *carva* 'calva'); de este modo se produce una "igualación", según señala Zamora[15] al caracterizar el canario, si bien existen otras variedades diatópicas que presentan este rasgo, como el andaluz o algunas variedades diatópicas americanas.

Además, de la práctica neutralización de los fonemas anteriormente mencionados, también se hallan indicios de seseo en casi todos los casos que hemos analizado excepto en *hice* y *desgracia*, realizaciones para las cuales no se ha encontrado explicación alguna, salvo que al tratarse de un texto que no es espontáneo, el resultado sea un habla afectada por influjos de otras variedades. En todo caso, estamos de acuerdo con Alvar en lo referente a la realización de la *s*: "es predorsal, fricativa, sorda y se aspira como en Andalucía"[16]. De esta manera se puede apreciar que hay gran diversidad de realizaciones para este fonema, aunque la más frecuente es la realización de *–s al* final de grupo con ensordecimiento (*quintaleh* 'quintales', *cohcara* 'coscara', *ahcoh* 'ascos').

En los vocalismos ya se ha visto algún fenómeno de asimilación, pero también resulta interesante el fenómeno que se produce por contacto entre ciertas consonantes en posición posnuclear seguidas de fonemas consonánticos tales como */k/* y */n/*. Tal es el caso en *setta* 'secta' y en *tennolóhicoh* 'tecnológicos'. Se puede considerar que se trata de un rasgo de habla que se ha adquirido por vía auditiva en lugar de por vía escrita, de modo que se ha aprendido una pronunciación que diverge de la norma, puesto que a menudo el oído es traicionero.

Asimismo, otro fenómeno divergente de la norma, si bien está muy extendido por muchos países hispanohablantes, el yeísmo en la pronunciación de palabras tales como *ella*,

---

14 ALVAR, M., *Manual de dialectología hispánica: El español de España*. Barcelona: Ariel Lingüística, 1996, p. 331.

15 ZAMORA, A., "Canario", en ZAMORA, A. *Dialectología española*. Segunda edición muy aumentada. Biblioteca Románica Hispánica. Madrid: Gredos 1970, p. 347.

16 ALVAR, M., *Op. cit.*, p. 332.

Judith CARRERA FERNÁNDEZ. La caracterización lectal del habla de un personaje en Todo sobre mi madre...
Centro Virtual Cervantes

calle, *guerrilla*, *pobrecillas*. El hecho de que sea un fenómeno tan generalizado lo ha consagrado como norma, puesto que está aceptado por la RAE.

Por último en lo concerniente al plano fónico, es digna de mención que se produzca una caída de la *–d* final (*verdá* 'verdad', *capacidá* 'capacidad' *edá* 'edad' *huventú* 'juventud'), así como la *–d–* intervocálica (*cuidao* 'cuidado', *helao* 'helado', *escurría* 'escurrida' *infláah* 'infladadas', *preñáa* 'preñada', *barbúa* 'barbuda'). Como se puede observar, en algunos casos, la pérdida total de la *–d–* intervocálica propicia el alargamiento de la vocal tónica. La pérdida de este fonema siempre se ha asociado con las hablas populares hispánicas, cuando no propia de personas carentes de escolarización, pues se considera que en el habla culta debe pronunciarse la */d/* intervocálica, aunque sea de una forma relajada. Asimismo, notamos la pérdida total de la */p/* y la */g/* implosivas en los anglicismos *top* y *drag*. Esta pronunciación es muy habitual entre los hispanohablantes al pronunciar vocablos extranjeros, puesto que tendemos a relajar la tensión al final de la sílaba.

