

# Algunas traducciones intralingüísticas de *Pygmalion*, de Bernard Shaw

Maria Cinta Ramos Fernández

Universitat Autònoma de Barcelona. Facultat de Traducció i d'Interpretació  
08193 Bellaterra (Barcelona). Spain

---

## Resumen

Las varias versiones de *Pygmalion*, de Bernard Shaw, desde el texto original de 1913, su representación teatral al año siguiente, las dos revisiones posteriores del texto a cargo del mismo autor, hasta la publicación de *My Fair Lady* de Alan Lerner y las dos adaptaciones al cine, la última en 1964, son un claro ejemplo de traducción intralingüística o reformulación. El *skopos* o finalidad de la traducción es el origen de las diferencias entre todas estas traducciones intralingüísticas. Así pues, si en un principio el original de Bernard Shaw respondía a unas finalidades concretas (crítica social, antirromanticismo, etc.), las versiones posteriores privilegiaron otras, por ejemplo el recurso al romanticismo con finalidades comerciales en las representaciones teatrales y adaptaciones al cine.

**Palabras clave:** traducción intralingüística, *skopos*, Bernard Shaw, *Pygmalion*.

**Abstract.** *On some intralinguistical translations of Bernard Shaw's Pygmalion*

The different versions of Bernard Shaw's *Pygmalion* —the original text written in 1913, its theatrical performance staged the following year and two revisions carried out later on by the writer himself, as well as the publication of Alan Lerner's *My Fair Lady* and its two adaptations for the cinema, the last one made in 1969— are clear examples of intralinguistical translations or reformulation. The main differences among all these intralinguistical translations are due to the *skopos*, that is to say, the aim of the translation. Thus, whereas the text written in the origin by Bernard Shaw served some concrete aims —social criticism, anti-Romanticism...—, the later versions pursued different goals, like the resort to Romanticism for commercial purposes shown both by the performances at theater and the adaptations for the cinema.

**Key words:** Intralinguistical translation, *skopos*, Bernard Shaw, *Pygmalion*.

---

## Sumario

Cuando un traductor reflexiona sobre su tarea, es probable que se detenga en lo más superficial de ésta, concentrado en la búsqueda de la palabra ideal que no existe en la lengua de llegada, en aquel coloquialismo que recoge a la perfección el de la lengua original y otros momentos similares. Sin embargo, tal vez no llegue a ser consciente de algo que va mucho más allá y que constituye la esencia de la traducción.

El auténtico sentido de *traducción* comprende algo más que la simple noción de trasladar algunas palabras de una lengua a otra. El núcleo del concepto se encuentra en su componente de *comunicación*, algo que, lamentablemente, los traductores muchas veces perdemos de vista. Si tenemos en cuenta esta perspectiva, podríamos definir *traducción* como la transformación de algo a otro estadio, de forma que se facilite la comprensión de ese objeto *traducido* a aquél que no tendría acceso al mismo sin la intervención de tal proceso. Por tanto, el fin último es la inteligibilidad. Que la traducción se realice de una lengua a otra diferente pasa a ser entonces algo casi anecdótico. Traduce la madre que explica a su hijo las palabras más complejas<sup>1</sup>, traduce un pintor que plasma sus ideas sobre lienzo, traducimos todos al transmitir mediante sonidos esas vagas nebulosas que son nuestras ideas<sup>2</sup>.

Según Roque Esteban Scarpa<sup>3</sup>:

Todo es traducción. Traducimos en palabras las cosas reales y existentes de por sí, para que, para nosotros, tengan el asidero de una existencia. Traducimos en palabras lo fugaz e instantáneo de nuestras percepciones, sensaciones, de la aparición de las ideas, la insinuación de los sueños, el ligamen de la vida con el fluir del tiempo en nosotros [...].

La traducción, pues, abarca todas las facetas de la vida, del saber y de la actividad humana.

Roman Jakobson captó este sentido complejo de la traducción e intentó clasificar del modo siguiente las distintas formas bajo las que se puede manifestar<sup>4</sup>:

1. Según palabras de Octavio Paz: «Aprender a hablar es aprender a traducir; cuando el niño pregunta a su madre por el significado de esta o aquella palabra, lo que realmente le pide es que traduzca a su lenguaje el término desconocido». (PAZ, Octavio, *Traducción y Literalidad*, Barcelona: Tusquets, 1971, p. 7)
2. En palabras de José Benito Álvarez-Buylla: «Decía Octavio Paz que aprender a hablar es aprender a traducir pero aún cabría decir que cualquier forma de comunicación es una traducción. Expresar algo, sea cualquiera el sistema signico empleado, música, pintura o literatura, consiste en investir una sustancia de contenido a una sustancia de expresión articulada en una forma de contenido determinada». ÁLVAREZ-BUYLLA, José Benito, «Universidad y Traducción en España», *Actas del IV Congreso de la Asociación Española de Estudios Anglo-Norteamericanos*, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1984).
3. HÖRMAN, Patricia y DIÉGUEZ, Isabel, *Sobre la traducción literaria en Hispanoamérica*. Santiago: Pontificia Universidad Católica de Chile. 1988, p. 7).
4. JAKOBSON, Roman, *Ensayos de lingüística general*. Barcelona: Seix Barral, 1974, p. 69.

- **La traducción intralingüística o reformulación (*rewording*)** es una interpretación de los signos verbales mediante otros signos de la misma lengua.
- **La traducción interlingüística o traducción propiamente dicha (*translation proper*)** es una interpretación de los signos verbales mediante cualquier otra lengua.
- **La traducción intersemiótica o transmutación (*transmutation*)** es una interpretación de los signos verbales mediante los signos de un sistema no verbal.

Detengámonos en el primero de los grupos, el de la traducción como *rewording*, que aquí hemos denominado **traducción intralingüística** y que da título al presente trabajo. En este caso, la lengua es la misma tanto en el original como en el texto de llegada. Apostamos, pues, por un nuevo concepto de la palabra *traducción* y lo hacemos con ánimo de integrar en la teoría de la traducción ciertos aspectos relacionados con una obra concreta y que justifican el cambio no por motivos lingüísticos (como ocurre en la traducción interlingüística), sino por otros que podríamos denominar funcionales (según el efecto deseado, las condiciones sociales, posibilidades y limitaciones del medio empleado, etc.). Y si hablamos de cambios según la función del texto, deberíamos hablar del concepto del *skopos*.

