



TRADUCCIÓN DE GUIONES PARA DOBLAJE

LA ORALIDAD NO ESPONTÁNEA Y EL IDIOLECTO

EN LA PELÍCULA *THE MEYEROWITZ STORIES*

Trabajo de Fin de Grado

Xabier IZAGIRRE AIZPITARTE

Tutora:

Aitziber Elejalde Sáenz

Grado en Traducción e Interpretación

Departamento de Filología Inglesa y Alemana y de Traducción e Interpretación

2018/2019

Resumen

La traducción de guiones para doblaje es un proceso complejo en el que hay que tener en cuenta muchos factores. La oralidad no espontánea y el idiolecto son dos de los elementos que hay que considerar a la hora de traducir obras audiovisuales. En el cine, en el que el canal visual y el canal auditivo convergen y se equilibran oralidad y escritura, los diálogos tienen que ser naturales, y para lograr este objetivo se elaboran las traducciones de una manera determinada.

El presente Trabajo de Fin de Grado consiste en el análisis de la oralidad no espontánea y el idiolecto en la traducción al castellano del guion de la película *The Meyerowitz Stories*, originalmente en inglés. El film fue escrito y dirigido por Noah Baumbach, y la traducción al español corrió a cargo de Patricia Franco Lommers.

En primer lugar, estableceremos un marco teórico sobre la traducción audiovisual para luego centrarnos en la traducción de guiones para doblaje y en el concepto de la oralidad prefabricada. Más adelante se aclarará lo que es el idiolecto y qué papel puede desempeñar en la elaboración y traducción de la oralidad prefabricada.

Después, realizaremos un análisis comparativo de la oralidad prefabricada y los idiolectos, observando cómo ha sido el ajuste del guion en la transición EN>ES y cómo ha afectado este proceso a las características lingüísticas que compararemos. Al final del presente Trabajo de Fin de Grado habrá un apartado dedicado a las conclusiones obtenidas del análisis comparativo.

El objetivo principal de este trabajo es estudiar cómo pueden cambiar las marcas idiolectales y de oralidad en el proceso de ajuste y observar si en castellano se ha conseguido de manera efectiva capturar esas características.

ÍNDICE DE CONTENIDOS

1. INTRODUCCIÓN.....	1
2. OBJETO DE ESTUDIO Y MOTIVACIÓN.....	2
3. MARCO TEÓRICO.....	3
3.1. La traducción audiovisual.....	3
3.2. Traducción de guiones para doblaje.....	5
3.3. La oralidad prefabricada.....	8
3.4. Idiolecto.....	11
4. METODOLOGÍA Y SELECCIÓN DE ESCENAS.....	13
5. ANÁLISIS COMPARATIVO.....	14
5.1. Nivel morfológico.....	14
5.2. Nivel sintáctico.....	16
5.3. Nivel léxico-semántico.....	19
5.4. Idiolecto.....	21
6. CONCLUSIONES.....	25
7. BIBLIOGRAFÍA.....	28

LISTA DE ABREVIATURAS

- TO→ Texto original
- TM1→ Texto meta 1 (versión de la traductora)
- TM2→ Texto meta 2 (versión interpretada por los actores de doblaje tras el proceso de ajuste)
- TCR→ *Time Code Reading*-Código de tiempo.
- TAV→ Traducción audiovisual
- EN→ Inglés
- ES→ Español

LISTA DE TABLAS

Tabla 1. Ficha de la obra.....	2
Tabla 2. Pronombre dativo sin función sintáctica.....	14
Tabla 3. Diminutivos y aumentativos	15
Tabla 4. Repetición de expresiones e idiolecto.....	17
Tabla 5. Repetición de expresiones e idiolecto/ Nivel fonético prosódico: pronunciación marcada y enfática	18
Tabla 6. Expresividad y creatividad léxica	19
Tabla 7. Expresividad, creatividad léxica y uso del humor	20
Tabla 8. Idiolecto sintáctico y léxico-semántico	22
Tabla 9. Idiolecto léxico-semántico	23

1. INTRODUCCIÓN

Este Trabajo de Fin de Grado tiene como objetivo analizar el tratamiento de la oralidad prefabricada y los idiolectos en el proceso de ajuste del guion para doblaje de la película *The Meyerowitz Stories* en la combinación EN>ES. Con esto se busca observar cómo se pueden ver afectadas ciertas características importantes del texto en el proceso de ajuste.