4.2. Nivel morfológico

En este apartado, dedicado a la morfología, solamente vamos a resaltar los aspectos más significativos del habla del personaje. Por ejemplo, cabe señalar la abundancia de las interjecciones en el habla de Agrado. El uso de esta clase de palabra puede tener bien una función expresiva, o bien apelativa. En el texto, encontramos ambas funciones. Siguiendo la clasificación de Alarcos[17], hallamos interjecciones apelativas y sintomáticas. Las interjecciones apelativas incluyen las fórmulas de saludo, entre las cuales resalta la expresión de saludo catalana *bona nit*, dado que indica la adaptación a la realidad bilingüe de Cataluña por parte del personaje. En el ejemplo que se ofrece a continuación, se ven los dos tipos claramente. La interjección *eh* indica una obvia intención apelativa, ya que parece pedir una respuesta del oyente, mientras que *uy* refleja el sentimiento de disgusto o molestia por la actitud de Nina, quien se le insinúa descaradamente a Agrado cuando esta le proporciona ayuda para cambiarse de ropa:

> AGRADO: Te estás quedando escurría, ¡eh?
> NINA: Comparada contigo, desde luego.
> AGRADO: ¡Uy, que vicio tan feo tienes![18]

Así pues, las interjecciones sintomáticas tienen la misión de hacer hincapié en el estado de ánimo del hablante: En el siguiente ejemplo, la interjección *ay* no expresa dolor, como viene siendo habitual, sino que indica más bien complacencia ante la perspectiva:

> MANUELA: [...] Si quieres buscamos trabajo juntas...
> AGRADO: ¡Ay, sí!

Asimismo, aparte de las interjecciones propiamente dichas, existen abundantes ejemplos de transposiciones de las siguientes partes de la oración: verbos (*venga*, *oye*, *mira*, *anda*); sustantivos (*hijoputa*, *maricón*, *cabrona*); adverbios (*mejor*) y adjetivos (*bueno*). Como las interjecciones analizadas anteriormente, también pueden tener una función apelativa, por ejemplo los sustantivos claramente insultantes y los verbos que demandan la atención del oyente, o bien representar el estado de ánimo del hablante. Este recurso proporciona una gran expresividad al habla de Agrado, y favorece la ilusión de espontaneidad y de coloquialismo.

---

17 ALARCOS, E., "La interjección", En *Gramática de la lengua española*. Real Academia Española. Colección Nebrija y Bello. Madrid: Espasa Calpe 1994, pp. 241-247.

18 Todos los ejemplos que se ofrecen se han obtenido de la película de Almodóvar. Salvo cuando se indica lo contrario, siempre se trata del parlamento del personaje que estamos analizando, Agrado.

Judith CARRERA FERNÁNDEZ. La caracterización lectal del habla de un personaje en Todo sobre mi madre...
Centro Virtual Cervantes

Otro recurso morfológico que se aprecia es el uso de diminutivos en sustantivos y en adjetivos:

- El uso de *Manolita* en calidad de vocativo delata el afecto manifiesto que Agrado profesa hacia Manuela.
- El uso del diminutivo en adjetivos tales como *chiquitina*, *proporcionadita*, *limita(d)ito* suavizan la reprimenda que Nina está recibiendo por parte de Agrado.

Además del uso idiosincrásico de algunos diminutivos, es posible apreciar que Agrado emplea peculiarmente el género y el número en los pronombres en los ejemplos que vemos a continuación:

- Uso del género neutro en lugar del femenino para referirse a una mujer, Manuela: *Esto, ¡lo mejor!* El uso del pronombre demostrativo para designar a una persona que está presente es claramente informal, así como el cambio de género gramatical puede considerarse como un rasgo de habla popular con cierto matiz despectivo.
- Uso del número gramatical con intención hiperbólica: Agrado afirma ser *fans* (plural de la voz inglesa *fan* 'admirador muy devoto') de Huma Rojo, es decir, que es una grandísima admiradora de la actriz. Es preciso señalar que Agrado es consciente de que está usando el número plural para un sustantivo que debería ser singular, de ahí que se entienda como una hipérbole y no como una agramaticalidad. Estos usos estilísticos podrían identificarse como idiolecto[19].