En 1978, Hans J. Vermeer introduce un nuevo concepto en la teoría de la traducción: el *skopos*<sup>5</sup>. Por *skopos* el autor entiende el propósito o la finalidad que toda traducción lleva implícito o explícito. Este propósito es indispensable para guiar al traductor en su tarea y obtener lo que de ésta se espera. El *skopos* quedaría normalmente indicado por aquél que encomienda la tarea al traductor (no nos confundamos, la tarea la encomienda el cliente del traductor, no se trata del propósito del autor del original en el momento en que escribió la obra). De tal forma, la traducción de un mismo fragmento de una obra como *Don Quijote de la Mancha* podría responder a múltiples *skopos* (desde la adaptación para un libro de texto sobre literatura española, o para un libro infantil, o destinada a un anuncio turístico de Castilla la Mancha, o de automóviles, a una adaptación teatral, etc.). No existen límites, todo depende de las circunstancias particulares de cada situación individual en el momento de la traducción.

Una vez el *skopos* esté claro, el traductor empleará todos los recursos a su alcance para conseguir sus objetivos: frases chocantes y juegos de palabras que se mantienen para un anuncio publicitario, una traducción lo más literal posible si tal es el deseo de aquél que encomienda la tarea... La función es lo que predomina.

La obra *Pygmalion* del irlandés Bernard Shaw constituye un ejemplo muy interesante del desarrollo que sigue la traducción intralingüística de un original atendiendo a diversos *skopos*, hasta el punto que resulta difícil distinguir

5. VERMEER, Hans J. *Skopos und Translationsauftrag-Aufsätze*. Heidelberg: Heidelberg Universitätsdruckerei. 1990.

el original dentro de una amalgama de adaptaciones y versiones revisadas una y otra vez.

En las páginas siguientes analizaremos la progresión que tal obra siguió al ser traducida intralingüísticamente, intentando siempre descubrir el *skopos* que hizo que cada una de esas traducciones tomara la forma que definitivamente tomó. Llamaremos *traductor* al propio Shaw, que introdujo cambios con el tiempo, pero también a una serie de personajes como Alan Lerner, con su *My Fair Lady*, y a productores teatrales, guionistas y otros que intervinieron en la obra para ponerla al servicio de sus intereses particulares, ya sean artísticos, económicos o motivados por el soporte empleado (escenario, papel o pantalla).

Las versiones son las siguientes:

- *Pygmalion* original de Bernard Shaw, en 1913 (texto no publicado).
- Primera representación teatral de *Pygmalion* en Inglaterra, en 1914 (la consideraremos también traducción aunque no utilice papel sino un escenario como medio).
- Versión de *Pygmalion* revisada por el propio Bernard Shaw en 1957.
- Película *Pygmalion* del director Gabriel Pascal, en 1938, con Shaw como guionista.
- La obra *My Fair Lady*, de Alan Lerner, publicada en 1958.
- La película *My Fair Lady*, del director George Cukor, de 1964.

### Primera versión, *Pygmalion* de G.B. Shaw (1913)

La obra *Pygmalion* de Bernard Shaw tuvo una larga gestación desde que, en septiembre de 1897, el dramaturgo concibió la idea de crear una obra «in which he (Forbes Robertson), shall be a west end gentleman and she an east end dona in apron and three orange and red ostrich feathers»<sup>6</sup>. Esta idea culminaría en la obra de 1913.

En un primer momento, la obra estuvo única y exclusivamente dedicada a una actriz con la que el dramaturgo estaba obsesionado, Stella Campbell. El personaje de Eliza Doolittle que creó fue ideado a la medida de esa actriz e incluso las reiteradas expresiones de asombro y terror de la joven florista (*Nah-ow* y *ah-ah-ah-ow-ow-ow-ow*) respondían a las características fonéticas de la señora Campbell<sup>7</sup>. He aquí ya el primer propósito de la obra.

Consideramos fundamental conocer perfectamente las motivaciones de Shaw al escribir su original para poder apreciar con todos sus matices las transformaciones posteriores: si no captamos esos propósitos originales, difícilmente podremos captar las desviaciones de la obra en forma de diferentes *skopos*. Éste no es más que el primer paso al que todo traductor debería llegar antes de acometer de forma definitiva su tarea. Por ello, nos parece definitivo conocer algu-

6. GRENE, Nicolas, *Bernard Shaw, a Critical View*, Londres: Macmillan Press, 1984, p. 101.  
7. HOLROYD, Michael, *Bernard Shaw. Volume II. 1898-1918. The Pursuit of Love*, Londres: Penguin Books, 1984, p. 295-297.

nos rasgos fundamentales del autor, el teatro de la época y su ideología, que analizaremos a continuación.

Para comprender *Pygmalion* es imprescindible conocer la visión de Shaw y detalles como su pertenencia a la Fabian Society, su afán de mejorar la sociedad mediante la razón y el intelectualismo, su rechazo a las tendencias dramáticas de la época —es decir, el sentimentalismo dramático de los personajes estereotipados (héroes contra villanos, hermosas y decorativas mujeres)— o incluso sus tendencias filosóficas. En cuanto a las formas dramáticas empleadas por el irlandés, destacan su aversión por los finales «Deus ex machina», felices por lo general, apostando por unos finales abiertos —como en la vida misma, en la que nada es definitivo—, además de otros aspectos como la importancia de las aco-taciones, su empleo de prefacios, epílogos y subtítulos y aquel humor distor-sionador de la realidad que el mismo Brecht denominó «terrorista»<sup>8</sup>. Todos estos rasgos influyeron, sin duda, en la creación de Shaw y ayudaron a darle la forma con la que fue concebida en 1913<sup>9</sup>.

Por tanto, nos encontramos con una obra dividida en cinco actos y un pre-facio (sin el epílogo, añadido posteriormente) que no llegó a ser publicada, sino que serviría tan sólo de base para la primera representación teatral de la obra en Inglaterra, representación que hizo que el texto original fuera modi-ficado por el propio Shaw en vista de los «resultados» y cambios que originó la puesta en escena de la obra.

Los temas que Shaw llevó a su primer *Pygmalion* y que tan necesarios son para comprender la obra fueron<sup>10</sup>:

- El tema de la evolución, una de las preocupaciones filosóficas de Shaw, que lleva a Eliza a una situación desesperada, ya que no puede volver a la calle, ni tampoco ha aportado nada que le ayude a conseguir la independencía económica; evolución que se rebela, ante todo, contra el estancamiento vital.
- La enseñanza, básica, según los miembros de la Fabian Society, para el progreso de la humanidad.
- El puesto de la mujer, que pasa de desempeñar el papel que el teatro de la época le atribuía, sentimental y decorativa, a ser una mujer fuerte e inde-pendiente que crece con los primeros movimientos feministas de la época y que es capaz de actuar movida por la razón y no por los sentimientos.