La oralidad prefabricada es la imitación de la lengua oral espontánea en textos escritos (Calvo Rigual y Spinolo, 2016), y el idiolecto, el conjunto de hábitos de habla característicos que tiene cada individuo (Sánchez Iglesias, 2005). El presente estudio busca ahondar en estos conceptos estrechamente relacionados y examinar cómo se han transformado hasta llegar al guion final.

El estudio académico en el campo de la TAV comenzó hace relativamente poco tiempo, en los años 90 (Chaume, 2013). En el ámbito de la oralidad prefabricada la bibliografía al respecto es más escasa y reciente, y en lo que al idiolecto se refiere, hay varios trabajos académicos que tratan el tema, pero hacerlo desde el prisma de la oralidad prefabricada es poco frecuente.

El trabajo se estructurará de la siguiente manera: primero se presentará el objeto de estudio, se darán las características de la película y el porqué de su elección. Después se ofrecerá un marco teórico para aclarar conceptos necesarios para entender el trabajo posterior, en el que se explicarán la TAV, la traducción de guiones para doblaje, la oralidad prefabricada y el idiolecto. En el análisis se extraerán fragmentos del TO, del TM1 y del TM2, y se estudiará la incidencia que ha tenido el ajuste en las marcas de oralidad y de idiolecto. Para definir cuáles son las marcas de oralidad nos basaremos en el sistema de niveles de Baños Piñero (2009). Por último, habrá un apartado dedicado a las conclusiones del análisis comparativo.

2. OBJETO DE ESTUDIO Y MOTIVACIÓN

Tabla 1. Ficha de la obra

<i>The Meyerowitz Stories</i>	
Director	Noah Baumbach
País	Estados Unidos
Género	Comedia-Drama
Actores principales	Adam Sandler, Ben Stiller, Dustin Hoffman
Fecha de estreno en España	13 de octubre de 2017
Distribuidora	Netflix
Productora	IAC Films
Duración	113 min.
Traductora	Patricia Franco Lommers
Directora y ajustadora	Ana Plaza
Estudio de grabación	TECNISÓN

La película cuenta la historia de tres hermanastros adultos, Danny, Matt y Jean, y su padre, Harold, un artista arisco. La familia no está muy unida, pero todos se reúnen en Nueva York por motivo de la retrospectiva de la carrera de Harold que harán en la universidad. Antes del evento, Harold es ingresado grave en el hospital, y esto crea unas dinámicas nunca antes vistas entre los familiares: afloran traumas, inseguridades y odio, pero también amor.

La selección de la película para este Trabajo de Fin de Grado se debe a que en el film se explora la comunicación entre personas, o la falta de esta, desde un punto de vista novedoso. *The Meyerowitz Stories* muestra cómo, al hablar con otras personas, muchas veces nos hablamos a nosotros mismos, sin importar lo que diga el interlocutor. Así, en la película hay diálogos paralelos, es decir, conversaciones en las que cada una de las partes habla sin responder a lo que dice la otra. La interacción entre personas deja de ser importante para los personajes, y al hablar con otros a veces solo buscan reafirmarse en sus ideas, calmar sus conciencias, o simplemente escucharse hablar a sí mismos. Me pareció una perspectiva interesante y fresca sobre las conversaciones. Si a esto le añadimos la profusión de diálogos que hay en la película, facilitando así la selección de escenas debido a la abundancia de ejemplos, no fue complicado elegir esta película frente a otras.