Asimismo resulta significativo un fenómeno que se produce relacionado con la persona verbal: la alternancia de la segunda persona del plural en el verbo (*ustedes*, *vosotros/-as*). En el filme hay dos secuencias en que se queda patente este hecho: la primera secuencia tiene lugar en casa de Manuela, cuando ella, Rosa, Huma y Agrado están reunidas celebrando el éxito que ha tenido la función de la noche anterior, en la que Manuela tuvo que sustituir a Nina. Al terminarse la botella de cava, Agrado se ofrece para ir a buscar más bebida, utilizando para ello la forma verbal que corresponde con el pronombre ustedes, tal y como se demuestra en el ejemplo siguiente: "Se acabó. ¿Quieren que vaya a por más?"

Este uso puede considerarse típico de ciertas regiones como Andalucía, algunos países de América Latina y, por supuesto, Canarias, donde la segunda persona del plural *vosotros* no se suele emplear. Sin embargo, tras la salida de Huma de escena Agrado pide información sobre lo que están tramando Rosa y Manuela: "Vosotras tenéis que ponerme al día de lo que está pasando en esta casa, que ni que fuera una extraña". Si bien es cierto que el grado de familiaridad que tiene Agrado con Rosa y Manuela es mayor que el que tiene con Huma, a quien acaba de conocer personalmente, desde el primer momento, tutea a la gran dama del teatro. Por lo tanto, no se trata de un tratamiento formal. ¿Es posible que se trate de un efecto del autor para que el texto resulte más espontáneo, más natural? Veamos la segunda secuencia en el ejemplo que se expone a continuación: "[...] Pero los que no tengan nada mejor que hacer, pa(r)a una vez que venís al teatro es una pena que os vayáis [...] Si les aburro, hagan como que roncan. Así. Yo me cosco enseguida y para nada herís mi sensibilidad..." En esta secuencia, Agrado improvisa un monólogo lleno de humor e ironía inspirado en su vida con el fin de salvar la función, ya que Huma y Nina están en el hospital. Aquí es donde mejor se aprecia cómo va alternando el uso de ambas formas, si bien se

19 "Conjunto de rasgos propios de la forma de expresarse de un individuo", RAMIRO, M., "La traducción interlectal en las lenguas transnacionales: Esbozo para una teoría del español", en García-Vassaux, A. (ed.), *Memoria del II Congreso de Interpretación y Traducción en La Antigua de AGIT y I Encuentro Internacional del Centro Regional América Latina de la FIT*, (Ciudad de Guatemala, 2007), p. 173.

Judith CARRERA FERNÁNDEZ. La caracterización lectal del habla de un personaje en Todo sobre mi madre...
Centro Virtual Cervantes

trata de un parlamento de carácter más formal que otros de la película, dada la situación en la que está (en un teatro donde apenas quedan butacas libres), no resulta fácil discernir si se trata de una forma de cortesía o de un uso vernáculo. Puede que la razón de la alternancia en este caso sea fruto de la improvisación, del pánico escénico.

Por lo que se ha expuesto hasta ahora, no sería descabellado pensar que una persona acostumbrada a utilizar *ustedes*, después de un tiempo viviendo en un entorno con un uso distinto, acabara adoptando el uso generalizado del lugar en cuestión, aunque a veces volviera a su forma vernácula. Este podría se el caso de Agrado y el de Manuela, cuyo voseo es imperceptible.

Para concluir este apartado, hay que indicar que se hace un uso del artículo que diverge de la norma culta: Artículo + Nombre propio (el personaje se autodenomina *La Agrado* en más de una ocasión). Puede haber varios motivos para su uso. Por ejemplo, puede ser debido a la influencia del catalán, donde se emplea el nombre propio precedido de artículo, ya que el personaje reside en Barcelona. Sin embargo, algunos filólogos opinarían que se trata más bien de uso popular, muy extendido en zonas de la Península Ibérica, tales como Castilla. Es una incógnita de difícil solución, ya que carecemos de datos más esclarecedores que los ya aportados. Además, no se debe olvidar que es "un nombre artístico", tal y como explica Rosa a Huma.