8. BRECHT, Bertolt, «Ovation for Shaw», *Modern Drama*, II (septiembre de 1959).

9. Antonio López Santos dedica su obra *Bernard Shaw y el teatro de vanguardia* a profundizar en el estudio de la ruptura de las formas dramáticas tradicionales que supuso la obra de Shaw. Muchos son los teóricos que analizan la obra de Shaw desde el punto de vista temá-tico, pero tan sólo Santos realiza un amplio análisis de los cambios formales de la obra del irlandés (LÓPEZ SANTOS, Antonio, *Bernard Shaw y el teatro de vanguardia*, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1989).

10. Muchos son los autores que comentan la temática en la obra de Shaw (Arthur Ganz, Nicholas Grene, Michael Holroyd, Margery Morgan, A.C. Ward, etc.), algunos de los cuales que-dan citados en la bibliografía del presente trabajo.

- La crítica social, algo básico en *Pygmalion*, llevada a la escena sobre todo por la figura de Alfred Doolittle, el *undeserving poor*, y su aguda crítica a la hipocresía de la moral victoriana, el engaño de aquéllos que sólo se preocupan por subir en la escala social, así como una velada crítica al capitalismo y a algunas instituciones como el matrimonio por conveniencia, considerado por Shaw como prostitución legalizada.
- Y, sobre todo, el antirromanticismo. Shaw toma un mito popular, el del escultor Pígalión y su estatua Galatea para arrebatarle el final feliz a la historia y pasar las relaciones humanas sentimentales por la criba de la razón. Éste, que posiblemente sea el mayor logro de la obra, sería en versiones posteriores el propósito menos respetado del original. Shaw se vería obligado a luchar en el futuro contra todo romanticismo idílico dejando claro que Higgins y Eliza no terminarían unidos. En esta primer versión de 1913, el final queda, de hecho, mucho menos definido que en versiones posteriores. El primer propósito de Shaw sería jugar a la ambigüedad con el desenlace de la historia.

A ningún traductor deberían pasarle inadvertidas algunas características como la crítica a la sociedad victoriana, el socialismo de fondo, las ideas sobre la mujer «fuerte» o sus propósitos antirrománticos. Tiene que ser consciente de todo esto desde el primer momento en que acomete su tarea porque, si no lo hace, puede caer en algo tan incoherente como limitar la traducción de la obra a una simple sátira, lejos de lo que Shaw pretendió con su original. Y esto fue lo que, lamentablemente, ocurriría con el paso del tiempo.

### La primera representación teatral en Inglaterra (1914)

Pasemos ahora a la que consideramos primera de las versiones o adaptaciones (léase *traducciones*) del *Pygmalion* original de 1913: la primera representación teatral en Inglaterra. La obra ya se había estrenado en octubre de 1913 en Viena y en Alemania<sup>11</sup>. Y en esta última versión, la de Alemania, comenzaría la historia de las tergiversaciones de *Pygmalion*: el Higgins alemán dejaba bien claro que las relaciones profesor-alumna iban mucho más allá de lo que Shaw había deseado. Éste sería el primer presagio de lo que ocurriría a partir de ese momento.

En febrero de 1914 comenzaron los ensayos en Londres supervisados por el propio Shaw para que la obra mantuviera su espíritu original. El papel de Eliza sería interpretado por Stella Campbell, para satisfacción de Shaw, y el de Higgins por Herbert Beerhom Tree, también productor de la obra y que constituyó una de las fuentes de problemas en la representación.

Desde el primer momento, Tree ideó «grandes proyectos» para mejorar la obra y quiso incluso introducir una escena con un baile. Desoyendo los deseos

11. La información referida a esta primera representación teatral en Inglaterra está basada en la obra de Michael Holroyd y su exhaustiva biografía de Shaw (p. 325-341). La primera representación sería en el Hofburg Theater de Viena, el 16 de octubre de 1913, bajo la dirección de Hugo Thiming, con Max Paulsen y Lili Marberg como protagonistas.

de Shaw, muy perfeccionista en cuanto a la preparación práctica de las representaciones, confiaba en la improvisación e iba introduciendo, a medida que actuaba, grandes cambios que se convirtieron en toda una pesadilla para Shaw.

En medio de grandes tensiones llegó el momento del estreno en el His Majesty's Theatre de Londres el 11 de abril de 1914. Las primeras escenas siguieron el patrón definido por el irlandés. La interpretación melodramática por parte de Tree y su improvisación de cambios del texto en las dos últimas, hicieron que Shaw dejara el teatro y no regresara hasta después de cien representaciones. Cuando por fin el autor accedió a acudir a la representación número cien, el 15 de julio del mismo año, se encontró con una obra que poco tenía que ver con lo que él mismo había creado. Higgins arrojaba flores a su Galatea en la última escena, los dos protagonistas intercambiaban miradas y silencios melodramáticos... En una palabra, todas las indicaciones del autor e incluso la propia razón de ser de la obra (la crítica al sentimentalismo dramático) se habían evaporado. Shaw se prometió no regresar a ver la puesta en escena de su propia creación, al menos mientras Tree siguiera interpretando el papel de Higgins y, a finales de ese mes de julio, concluyó la representación.

En cuanto a lo que se refiere a nuestro análisis, veamos cuáles fueron los propósitos-*skopos* que motivaron los cambios respecto al original. Ya hemos visto que la intención del autor era la de mantener la obra en condiciones lo más similares posible a su original. Los cambios quedan introducidos, pues, por alguien más o menos ajeno al argumento de la obra, Tree, que no sólo era el actor protagonista, sino también el productor de la misma, por lo que ya nos encontramos en primer término con motivaciones económicas. Tree consideraba que los gustos del público debían imperar antes que las exigencias puristas del autor de una obra, y si el público había demostrado con el tiempo que quería ver a Eliza y Higgins como pareja, la reacción lógica de Tree sería conceder al público lo que le pedía. De ahí toda esa serie de cambios (silencios, miradas melodramáticas, flores que Higgins arroja a Eliza). El mercantilismo más implacable se encuentra en el *skopos* de los cambios de esta traducción intralingüística de *Pygmalion*.

### Primera versión publicada en Inglaterra de *Pygmalion* (1916)

La primera versión publicada de la obra apareció en Alemania en 1913, posteriormente lo haría en Hungría, en 1914, y poco después, ese mismo año en Suecia. También en 1914 vería la luz en Estados Unidos, esta vez difundida en la forma de una serie del *Everybody's Magazine* de Nueva York<sup>12</sup>. En Inglaterra, Shaw la publicaría en 1916, en Londres y en la editorial Constable, en una edición de varias obras del autor (junto con *Androcles and the Lion* y *OVERRULED*)<sup>13</sup>.