3. MARCO TEÓRICO

A continuación se ofrecerá una perspectiva general de cuatro aspectos relevantes a la hora de entender el análisis comparativo posterior: la TAV, la traducción de guiones para doblaje, la oralidad prefabricada y el idiolecto.

3.1. La traducción audiovisual

La traducción audiovisual es una de las principales modalidades de traducción, una en la que el canal visual (la imagen) y el canal auditivo (los diálogos, la banda sonora, los efectos especiales) convergen. Además de converger, para que estemos hablando de TAV es necesario que ambos canales estén presentes simultáneamente. Esta es su característica definitoria, y es la modalidad de traducción que posibilita la transmisión de un texto audiovisual original a la cultura meta. Los textos audiovisuales tienen un modo de producción, transmisión y recepción particular debido a sus características, y su código de significación no es únicamente el lingüístico (Chaume, 2004b).

Carmona (1996), basado en el libro de Casetti y Di Chio (1991), propone cuatro macrocódigos de significación a través de los cuales se transmite información: los códigos tecnológicos, los cuales conciernen más a los trabajadores técnicos que a los traductores, los códigos sonoros y los códigos visuales, antes explicados, y por último los códigos sintácticos o de montaje, que corresponden, por ejemplo, a las transiciones fílmicas. Un traductor basa su actividad en los aspectos lingüísticos de la obra, pero tiene que tener siempre en cuenta los demás códigos de significación, pues una buena traducción busca transmitir al máximo el significado completo de la producción original.

Para Sokoli (2005) el texto audiovisual tiene cinco características definitorias principales:

- 1.- Dos canales: visual y auditivo
- 2.- Presencia de signos verbales y no verbales
- 3.- Sincronía entre los signos verbales y no verbales

4.- Transmisión del texto mediante una pantalla

5.- Secuencia predeterminada de imágenes

Toda esta multiplicidad que poseen los textos audiovisuales hace que la traducción de los mismos sea un trabajo lleno de complejidades. Si tenemos en cuenta que el texto meta está siempre sujeto a las imágenes en pantalla, conseguir una oralidad verosímil en el texto se presenta como una tarea complicada, debido a las restricciones en el lenguaje que trae la supeditación de lo auditivo a lo visual en este caso.

En el campo de la traductología la investigación en TAV es una actividad relativamente reciente, pues comenzó a hacerse de manera estructurada en los años 90 (Chaume, 2013). Aunque la investigación en este ámbito cuente con poco más que veinte años, la TAV como modalidad se remonta a los inicios del cine. El cine mudo ya usaba lenguaje verbal para hacer llegar el mensaje a la audiencia (Orrego Carmona, 2013). Desde ese momento se hizo necesaria la TAV, la cual se fue desarrollando y perfeccionando hasta nuestros días, además de diversificarse, pues el concepto de TAV ya no se aplica únicamente a la traducción de textos de productos fílmicos.

Según Chaume (2013):

«La traducción audiovisual son las transferencias semióticas, interlingüísticas e intralingüísticas entre textos audiovisuales, tanto las más consolidadas, como el doblaje y la subtitulación, como las más novedosas, como el rehablado o la audiosubtitulación».

Observamos que el doblaje y la subtitulación no son las únicas formas de TAV. Dentro de la modalidad también se encuentran las voces superpuestas (*voice-over*), la interpretación simultánea y la narración (Gambier, 1996).

Bartoll (2012) distingue nueve formas de TAV: la audiodescripción, el doblaje, la interpretación consecutiva, la interpretación simultánea, la intertitulación, el *remake*, el resumen escrito, la subtitulación y las voces superpuestas. Como vemos, hoy en día existen muchas maneras de trasvasar el discurso de un producto audiovisual de un idioma a otro. La TAV es muy diversa y en las últimas décadas su presencia se ha multiplicado.