4.3. Nivel sintáctico

Dado que el texto trata de reflejar el habla coloquial, nos encontramos con un discurso que procura ser lo más espontáneo posible, donde predomina el diálogo, las elipsis y los sobreentendidos. Por una parte, la mayoría de las escenas se desarrollan en un ambiente familiar y desenvuelto, donde prima la economía lingüística sin que llegue a perjudicar a la transmisión exitosa del mensaje. Por otra parte, en la película constatamos que la representación del habla coloquial suele llevarse a cabo mediante los pasajes dialógicos, de ahí la tendencia a actuar con presuposiciones y mantener la fluidez omitiendo todo elemento innecesario. A continuación, se enumerarán algunos rasgos sintácticos extraídos de la obra que son propios del coloquio:

- La elipsis: Se utilizan con frecuencia oraciones que carecen de alguna parte, ya que esta se encuentra implícita de algún modo, como ocurre en el siguiente ejemplo, donde el verbo está omitido: "Rasgado de ojos, ochenta mil. Nariz, doscientas [...] Silicona en labio, frente, pómulo, cadera y culo [...] Limadura de mandíbula, setenta y cinco mil".
- La repetición actúa aportando énfasis al elemento que se repite: "Nina se casó. Vive en su pueblo. También tiene un niño, un niño gordo y horroroso, feísimo, feísimo..."
- Es habitual que el predicado se vaya elaborando con la simple adición de otros complementos u otros predicados coordinados, de manera que pasa a ser una oración compleja: "Vosotras tenéis que ponerme al día de lo que está pasando en esta casa, que ni que fuera una extraña".
- Los incisos se utilizan para matizar el discurso. En el siguiente caso que se presenta, Agrado está criticando a Nina por echar a perder su relación con Huma por culpa de la heroína. Gracias a los incisos introduce matices que dulcifican el tono de censura. Veamos cómo interactúan los incisos y las repeticiones en este fragmento, dotándolo de un ritmo muy característico:

Judith CARRERA FERNÁNDEZ. La caracterización lectal del habla de un personaje en Todo sobre mi madre...
Centro Virtual Cervantes

> Ya sé que cuando se es joven, bueno, tampoco eres una niñata, esas cosas no tienen valor. Pero eres mona, proporcionadita, chiquitina, pero mona. Has adelgazado, con todo lo que te metes, ¡cómo no vas a adelgazar! Pero lo importante es que has adelgazado. Tienes talento, limitadito, pero tienes tu talento, y, sobre todo, una mujer que te quiere... ¡Y lo cambias todo por el *caballo*! ¿Tú crees que te compensa? ¡Pues no te compensa! ¡No te compensa!

- Se perciben evidencias de alteración de la estructura de la oración. La alteración del orden lógico actúa también como mecanismo que realza algún elemento oracional: "Lo que he podido yo rezar por ese niño". En este ejemplo, la aparición del sujeto en forma de pronombre personal y su posición entre el verbo auxiliar y el verbo principal realzan el ego del hablante.
- Predominan las oraciones simples sobre las oraciones compuestas, y es notable la aparición de enunciados unimembres (por ejemplo, las interjecciones antes mencionadas).

4.4. Nivel léxico-semántico

Como ya se ha hecho mención anteriormente, los diálogos de Agrado tienen gran comicidad, si bien los temas que de los que habla no suelen ser nada superficiales, sino bastante serios, (por ejemplo, en el famoso monólogo que salva una vez más la función, habla con gran desparpajo de las operaciones estéticas a las que se ha sometido). La caracterización del personaje de Agrado da buen ejemplo de que la lengua oral es muy propicia para la creación de metáforas. Por un lado, se puede hallar un sentido humorístico a las metáforas que equiparan el mundo de la moda con el de la prostitución, por ejemplo, cuando Agrado denomina *top* (hipocorístico de la voz inglesa *top model*) a los travestís con mayor caché en la primera secuencia en que aparece o cuando comenta a Manuela que tiene que estar pendiente de su figura y vigilar lo que come "porque, claro, al ser modelo tengo que cuidarme".