12. MARGERY, Morgan, *File on Shaw*, Londres: Methuen Drama, 1990, p. 69.

13. SHAW, Bernard, *Pygmalion. A Romance in Five Acts*, Londres: Longmans, Green and Co., 1916.

La representación de *Pygmalion* que se llevó a cabo en Londres en 1914 sirvió para que Shaw hiciera algunas modificaciones con respecto a la primera publicación en forma impresa de la obra. Estas modificaciones pretendían ser, sobre todo, una respuesta a aquellos cambios melodramáticos que se habían introducido, tanto en la versión teatral de Alemania como en la producida por Tree en Inglaterra. De ahí que muchos de estos cambios tuvieran por finalidad puntualizar cuál era la relación entre los dos protagonistas de la obra, apuntalada por los propósitos racionalizadores en detrimento de ese que ya comenzaba a convertirse en el *happy end* que siempre persiguió a *Pygmalion*. Shaw se convierte de esta forma en «traductor» con el *skopos* de preservar e incluso reforzar aquellos propósitos que perseguía en el original.

Entre todos los cambios destaca el del largo epílogo de la obra, añadido por Shaw y con el que pretendía dejar zanjado el problema de las tergiversaciones del final de la pieza teatral. En este epílogo se confirma la idea del matrimonio entre Freddy y Eliza, nos habla de la relación en los años siguientes e incluso narra la historia posterior de todos los personajes de la obra. De esta forma, Shaw, que siempre quiso un final abierto para su *Pygmalion*, se verá obligado por presiones externas a crear un final que se oponía tanto a su propósito original como al deseado por el público y por los productores teatrales.

### Revisión de la versión publicada de *Pygmalion*, de Shaw (1957)<sup>14</sup>

Unos cuarenta años después de la publicación de *Pygmalion*, Shaw hizo una revisión de la misma en la que se aprecian profundas modificaciones. A simple vista se puede apreciar la profunda reflexión que el autor hizo sobre la obra, sobre los efectos que pretendía generar en el público y sobre los que en realidad estaba creando, así como de los nuevos *skopos* y la forma en la que, como resultado, intentaría limitar de alguna manera todavía más la entrada al romanticismo. Son cambios realmente interesantes, especialmente por la dirección en la que éstos apuntan.

En primer lugar podemos apreciar el análisis que Shaw hace sobre todo de las posibilidades del texto en cuanto a posibles representaciones, condicionadas posiblemente por sus experiencias a la hora de llevar al escenario la obra (ya hemos visto aquella representación en la que él mismo participó). En esta versión aparece una nota del autor respecto a este tema, que no tenemos constancia existiera antes y en la que reza lo siguiente:

NOTE FOR TECHNICIANS: A complete representation of the play as printed in this edition is technically possible only on the cinema screen or on stages furnished with exceptionally elaborate machinery. For ordinary theatrical use the scenes separated by row of asterisks are to be omitted.

14. SHAW, Bernard, *Pygmalion: A Romance in Five Acts*, Londres: Longmans, Green and Co., 1957.

Shaw vislumbra asimismo las posibilidades que la obra ofrece para ser llevada al cine tras el estreno de la película *Pygmalion* del año 1938 —que comentaremos en las próximas páginas— y pone al servicio de esta posibilidad escenas coherentes con este tipo de recursos como, por ejemplo, la capacidad de introducir nuevos escenarios.

Recordemos, pues, las numerosas escenas que se ven introducidas en el texto como consecuencia de sus experiencias teatrales y cinematográficas y que es probable que obedezcan a este *skopos* de necesidades comerciales.

Acto I: escena entre Freddy, Eliza y el taxista. Descripción de la casa de Eliza.

Acto II: Mrs. Pearce conduce a Eliza a su nueva habitación. Escena del primer baño de Eliza. Primera lección de fonética de la joven florista a cargo de Higgins y Pickering.

Acto III: se amplía información sobre lo ocurrido en la presentación pública de Eliza en casa de Mrs. Higgins. Narración de los acontecimientos que tienen lugar la noche de la recepción y conversaciones entre Higgins, Nepommuck, Pickering, Higgins, la anfitriona y otros invitados.

Acto IV: se incluyen más acontecimientos tras la discusión entre Higgins y Eliza. Ésta deja la casa. Escena de la conversación y paseo con Freddy, intervención de los policías y del taxista.

En cuanto a los esfuerzos de Shaw para luchar contra el *happy end* que se iba difundiendo como final de la obra, veamos las diferencias más notables que distinguen esta versión del original de 1916:

En primer lugar, tras la primera discusión entre Higgins y Eliza:

#### Versión de 1916

**Eliza smiles for the first time; expresses her feelings by a wild pantomime in which an imitation of Higgins's exit is confused with her own triumph; and finally goes down on her knees on the hearthrug to look for the ring (acto IV)**

#### Versión de 1957

Eliza goes down to her knees on the hearthrug to look for the ring. **When she finds it she considers for a moment what to do with it. Finally she flings it down on the dessert strand and goes upstairs in a tearing rage (acto IV)**

Esta diferencia de comportamiento no fue introducida por Shaw de forma aleatoria, sino que responde a un *skopos* que pretende dejar definido el final en un sentido negativo para Higgins: hay una diferencia evidente de actitud entre el hecho de que dejemos a Eliza arrodillada en el suelo buscando desesperadamente el anillo que el profesor le regaló, a la segunda versión en la que Eliza se detiene a razonar, considera qué hacer con él y finalmente decide no quedarse con el mismo. Casi se puede considerar una metáfora de lo que luego, según el final de esta segunda versión, Eliza hará con su vida y su relación con el profesor. Si comparáramos los dos finales:

## Versión de 1916

HIGGINS: [...] Oh, by the way, Eliza, order a ham and a Stilton cheese, will you? And buy me a pair of reindeer gloves, number eights, and a tie to match that new suit of mine, at **Eale & Binman's**. You can choose the colour. (*His cheerful, careless, vigorous voice shows that he is incorrigible*)

LIZA: (*disdainfully*) **Buy them yourself.** (*She sweeps out*)

MRS. HIGGINS: I'm afraid you've spoiled that girl, Henry. **But never mind, dear: I'll buy you the tie and gloves.**

HIGGINS: (*sunnily*) **Oh, dont bother. She'll buy em all right enough. Good-bye.**

They kiss. Mrs. Higgins runs out. Higgins, left alone, rattles his cash in his pocket; chuckles; and disports himself in a highly self-satisfied manner.