No es de extrañar que, en una sociedad en la que la cultura de lo audiovisual desempeña un papel central, la TAV sea un ámbito que despierta cada vez más interés y que se estudia en profundidad en los círculos académicos. Proliferan los simposios, grados, másteres, tesis y artículos académicos sobre la TAV, y esto no hace más que profundizar en una modalidad de traducción que ha crecido enormemente en los últimos años.

La globalización también ha supuesto un salto para este campo, puesto que el hecho de que el mercado de lo audiovisual se internacionalice conlleva un aumento exponencial del número de obras que se traducen. La expansión de esta modalidad de traducción agiganta su impacto en la sociedad, y con un público tan numeroso es necesario tener presente que el texto meta transmite ideología y valores tanto como lo haría el original. Por lo tanto, la TAV no solamente es compleja, sino que también es importante.

3.2. Traducción de guiones para doblaje

El doblaje, junto con la subtitulación, es la técnica de TAV más extendida. Consiste en «la traducción y ajuste de un guion de un texto audiovisual y la posterior interpretación de esta traducción por parte de los actores, bajo la dirección del director de doblaje y los consejos del asesor lingüístico, cuando esta figura existe» (Chaume, 2004b).

Según Luyken (1991), el doblaje es un arte imperfecto consistente en el reemplazo del discurso original por un discurso en la lengua de llegada que trata de serle fiel al original y que persigue reproducir los tiempos, el estilo y el movimiento de labios de la producción de partida.

Whitman-Linsen (1992) apunta que un buen doblaje necesita: la sincronización del discurso meta con la articulación de la boca del actor o actriz y con sus movimientos corporales, (...) una actuación creíble por parte de los actores de doblaje, y un diálogo creíble en lo que respecta a la oralidad del idioma de llegada.

En cuanto a la traducción de guiones para doblaje, este es un proceso que se rige no solo por las convenciones traductológicas de las demás modalidades, sino que tiene normas y características propias:

«Las normas matriciales en traducción para el doblaje son (...) aquellas que marcan los criterios con los que se corta o segmenta el texto en las unidades que conocemos como *takes*, se insertan símbolos de doblaje, se añaden códigos de tiempos, se provee la información paratextual y se presenta la traducción» (Chaume, 2016).

Marzá (2016) define el *take* como «un conjunto finito de líneas de diálogo, pertenecientes a uno o más personajes del filme, que se agrupan en un segmento textual para proceder a su grabación en la cabina del estudio». Según la misma investigadora, todo *take* está numerado, tiene un código de tiempo y además contiene los nombres de los personajes y sus diálogos. Los *takes* existen porque, si no se cortase el texto en fragmentos, a los actores de doblaje se les haría imposible interpretar todo su discurso del producto audiovisual sin pausa ni descanso alguno.

Los símbolos son aquellos signos que se insertan en el guion traducido para pautar y ayudar la interpretación de los actores. Según Torralba Miralles (2016), los símbolos pueden ser:

- Paralingüísticos, los cuales informan al actor de que habrá sonidos en el audio que no son palabras: (RISA), (TOS), etc.
- De colocación y procedencia de la voz, que sirven para indicar al actor la posición del actor original y si sus labios están a la vista del espectador, para que así el actor de doblaje preste más atención a la sincronía labial, la isocronía y la sincronía cinésica. Los más utilizados son (OFF), si el personaje no aparece en escena, y (ON), si el caso es justo el contrario.
- Narrativos, si tienen algo que ver con los sucesos de la obra: (A LA VEZ) si los personajes hablan al mismo tiempo, / para una pausa corta en la intervención de un personaje, // para una pausa larga, (CP) para un cambio de plano, etc.