Por otro lado, también tiene un carácter eufemístico, ya que evita hacer mención de palabras que se consideran tabú en la mayor parte de las situaciones, tales como *prostituta* o *travestí*. Es interesante ver que, aunque Agrado suele hablar de forma muy directa y franca, también puede manifestarse sutilmente.

Aparte de estas metáforas, cuyo uso no tiene por qué estar extendido, es frecuente hallar fraseología que pretende imitar la lengua oral espontánea. Algunos buenos ejemplos de ellos son: *No decir ni mu* 'absolutamente nada'; *como Dios manda* 'del modo debido'; *por cojones* 'a la fuerza o sin motivo razonable'; *dar el pego* 'engañar [alguien o algo] con su apariencia'; *coger el punto* 'acertar con las condiciones óptimas [para ello]'; *hacer ascos* 'rechazar[lo] o despreciar[lo], esp. de manera afectada o injustificada', etc.

Asimismo, se puede encontrar indicios de la influencia de idiomas como el catalán y el inglés, así como de algunas variedades diatópicas del español es perceptible en lo que al léxico se refiere:

- Anglicismos: existen tres ejemplos de préstamos procedentes de la lengua inglesa: *drag (queen)* 'travesti que adopta poses exageradas y viste de modo estrambótico', *top (model)* 'modelo muy cotizada', *fan(s)* 'admirador entusiasta'. No obstante, hemos podido encontrar fácilmente su definición en diccionarios de lengua general tales como el DUE y el DEA, si bien es cierto que la Real Academia no los incluye en el DRAE. De este hecho se deduce que son palabras que se usan en la lengua general, pero que no se han aceptado por parte de la lengua académica.

Judith CARRERA FERNÁNDEZ. La caracterización lectal del habla de un personaje en Todo sobre mi madre...
Centro Virtual Cervantes

- Uso de la fórmula de saludo catalana *bona nit* para dirigirse a desconocidos presumiblemente catalanes. Aquí vemos cómo el hablante intenta apelar a la audiencia por medio del cambio de código, de una lengua a otra.
- Uso de vocablos argentinos que denominan productos gastronómicos típicos del país tales como *provoleta* y *dulce de leche*, si bien es cierto que el DRAE no especifica que este último sea una denominación exclusiva de Argentina, por lo que no se puede considerar un argentinismo de pleno derecho. El uso de estos términos revela que posee el conocimiento especializado sobre ciertos aspectos de la cultura argentina, obviamente a través de la influencia de su amiga Manuela.
- Uso del vocablo *bemba* para referirse a una boca con labios gruesos. En la cuarta acepción del DRAE, se indica que es un vocablo típicamente canario o americano.

Anteriormente ya se ha hecho mención de que Agrado se expresa sin pelos en la lengua, optando en la mayoría de las ocasiones por un léxico informal, si bien a veces puede resultar vulgar:

- En especial, utiliza vocablos informales tales como *condón*, *rácana*, *parir*, *coscarse*, *mamarracha*, *pasarse*, etc. A menudo estas palabras aparecen en contextos que no son tan informales, como por ejemplo, *rácana*, que lo dice al final del monólogo en el teatro.
- Abundan los ejemplos de voces malsonantes, insultantes o tabú: *coño*, *tetas*, *cojones*, *polla*, *puta*, *mamarla*, *cabrona* (si bien esta última la utiliza como apelativo cariñoso al felicitar a Manuela por su éxito). Como se puede observar, muchas de ellas tienen que ver con el campo semántico del sexo.
- Asimismo hay palabras y locuciones propias de argot callejero, tales como *careto*, o procedentes del mundo de la droga como *caballo* 'heroína', fumarse un chino. Cabe decir que los dos primeros ejemplos aparecen definidos en el DEA, mientras que el tercero aparece en el DUE. Dado que aparecen en diccionarios de lengua generales y muy reconocidos, se puede inferir que han dejado de ser exclusivos de las minorías marginales.