## Versión de 1957

HIGGINS: [...] Oh, by the way, Eliza, order a ham and a Stilton cheese, will you? And buy me a pair of reindeer gloves number eights, and a tie to match that new suit of mine. You can choose the color. (*His cheerful, careless, vigorous voice shews that he is incorrigible*)

LIZA: (*disdainfully*) **Number eights are too small for you if you want them with lamb's wool. You have three new ties that you have forgotten in the drawer of your washstand. Colonel Pickering prefers double Gloucester to Stilton; and you dont notice the difference. I telephoned Mrs. Pearce this morning not to forget the ham. What you are to do without me I cannot imagine.** (*He sweeps out*)

MRS. HIGGINS: I'm afraid you've spoilt that girl, Henry. **I should be uneasy about you and her if she were less fond of Colonel Pickering.**

HIGGINS: **Pickering! Nonsense: she's going to marry Freddy. Ha ha! Freddy! Freddy!! Ha ha ha ha ha!!!!** (*He roars with laughter as the play ends*)

La versión de 1957 ofrece un final más elaborado, al menos en lo que se refiere a las relaciones de los personajes: nos presenta a una Eliza mucho más dueña de sí misma, mucho más «Galatea» y, al mismo tiempo, independiente de su Pigmalión. La primera versión tan sólo nos deja con un Higgins muy seguro de su poder y de la dependencia de la joven. La segunda hace hincapié en lo que son las relaciones humanas y, sobre todo, en aquello que Shaw repitió hasta la saciedad: Eliza no tiene porqué elegir a Higgins. Por eso, en esta segunda versión, el dramaturgo resalta una y otra vez el papel de Freddy en la obra, como complemento al epílogo con el que erróneamente creyó el autor que dejaba zanjado el asunto.

Asimismo, podemos hablar de otro tipo de cambios que son aquellos que sirven para desviar la atención de las relaciones humanas y acentuar uno de

los *skopos* fundamentales en su original: el tema de la fonética y de la lengua, el aprendizaje de la joven, el efecto didáctico que comenzaba a pasar desapercibido. En esta versión de 1947, el dramaturgo profundiza en su descripción del *cockney* de Eliza y es más, encuentra una forma mucho más acertada de representarlo gráficamente:

### Versión de 1916

Acto I: Te-oo banches (two bunches), ye-ooa (your), de-ooty (duty), all right, boots, pneumonia.

Acto II: ye-oo (you), selling, as if, give.

Acto V: recognize, Henry Higgins.

### Versión de 1957

Acto I: Tə-oo banches (two bunches), yə-ooa (your), də-ooty (duty), aw rawt (all right), bə-oots (boots), pnewmonia.

Acto II: yə-oo (you), sellin, zif, gev.

Acto III: reckonize, Enry Iggins.

Pero Shaw no sólo remarca los rasgos fonéticos del *cockney*, sino que también resalta aún más la diferenciación entre clases sociales y la pedantería con la *pnewmonia* de Clara.

Asimismo, con este fin, acentúa las situaciones en que la importancia de la lengua es manifiesta, como por ejemplo:

### Versión de 1957

[...] with perfectly elegant diction (acto III)

Eliza está haciendo una serie de comentarios totalmente inapropiados —sobre sus sospechas acerca del asesinato de su tía— para la situación en la que se encuentra, en una reunión social, aunque, eso sí, los hace con una pronunciación impecable. Shaw pretende resaltar la ironía de este hecho, que, si no fuera por la nueva acotación introducida, podría pasar inadvertida. Así pues, se aprecia una mayor agudeza en el sentido del humor.

Por otra parte, introduce numerosas modificaciones, bien en las acotaciones, bien en los diálogos, que sirven para perfilar más los personajes: éstos dejan algo de su ambigüedad para destacar aquellos rasgos de su carácter que mejor sirven a los intereses de Shaw. Por ejemplo, el autor pretende acabar con el prototipo romántico de Eliza como la «pobre, discreta y sumisa Cenicienta» y la presenta con una imagen diferente:

### Versión de 1916

She is not at all an attractive person.

### Versión de 1957

She is not at all a **romantic** person.

Además, por supuesto, de la nueva imagen de aplomo y madurez que hemos visto recibe el personaje al final de la obra.

Por otra parte, tampoco le interesa a Shaw presentar al profesor Higgins como una *romantic person*, así que se dedica a perfilar a un personaje cada vez más inmaduro, infantil, egocéntrico y, sobre todo, maleducado, respecto a la primera versión. Higgins no es el héroe de la historia y esto se desprende de los pequeños comentarios del lingüista:

#### Versión de 1916

That's the sort of thing I do for commercial millionaires. And on the profits of it I do genuine scientific work in phonetics, and a little as a poet on Miltonic lines. (acto I)

Give her her orders: that's what she wants. (acto II)

#### Versión de 1957

Yes, you squashed cabbage leaf, you disgrace to the noble architecture of these columns, you incarnate insult to the English language; I could pass you off as the Queen of Sheba. Can you believe that? (acto I)

Give her her orders: that's enough for her. (acto II)

En conclusión, vemos que los propósitos comerciales aparecen, pero el hecho de que éstos vayan marcando poco a poco la historia de *Pygmalion* provoca la reacción natural de Shaw de proteger su obra, propósito que se convierte en el *skopos* fundamental de la versión de 1957, con cambios significativos que se podrían resumir en el cambio del final, una caracterización de los personajes y una agudización del sentido del humor que responden a estos intereses.

### *My Fair Lady* de Alan Lerner (1958)

*My Fair Lady*, de Alan J. Lerner, llevada por primera vez a un escenario en 1955 y publicada por la editorial Penguin Books en 1958, es una obra basada en *Pygmalion*<sup>15</sup>. Desde nuestro peculiar punto de vista de la traducción, la consideraremos como hemos hecho hasta ahora con las versiones de *Pygmalion*, como otra traducción intralingüística o *rewording*, pero esta vez vamos un paso más allá. La traducción en esta ocasión es de otro autor diferente al que escribió el original, así que el *skopos* de esta versión diferirá todavía más respecto al original que en los casos de versiones revisadas de *Pygmalion*.