Observamos por tanto que, aparte de las particularidades lingüísticas que atañe la TAV, el traductor de guiones para doblaje tiene que seguir una serie de convenciones formales a la hora de hacer su trabajo. Hay veces en los que el proceso de insertar los símbolos y dividir el texto en *takes* corre a cargo del traductor, pero en otros casos existe la figura del adaptador, también llamado ajustador. El adaptador divide el texto en *takes*, introduce los símbolos, sincroniza el texto con los movimientos labiales y corporales de los actores originales y ajusta el texto para que resulte más natural, siendo una pieza

clave en la elaboración de la oralidad prefabricada. En los casos en que todo este proceso es responsabilidad del propio traductor la carga de trabajo aumenta considerablemente. Hay que tener en cuenta además que dotar de naturalidad a una traducción propia es un objetivo difícil de conseguir.

Romero Fresco (2009), basándose en escritos de Templer (1995), Castro (2001), Gilabert et al. (2001) y Chaume (2004b), divide el proceso de doblaje en España en seis etapas. La primera, una empresa pública o privada adquiere los derechos de emisión de un producto audiovisual en otra lengua. Después, se le encarga a un estudio de doblaje que traduzca y ajuste el texto, y que se interprete dicha traducción. La traducción del texto audiovisual se le asigna a un traductor. Una vez acabada, la traducción pasa un proceso de ajuste, que puede correr a cargo del propio traductor o de otro profesional. En esta fase se adapta el texto para que esté sincronizado con las imágenes y para que el discurso suene más natural (la oralidad). En la siguiente fase, los actores de doblaje dan voz al texto bajo la supervisión del director de doblaje, quien se puede encargar de seguir adaptando el texto para conseguir esa oralidad verosímil. Por último, un técnico de sonido edita la versión doblada y mezcla el audio del producto audiovisual final.

A lo largo de todo ese proceso el texto traducido pasa por varios filtros con el objetivo de lograr la naturalidad en el discurso, en lo que se conoce en la profesión como proceso de ajuste. En este proceso existen factores a tener en cuenta que conciernen al canal visual y al canal auditivo. Barambones y Zabalondo (2006) los explican:

- Sincronía labial: adaptar el texto, la traducción, a los movimientos de la boca. Cuando se consigue una sincronía labial efectiva, la versión doblada consigue verosimilitud. Sin embargo, Chaume (2004a) explica que no es viable que el traductor dedique demasiado tiempo a conseguir una sincronía labial perfecta, y que en el mercado de doblaje español la sincronía labial cobra mayor importancia en primeros planos o situaciones en los que los labios del actor original se pueden ver con claridad y de cerca, pero que en el resto de situaciones esta sincronía no es prioritaria.
- Isocronía: adaptar la traducción a la duración del discurso de los personajes originales. El tiempo de la interpretación del discurso original y de la traducción ha de coincidir: tienen que comenzar y acabar al mismo tiempo. Chaume

(2004a) apunta en la misma dirección: «the translated dialogue must fit exactly in the time between the instant the screen actor open his/her mouth —to utter the source text dialogues—and the instant in which he/she closes his/her mouth».

La llamada sincronía cinésica, por la que la traducción tiene que corresponderse con los movimientos corporales y gestos de los personajes en pantalla, es otro factor a tener en cuenta, pero nuestro análisis se centrará en la sincronía labial y en la isocronía en este campo.

3.3. La oralidad prefabricada

La oralidad prefabricada, también conocida en círculos académicos como oralidad no espontánea, oralidad fingida, oralidad pretendida, oralidad planificada, oralidad simulada o incluso oralidad literaria, es una emulación escrita del idioma hablado espontáneo (Calvo Rigual y Spinolo, 2016). Tanto los textos audiovisuales de la lengua de partida como los de la lengua de llegada tienen como característica la oralidad prefabricada (en los casos en los que se persigue esa emulación del lenguaje oral espontáneo). Brumme (2012) la define como «la evocación del lenguaje de la inmediatez comunicativa en los textos ficcionales, ya sean textos literarios o textos audiovisuales, distinguiéndola de la oralidad cotidiana o real».