En resumen, se aprecia que el léxico tiende a la informalidad y a las formas coloquiales, como es propio en las películas, textos audiovisuales de ficción por antonomasia, ya que es el nivel de lengua que presenta menores limitaciones para la creatividad. Además, el léxico aporta indicios valiosísimos sobre la profesión y situación social del personaje.

5. Propuesta de traducción: Conclusiones

Antes de lanzarnos a aventurar una hipótesis de traducción, conviene tener en cuenta algunas conclusiones que hemos ido extrayendo tras realizar el análisis. En primer lugar, el nivel fónico es el que mayor información aporta sobre la variedad diatópica. Aunque aparecen rasgos que se podrían atribuir al lenguaje vulgar, dependiendo de la norma regional que se tome como punto de referencia, también podrían adscribirse a las variedades meridionales del español, como el andaluz o el canario. No obstante, existen rasgos francamente vulgares desde el punto de vista de cualquier norma, como la pérdida del fonema */d/* entre vocales. Además de la información fonética, la morfología también aporta pistas sobre el geolecto, puesto que el uso de las personas verbales también es una marca lectal que se puede atribuir a ciertas variedades diatópicas.

Judith CARRERA FERNÁNDEZ. La caracterización lectal del habla de un personaje en Todo sobre mi madre...
Centro Virtual Cervantes

En segundo lugar, la morfología, la sintaxis y el léxico ofrecen principalmente indicios sobre las variedades diastráticas y diafásicas que sobre las variedades diatópicas. Es digno de mención cómo el uso de las interjecciones, la sintaxis sencilla, las elipsis, el léxico informal, etc. pretenden acercarnos a la lengua coloquial espontánea, mientras que el uso de voces que, a pesar de que aparezcan en los diccionarios de lengua general, tengan la etiqueta de malsonantes, jergales o argóticas nos indica la procedencia social de Agrado, un personaje que ha recibido casi toda su educación de la escuela de la ¿mala? vida. Por el hecho de aparecer con marcas, bien sea de uso, bien sea de procedencia social del hablante, es indiscutible que se trata de léxico marcado lectalmente.

Las pistas que tenemos no son concluyentes a la hora de atribuir una variedad diatópica a Agrado, si bien sabemos que la actriz Antonia San Juan es natural de Las Palmas de Gran Canaria. Por un lado, no sería un error afirmar que el habla de Agrado podría adscribirse a cualquier otra habla meridional, como el andaluz, si no fuera por que conocemos este hecho extralingüístico y extrafílmico. Por otro, se ha visto cómo la variedad canaria que se refleja en la película está suavizada, es una versión descafeinada. No sabemos si esto se debe a que se trata de un discurso semielaborado que tiende a aproximarse a la lengua estándar para llegar al gran público, o bien porque, con el tiempo, la variedad vernácula de la actriz ha ido presentando rasgos más cercanos al estándar. Como se ha ido observando a lo largo del desarrollo de este estudio, un texto marcado (es decir, que tiene diferentes variedades de una lengua) contiene solamente un porcentaje reducido de marcas, mientras que el grueso del texto es texto no marcado, estándar, esto es, predomina la unidad en la lengua. En caso contrario, el texto sería ininteligible para cualquier persona que desconociera las variedades en cuestión. Sería, pues, otro idioma.