Y relacionamos las dos obras tomándolas no como dos obras diferentes, sino una como original de la otra por su tremenda similitud. De hecho, en *My Fair Lady* no sólo aparecen los temas, personajes o situaciones que aparecían en *Pygmalion*, sino que el argumento es prácticamente el mismo (con algunas variaciones que analizaremos, a continuación). Incluso el autor de esta obra parece haber transcrito la mayoría de los textos del *Pygmalion* de Shaw, prácticamente palabra por palabra<sup>16</sup>.

15. LERNER, Alan, *My Fair Lady*, Londres: Penguin Books, 1958.

16. Según la edición de 1958: «*My Fair Lady* is based on *Pygmalion* by Bernard Shaw. Used by permission of the Public Trustee and the Society of Authors».

El *skopos* que llevó a Lerner a establecer diferencias en su obra respecto a *Pygmalion* se debe en buena medida a algunas circunstancias externas: muchos años de diferencia, culturas diferentes (americana-anglosajona) y unas necesidades comerciales totalmente diferentes. *My Fair Lady* fue concebida como una comedia y un musical desde el principio. Sus condiciones de creación determinaron unas finalidades concretas, que no pueden compararse, ni por un momento, con la finalidad de la obra de Shaw. Además, *Pygmalion* era un producto inglés, mientras que *My Fair Lady* lo era estadounidense, con todo lo que esto implica en cuanto a tradición teatral y cinematográfica de cada país.

En primer lugar, el cambio más evidente parte de la estructura del texto: *Pygmalion* se divide en prefacio, cinco actos y epílogo. *My Fair Lady* lo hace en dos actos, divididos a su vez en once y cinco escenas respectivamente. Prescinde del prefacio y del epílogo porque, como el mismo Lerner dice: «no los considera pertinentes para su obra». Y es que, de hecho, en *My Fair Lady* no es importante la información del epílogo, ni siquiera es coherente con el contenido de la obra, ya que el final es totalmente diferente y Eliza no se casa con Freddy como dejaba claro Shaw en su epílogo. Tampoco los comentarios sobre la crítica a la enseñanza del idioma inglés que aparecían en el prefacio de *Pygmalion* son apropiados en la obra de Lerner, ya que la de éste se desentien- de totalmente de toda función didáctica y se queda con lo más básico: los efectos dramáticos y espectaculares, los cómicos y el romanticismo y con aquello que está al servicio de estos intereses. Incluso la crítica social en forma de sátira que era fundamental para Shaw pierde aquí parte de su valor. Por ejemplo, el personaje de Clara desaparece totalmente de *My Fair Lady*, a favor de un humor más blando y universal, sin crítica a clases sociales, menos corrosivo<sup>17</sup>. De hecho, ni siquiera aparece una de las escenas más logradas del original, es decir, la aparición de Mr. Doolittle transformado en hombre rico, maldiciendo su suerte por haber pasado a formar parte de la *middle-class morality* que él tanto había criticado.

En cuanto a aquellos elementos que potencian el espectáculo y lo dramático, encontramos en primer término las canciones: *With a Little Bit of Luck*, *The Rain in Spain*, *Just you Wait*, *I Could Have Danced All Night* y muchas otras. Por supuesto, se potencian también las grandes escenas como la del baile.

Es muy significativa también la introducción del pasaje que tiene lugar en Ascot, y que substituye a la primera aparición pública de Eliza en casa de Mrs. Higgins. Lerner potencia aquí el dramatismo en el momento en que Eliza pronuncia las palabras tabú, uno de los más emblemáticos de la obra. Mientras que Shaw deja caer las palabras en un grupo de apenas unas seis personas, sutil y elegantemente, casi en un comentario sin importancia: «Walk! Not bloody likely. I am going in a taxi», la escena de *My Fair Lady* que tiene lugar en las

17. Esta supresión del personaje de Clara puede responder también a un propósito de centrar la atención de los lectores en los dos protagonistas, Higgins y Eliza. Esta supresión ocurre también con otros personajes secundarios, e incluso muchos de los comentarios de Pickering en el original pasan en esta versión a boca de Higgins.

carreras tiene poco de sutil y mucho de espectacular, ante una inmensa multitud y vociferando:

(Her voice crescendoes. The LADIES and GENTLEMEN move perceptively away from this ugly exhibition of natural behaviour.)

ELIZA: Come on, Dover!! Move your bloomin'arse!!!

Un cambio tan rotundo sólo puede responder a un afán de intensificar el dramatismo y el humor, haciéndolo, como ya hemos comentado, más popular, menos satírico y elegante que en *Pygmalion*.

Entre los cambios que aparecen en *My Fair Lady* motivados por el *skopos* de incrementar la capacidad cómica de la obra podemos encontrar un mayor hincapié en cuanto a los rasgos dialectales. Lerner los intensifica para darle un carácter más popular y gracioso, casi folklórico a la obra, para un público más general. Esto lo consigue a través de las canciones, de las descripciones de las costumbres e incluso favoreciendo la aparición de personajes totalmente nuevos, como pueden ser George el tabernero y Mrs. Hopkins. Asimismo, las escenas cortas que reflejan las clases de Eliza también están cargadas de un humor sencillo y directo.

Los cambios que pretenden fomentar el romanticismo en la obra son diversos y muy claros. Por una parte, la intervención del segundo candidato al amor de Eliza, Freddy, es mínima en comparación con *Pygmalion* y, al contrario que en ésta, no lo presenta como un personaje serio, sino prácticamente como un pelele. El rechazo de Eliza por el amor del joven es directo e inmediato.

En cuanto a la escena del anillo, Lerner va más allá de lo que había ido Shaw y hace que la joven recoja el anillo entre lágrimas y se lo quede. El simbolismo de la escena está claro.

Por último, el final es el que ya seguía la película *Pygmalion*, con una Eliza que, a pesar de todos los problemas y discusiones con Higgins, vuelve a casa de éste.

Algo que resulta interesante como un factor más para potenciar el *skopos* del romanticismo, es la desfiguración de los personajes —en cuanto a carácter y relaciones— que Lerner realiza para ponerlos al servicio de sus intereses, de una forma muy sutil.

Ya hemos visto el desinterés por el personaje de Freddy. Por otra parte, el segundo candidato, Higgins, se nos muestra como un ser mucho más humano, más maduro y menos egocéntrico: en las últimas líneas del texto, la discusión acaba de una nueva manera en comparación con las versiones de *Pygmalion*. Aquí Eliza se despide educadamente de Higgins y la actitud de éste es algo menos prepotente que en las versiones de Shaw. En aquellas se reía con cinismo de su decisión de casarse con Freddy y aseguraba a su madre que Eliza regresaría. En la obra de Lerner, su actitud es mucho más humilde, preguntándole incluso a Mrs. Higgins qué puede hacer sin Eliza, aunque acaba, eso sí, con un ataque de cierta prepotencia que le sirve en cierto modo de consuelo y nos deja casi convencidos de que es un personaje digno de lástima:

Very well, let her go! I can do without anybody! I have my own soul! My own spark of divine fire!