El objetivo principal de esta emulación es que el idioma hablado en la obra sea creíble para el espectador, que los diálogos y monólogos sean verosímiles y naturales. Así, el discurso escrito, el cual ha pasado varios filtros y ha requerido mucho trabajo para ser elaborado, tiene que sonar como si no hubiera sido así, como si fuera fruto del momento. Esto no significa que la imitación a la oralidad espontánea haya de ser total, únicamente se han de perseguir ciertos aspectos de esta (Baños Piñero, 2009).

Sin embargo, es importante tener claro que la oposición oralidad-escritura es gradual y no binaria, que es un *continuum*. Esto significa que en contadas ocasiones una expresión se podría considerar totalmente oral o totalmente escrita. En vez de eso, existe un espectro en el que podríamos colocar un discurso más cerca de la oralidad o más cerca de la escritura (Calvo Rigual y Spinolo, 2016). La mayoría de textos son, por lo tanto,

de carácter híbrido. Según Baños Piñero (2009), la oralidad prefabricada tiene características del idioma escrito y del idioma oral.

Todo esto supone que la oralidad, a veces olvidada, debe tener un peso importante en el proceso de traducción. Lo oral puede existir sin lo escrito, pero no viceversa: la dimensión oral subyace en cualquier tipo de escritura. Así, para que una traducción sea adecuada, la oralidad debe desempeñar un papel central en TAV.

Una buena manera de abordar el tema de la oralidad es observando qué factores la componen. En este trabajo nos centraremos en los aspectos morfológicos, sintácticos y léxico-semánticos del lenguaje utilizado para dotar al texto de esa naturalidad y verosimilitud.

Para poder analizar el discurso oral prefabricado en *The Meyerowitz Stories* es necesario establecer primero qué características tiene esta evocación. Para ello nos basaremos en la tesis doctoral de Baños Piñero sobre la oralidad prefabricada, en la que se explican las particularidades tanto del español oral espontáneo como del no espontáneo. La tesis a su vez se fundamenta en los estudios sobre el castellano coloquial de Vígara (1980, 1992), Cassany (1989), Briz (1996, 2001) y Briz y grupo Val.Es.Co (2000).

Es importante señalar que las características de la oralidad prefabricada no son totalmente intercambiables con las de la espontánea; explicaremos estas diferencias tras aclarar las características del español oral prefabricado, pero estas disimilitudes no son relevantes a la hora de realizar nuestro análisis.

Las características del discurso oral prefabricado de los textos audiovisuales doblados al español son las siguientes (Baños Piñero, 2009):

- Nivel fonético-prosódico
 - Articulación fonética tensa, pronunciación clara, correcta, marcada y enfática.
- Nivel morfológico
 - Concordancias gramaticales siempre correctas, uso correcto de las formas pronominales... En este nivel se recomienda dejar a un lado la emulación del discurso oral en favor de la norma del castellano formal.

- Nivel sintáctico
 - Se puede afirmar que el nivel sintáctico se asemeja bastante al del oral espontáneo. Estructura cerrada y ordenada y continuidad en la exposición, unión cerrada entre enunciados, orden sintáctico canónico de las palabras sin dejar de lado la expresividad, alto grado de redundancia para emular el oral espontáneo, elipsis abundantes y alta referencia exofórica (deícticos...).

- Nivel léxico-semántico
 - Léxico restringido y aumento de la capacidad significativa de unidades léxicas, expresividad y creatividad léxica, evitar tacos y términos no normativos (como tecnicismos o préstamos innecesarios), léxico convencional y estándar sin marcas dialectales o sociolectales.

Las diferencias con respecto al español oral espontáneo son las siguientes:

La oralidad prefabricada traducida en español cuenta con una articulación más tensa, una pronunciación «profesional» de la mano de los actores de doblaje en lo que concierne al nivel fonético-prosódico del español oral espontáneo. Sin embargo, ese es un nivel en el que nos centraremos menos en nuestro análisis comparativo, en favor de los otros tres.