En tercer lugar, solo queda comentar que el análisis de un texto fílmico aporta valiosa información sobre las variedades de la lengua, si bien no refleja el habla espontánea real, puesto que se trata de una oralidad prefabricada[20]. En todo caso, no hay que olvidar que es un producto destinado al consumo. Esta última limitación supone que en una película la lengua sea lo más parecida posible a la lengua estándar, la normativa. Sin embargo, la caracterización de personajes permite utilizar recursos estilísticos que se hallan fuera de la norma con el fin de aportar mayor grado de verosimilitud y realismo, propiciando de esta manera la empatía con el público.

Así pues, ¿cómo se podría traducir el discurso de un personaje tan marcado lectalmente? ¿Cómo conseguir coherencia entre el discurso lingüístico y el código visual sin que la traducción parezca una parodia? Se trata de cuestiones que tienen una difícil solución, pues no solamente hace falta estudiar en profundidad el texto original (y su cultura), sino también conocer los límites de aceptabilidad que permite el público receptor de la traducción. Idealmente, no se debería neutralizar las marcas lectales, pero a menudo no es fácil presentar a un personaje, cuyo parlamento original está en una lengua, hablando como si tal cosa en otro idioma. Por regla general, si se mantiene la variedad diatópica sería muy arriesgado y podría ocasionar malentendidos, pues los referentes culturales asociados a ciertos geolectos cambian de una comunidad lingüística a otra. Sin embargo, sí que sería posible emplear marcas diastráticas y diafásicas que remitieran a una realidad semejante en la cultura meta[21]. Además de estas pautas que se podrían aplicar en la mayoría de los casos, conviene

20 CHAUME, F., *Op. cit.* El Dr. Chaume emplea este término a lo largo de toda la monografía para hacer referencia al discurso oral escrito para ser interpretado, característico de las obras audiovisuales de ficción. Nos ha parecido un término muy apropiado.

21 Véase TODA, F., "Diacronía, variedad lingüística y traducción", en Fernández, P. (coord): *Estudios de Traducción: Primer Curso Superior de Traducción*, Valladolid: Instituto de Ciencias de la Educación, I. C. E., 1992, pp. 33-44.

Judith CARRERA FERNÁNDEZ. La caracterización lectal del habla de un personaje en Todo sobre mi madre...
Centro Virtual Cervantes

tener en cuenta las circunstancias en que se realizará la traducción (plazos de entrega, incentivos económicos, etc.) y quién es el destinatario (por ejemplo, su grado de implicación con la cultura original entre otros aspectos dignos de mención), pues son elementos que tienen un peso indiscutible a la hora de que el traductor lleve a buen término su tarea.

Referencias Bibliográficas

ALARCOS, E., "La interjección", en ALARCOS, E., *Gramática de la lengua española.* Real Academia Española. Colección Nebrija y Bello. Madrid: Espasa Calpe 1994, pp. 240-251.

ALMODÓVAR, P., *Todo sobre mi madre.* Prólogo de Guillermo Cabrera Infante. Madrid: El Deseo, 1999.

ALMODÓVAR, P. *Todo sobre mi madre.* [DVD] Todo Almodóvar; 10. Madrid: El País, 2004.

ALVAR, M., *Manual de dialectología hispánica: El español de españa.* Ariel Lingüística. Barcelona: Ariel, 1996.

ALVAR, M., "Lengua, dialecto y otras cuestiones conexas", LEA: Lingüística Española Actual 1, no. 1 (1979), pp. 5-30.

CASETTI, F. y F. DI CHIO, *Como analizar un film.* Trad. Carlos Losilla. Barcelona: Paidós, 1991.

COSERIU, E., "Los conceptos de dialecto, nivel y estilo de lengua y el sentido propio de la dialectología", LEA: Lingüística Española Actual 3, no. 1 (1981), pp. 1-32.

CHAUME, F., *Cine y traducción.* Signo e Imagen. Vol.; 81. Madrid: Cátedra, 2004.