Por último, es necesario puntualizar que algunos de los cambios habían aparecido ya en la película *Pygmalion* del año 1938, que analizaremos más adelante.

El contraste de propósitos entre Shaw y Lerner es, pues, evidente: el propósito didáctico de Shaw de crítica a la sociedad utilizaba el humor como instrumento; el que *Pygmalion* fuera una comedia era algo más o menos circunstancial. En cambio, en *My Fair Lady* es precisamente el sentido del humor el fin último, no un mero instrumento. De ahí que la obra acabase transformada en comedia musical, con las canciones, las nuevas escenas cómicas, un Doolittle que cobra importancia como elemento cómico y la pierde como crítico de la sociedad. Y por supuesto, el fin último de Lerner es dar al público lo que ellos piden, busca la popularidad de la obra. Por ello, en *My Fair Lady* Galatea acaba por volver al lado de su Pigmalión.

Una vez más, Shaw es derrotado en su afán antisentimental. Lerner reproduce páginas y páginas del texto de Shaw sin modificación alguna para luego cambiarle el final a su antojo y conveniencia, aunque lo justifica de la siguiente forma en una nota al comienzo de la obra:

I have omitted the sequel because in it Shaw explains how Eliza ends not with Higgins but with Freddy and —Shaw and Heaven forgive me!— I am not certain he is right!

Es evidente que las necesidades de mercado fueron la causa de los cambios que hemos analizado, creando una obra divertida y agradable, probablemente en mayor medida que el original, pero que, paradójicamente, popularizó la obra de Shaw tras destrozar lo que en ella era más emblemático.

## Las películas

Las películas basadas en la obra de Shaw y Lerner consiguieron hacer dichas piezas enormemente populares. Sin embargo, las primeras películas no proceden del Reino Unido ni de los Estados Unidos, sino de Alemania y Holanda<sup>18</sup>. Una vez más, siguieron la tónica general de finales sentimentales, de manera que Shaw se propuso participar en la producción de una versión cinematográfica de su obra, procurando preservar su finalidad y sus *skopos* originales.

18. La película alemana es del año 1935, dirigida por Erich Engel y con Gustaf Gründgens y Jenny Jugo como protagonistas. La holandesa, de 1937, fue dirigida a su vez por Ludwig Berger y cuenta con la actuación de Lily Bowmeester y Johan de Meester (MORGAN, Margery, *File on Shaw*, Londres: Methuen Drama, 1990, p. 69).

### *Película primera: Pygmalion*

En 1938, apareció la película *Pygmalion* de Gabriel Pascal, con un consagrado Leslie Howard y una joven Wendy Hiller en los papeles protagonistas<sup>19</sup>. Shaw se convirtió en el guionista de la obra, pero, sin embargo, el empeño que le llevó a intervenir en la producción de la película no sirvió de mucho, ya que el productor de la película contrató sin el conocimiento de Shaw a otros guionistas para que modificaran el final, de forma que estuviera más acorde con los gustos del público: En este final, Eliza regresa nuevamente al lado de Higgins (si bien es cierto que presenta cierto grado de ambigüedad con respecto a su decisión final). Se rumoreó que el dramaturgo había terminado por aceptar lo inevitable y había accedido a adoptar tal final en la película. Sin embargo, él siempre declaró no haber sabido nada de esta estrategia comercial hasta dos días antes del estreno de la película<sup>20</sup>.

En líneas generales y para comprender los *skopos* del Shaw guionista, recordemos que estamos hablando de una interpretación del original que, como siempre, está condicionada por unas necesidades de mercado y por las limitaciones y posibilidades del medio empleado. El cine es un medio que explota los recursos visuales, la imagen, de manera que nos encontramos con un texto que cobra menor importancia (diálogos apenas perfilados, que recogen tan sólo algunas de las frases más emblemáticas), mientras que los gestos y la actuación de los actores, los escenarios y la música presentan una mayor riqueza de matices.

En este sentido se introducen escenas panorámicas que recogen en cierta medida los detalles pormenorizados de las frecuentes acotaciones de *Pygmalion*. Nos referimos, por ejemplo, a escenas como aquella en que Higgins pasa entre cientos de vendedores o la del baile, así como las descripciones visuales de los objetos y del mobiliario del estudio de Higgins que sustituyen a las detalladas acotaciones de los textos del *Pygmalion* original (descripción que, por desgracia, no aparece ni mucho menos tan pormenorizada en el gabinete de su madre).

También se puede apreciar que algunos personajes cobran menor importancia, como Clara o Pickering, mientras que las actitudes de otros quedan sumamente exageradas, mucho más que en la obra publicada, como en el caso del extremo tono pedante adoptado por Eliza al completar su educación.

Si bien toda la obra sigue con mayor o menor precisión la obra de Shaw de 1916, la intervención de los otros guionistas se puede vislumbrar desde el momento en que Eliza se queda el anillo, como sucederá en *My Fair Lady*.

Al mismo tiempo, se produce alguna incoherencia en el texto. Éste intenta potenciar la impresión romántica de que Eliza y Higgins forman la pareja ideal,

19. *Pygmalion*, producida por Gabriel Pascal, dirección de Anthony Asquith y Leslie Howard, guión de Bernard Shaw, interpretada por Leslie Howard y Wendy Hiller. Filmax, 1938.
20. Respecto al este final, llegó a declarar que: «Nothing of the kind was emphasized in my scenario» (HOLROYD, Michael, *Bernard Shaw. Volume II 1898-1918. The Pursuit of Love*, Londres: Penguin Books, 1989, p. 333).

mientras que en la misma versión Eliza es mucho más permisiva y agradable con Freddy.

El final del texto es también extraño: Eliza interrumpe a Higgins repentinamente y le despide con un frío «Good bye, Professor Higgins», con lo que se omite una de las partes más importantes de la obra, la discusión final. A continuación, se muestra predispuesta hacia Freddy en su relación con éste y parece aceptar su amor, para por último regresar con Higgins, cuando todo parecía apuntar a que tomaría la decisión contraria. Podríamos pensar que, si la película presenta estas aparentes contradicciones se debe a un confuso intento de mezclar los dos *skopos* seguir el original de Shaw con la mayor fidelidad posible y, posteriormente, acabar procurando al público su deseado final feliz. Podríamos incluso denominarla «pieza de transición» dentro de la compleja evolución entre las distintas versiones; el conflicto surgió de los propósitos de introducir el romanticismo intentando al mismo tiempo no traicionar los objetos primeros de la obra de Shaw. Lo curioso del caso fue que Shaw ganara un Oscar de la Academia de Hollywood por un guión que no es íntegramente suyo y que se opone a todo aquello por lo que él abogó en su *Pygmalion*.