GIMENO, F., "Sociolingüística y enseñanza de la lengua", LEA: Lingüística Española Actual, 1993, pp. 297-318.

MAYORAL, R., *La traducción de la variación lingüística.* Uertere: Monográficos de la revista *Hermeneus*.Soria: Diputación Provincial de Soria 1999.

MOLINER, M. *Diccionario de uso del español.* Ed. en CD-ROM ed. Madrid: Gredos, 1999. (DUE).

SECO, M, O. ANDRÉS y G. RAMOS, *Diccionario del español actual.* Madrid: Aguilar 2000. (DEA)

SECO, M, O. ANDRÉS y G. RAMOS, *Diccionario fraseológico documentado del español actual.* Madrid: Aguilar, 2004.

RAMIRO, M., "Pautas para el estudio de las connotaciones diatópicas, diastráticas y diafásicas del texto de Cortázar "Libro de Manuel"," en *Actas del IV Congreso Internacional de el Español de América,* (Instituto de Letras, Facultad de Letras, Pontificia Universidad Católica de Chile: Pontifica Universidad Católica de Chile, 1992).

RAMIRO, M., "Connotaciones y traducción: De lo intraducible a lo intraducido en Libro de Manuel, de Julio Cortázar," en RAMIRO, M. y A. BUENO (eds.), *La traducción de lo inefable: Jorge Guillén, la emoción ontológica; Claude Simon, el diálogo de la voz interior: Actas del I Congreso Internacional de Traducción e Interpretación de Soria,* (Soria: Diputación Provincial de Soria, 1994), pp. 1285-1294.

RAMIRO, M., "Apuntes semióticos en torno a la traducción de textos transcontextualizados", *Hermeneus: Revista de la Facultad de Tradución e Interpretación de Soria,* n.º 3 (2001), pp. 13-37.

RAMIRO, M., "El traductor y la búsqueda del estándar hispánico," en *Tercer Congreso Latinoamericano de Traducción e Interpretación,* (Buenos Aires, 23 al 25 de abril de 2001: Colegio de Traductores Públicos de la Ciudad de Buenos Aires, 2003), pp. 423-437.

RAMIRO, M., "La traducción interlectal en la comunicación hispánica transnacional," en *El Español en la sociedad de la información: Actualidad y perspectivas. Actas de la Conferencia Internacional,* (Moscú: Universidad MGIMO, 2006), pp. 159-169.

RAMIRO, M., "La traducción interlectal en las lenguas transnacionales: Esbozo para una teoría del español," en García-Vassaux, A. (ed), *Memoria del II Congreso de Interpretación y Traducción en*

Judith CARRERA FERNÁNDEZ. La caracterización lectal del habla de un personaje en Todo sobre mi madre...
Centro Virtual Cervantes

La Antigua de AGIT y *I Encuentro Internacional del Centro Regional América Latina de la FIT*, (Ciudad de Guatemala, 2007), pp. 147-177.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de la lengua española*. 22ª Edición. 2001, <http://buscon.rae.es/draeI/SrvltGUIBusUsual?TIPO_HTML=2&TIPO_BUS=3&LEMA=nombre>

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: *Banco de datos (CREA)* [en línea]. Corpus de referencia del español actual. <http://www.rae.es> [Consulta: 3 de septiembre de 2006]

TODA, F., "Diacronía, variedad lingüística y traducción", en Fernández, P. (coord): *Estudios de Tradución: Primer Curso Superior de Traducción*, Valladolid: Instituto de Ciencias de la Educación, I. C. E., 1992, pp. 33-44.

ZAMORA, A., "Canario", en ZAMORA, A. *Dialectología española*. Segunda edición muy aumentada. Biblioteca Románica Hispánica. Madrid: Gredos, 1970, pp. 345-348.

Judith CARRERA FERNÁNDEZ. La caracterización lectal del habla de un personaje en Todo sobre mi madre...
Centro Virtual Cervantes