### *Segunda película: My Fair Lady*

La última de las traducciones intralingüísticas que comentaremos es la película del director George Cukor *My Fair Lady*, con un flemático Higgins interpretado por Rex Harrison y la más popular Eliza, Audrey Hepburn, de 1964<sup>21</sup>.

Tras analizar que, debido a sus *skopos* contradictorios la película *Pygmalion* presenta una serie de irregularidades en cuanto a coherencia con el guión de Shaw, basado en la obra de 1916, las modificaciones introducidas en la revisión de 1947 y la colaboración de otros guionistas que introducen un final y dan un matiz totalmente diferente a la obra (a tal conglomerado de versiones y propósitos le habíamos incluso llegado a denominar «pieza de transición»), algo similar podríamos esperar de la última de las versiones, la película *My Fair Lady*. Sin embargo, no encontramos estas irregularidades en la producción cinematográfica, sino que la coherencia interna del texto es casi perfecta.

Recordemos que el propio Lerner fue el guionista de la película y su labor no se vio ensombrecida por terceros como le había ocurrido a Shaw. Además, las intenciones románticas de la obra están fuera de toda duda, es decir, la obra no presenta ningún conflicto interno en tal sentido. Por lo demás, Lerner toma buena parte de las innovaciones que introduce su antecedente cinematográfico.

En cuanto a detalles concretos de esta versión, el *cockney* se ve todavía mucho más exagerado que en las traducciones anteriores (mediante la introducción de un mayor número de personajes de las clases bajas y un incremento de las

21. Película *My Fair Lady*, producida por Jack L. Werner, dirección de George Cukor, guión de Alan Lerner, interpretada por Rex Harrison y Audrey Hepburn, 1964.

situaciones cómicas entre miembros de esas clases), así como también se exagera el dramatismo y las notas cómicas. Por ejemplo, la exagerada reacción de Eliza al ser llevada al baño, la pedantería de la joven con su recién adquirido acento, su aparición en la fiesta, al más puro «estilo Cenicienta», la obsesión del maestro húngaro por desenmascararla... Todo se intensifica en función de sus valores melodramáticos.

Es interesante también el hecho de que a mitad de la película se produzca una pausa denominada «entreacto», que no corresponde a ninguna razón lógica, ya que el corte no se produce exactamente entre los dos actos de la obra y no hay ninguna otra razón lógica, sino que puede obedecer a causas técnicas. Una vez más, la obra aparece subordinada al medio.

Por último cabe decir que no hay sorpresas con respecto al final, ya que sigue la versión romántica de la película *Pygmalion*.

Como ya hemos dicho, la intención o *skopos* del autor, en este caso autor del guión, estuvo clara desde el primer momento. De ahí que la película sea prácticamente similar a la obra en que está basada y no haya contradicciones internas como en el caso de *Pygmalion*. El *skopos* de la película es transparente, las intenciones de crítica al sistema de educación (fundamental para comprender aquel *Pygmalion* original de 1913), sus intenciones didácticas, incluso la crítica social han desaparecido o, por lo menos, han perdido buena parte de su carga para centrarse mucho más en la comedia, en las situaciones divertidas, y explotar el romanticismo que todo el mundo parece encontrar inherente a la historia de aquel patito feo que se convierte en cisne, de la Cenicienta convertida en princesa, de Galatea, la estatua, convertida en mujer.

Esta traducción está creada para el público y respeta las expectativas y los gustos de éste, no los potencia e intenta jugar con ellos para después destruirlos, como había hecho Shaw. Y en vista del éxito que tuvo y que todavía tiene la película, cumplió plenamente sus objetivos. A esto contribuyeron, sin duda, unos recursos técnicos y cinematográficos excelentes que hacen de *My Fair Lady* una gran película y la sitúan en un merecido puesto entre los más grandes de los clásicos cinematográficos.

## Conclusión

Concluimos ya el presente trabajo resumiendo el análisis que hemos realizado en estas páginas. Nuestro propósito fue en todo momento situar el fenómeno de la traducción bajo un prisma distinto al acostumbrado. Nos hemos separado en gran medida de los análisis tradicionales de traducción de obras al separarnos de las palabras, de los textos en sí mismos.

En efecto, pretendíamos llegar a un nivel más profundo en el proceso de la traducción, ya que no era nuestra finalidad el trasladar palabras, sino propósitos y los medios para conseguirlos. De ahí esa aparente incoherencia de hablar de «traducciones» (las intralingüísticas), en las que no se cambia de lengua en ningún momento. Se trata, sin más, de una visión diferente de algo tan complejo como la traducción.

## Bibliografia

- GANZ, Arthur (1983). *Modern Dramatists: George Bernard Shaw*. Londres: The Macmillan Press.
- GRENE, Nicholas (1984). *Bernard Shaw, a Critical View*. Londres: MacMillan Press.
- HOLROYD, Michael (1989). *Bernard Shaw. Volume II. 1898-1918. The Pursuit of Love*. Londres: Penguin Books.
- HÖRMAN, Patricia; DIÉGUEZ, Isabel (1988). *Sobre la traducción literaria en Hispanoamérica*. Santiago: Pontificia Universidad Católica de Chile.
- JAKOBSON, Roman (1974). *Ensayos de lingüística general*. Barcelona: Seix Barral.
- LERNER, Alan (1956). *My Fair Lady*. Londres: Penguin Books.
- LÓPEZ SANTOS, Antonio (1989). *Bernard Shaw y el teatro de vanguardia*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- MORGAN, Margery (1990). *File on Shaw*. Londres: Methuen Drama.
- PAZ, Octavio (1971). *Traducción y Literalidad*. Barcelona: Tusquets.
- SHAW, Bernard (1916). *Pygmalion: A Romance in Five Acts*. Londres: Longmans, Green and Co.
- (1957). *Pygmalion: A Romance in Five Acts*. Londres: Longmans, Green and Co.
- VERMEER, Hans (1990). *Skopos und Translationsauftrag-Aufsätze*. Heidelberg: Heidelberg Universitätsdruckerei.
- WARD, A.C (1970). *Bernard Shaw*. Londres: Longman.