En el nivel morfológico, el castellano no espontáneo para doblaje se diferencia del espontáneo más que en cualquier otro nivel, y se dejan de lado aquellos aspectos que acercarían el texto a un español oral espontáneo en favor de las normas lingüísticas del español. En el nivel sintáctico ocurre lo contrario: tiene muchas similitudes con el oral espontáneo. Sin embargo, se puede afirmar que la estructura sintáctica del oral no espontáneo es más organizada y cerrada, en contraposición a las frases inacabadas y falta de coherencia que pueden observarse en el oral espontáneo. Por último, cabe destacar que en el nivel léxico-semántico ambas oralidades comparten la expresividad y la creatividad y que la oralidad no espontánea en español suele restringir palabras malsonantes y marcas dialectales o sociolectales, tan comunes en conversaciones no prefabricadas (Baños Piñero, 2009).

Por tanto, se puede afirmar que el castellano no espontáneo para doblaje comparte características con el espontáneo en aquellos aspectos que no interfieren con el uso

«correcto» de un castellano estándar. Salvo en casos específicos, todo aquello que difiera de esa regla del español, como pueden ser las antes mencionadas marcas dialectales o la falta de concordancia de género gramatical, se deja a un lado en el texto que interpretarán los actores de doblaje.

3.4. Idiolecto

El idiolecto es, según Sánchez Iglesias (2005): «el conjunto de los usos de una lengua característico de un individuo concreto». La palabra clave aquí es individuo. La identidad, la firma del hablante, viene dada por el idiolecto, y este permite en parte identificar a cada personaje. El idiolecto lo definen los hábitos lingüísticos de cada hablante, y estos pueden ser fonético-fonológicos, sintácticos o léxico-semánticos:

«En el ámbito fonético-fonológico se han mencionado los que constituyen la dinámica de la voz, al tiempo que para los sonidos que son identificables en el habla de una determinada persona se ha acuñado el término «idiófono». En el sintáctico se habla frecuentemente de cuestiones como construcciones utilizadas con mayor o menor frecuencia, la estructura del texto (en términos de hipotaxis, parataxis o coordinación), distribución de la información, estructura y frecuencia de frases nominales y verbales (que terminan por definir los denominados «estilos» nominal o verbal). Por último, en el nivel léxico-semántico se señala el uso recurrente de determinadas unidades por parte del hablante concreto» (Sánchez Iglesias, 2005).

Así, en el medio audiovisual se puede hablar del idiolecto si, consistentemente, las intervenciones de un personaje tienen rasgos propios en esos tres niveles. Si un espectador es capaz de notar estas características, entonces se ha conseguido evocar un idiolecto en el medio audiovisual.

En cuanto a la relación del idiolecto con el dialecto o el sociolecto, Sánchez Iglesias también apunta que: «La noción del idiolecto implica que existen variaciones no solo de un país a otro, de una región a otra, de un pueblo a otro, de una clase social a otra, sino también de una persona a otra» (2001).

Sin embargo, no es correcta la percepción de los lectos como compartimentos estancos. Hatim y Mason (1990) explican que existe un *continuum* en las variedades lingüísticas temporales, geográficas, sociales, etc., y que todas estas variedades interactúan entre sí. El idiolecto, por tanto, se forma también con rasgos sociolectales y dialectales, además de por los hábitos lingüísticos antes explicados.

El idiolecto puede ser uno de los factores a tener en cuenta en la oralidad prefabricada. Volviendo a la definición de Brumme (2012), la oralidad prefabricada es «la evocación del lenguaje de la inmediatez comunicativa en los textos ficcionales». Si el idiolecto es la unión de los hábitos lingüísticos de un hablante, entonces *evocar* un idiolecto en un personaje puede ser una estrategia válida para la elaboración de la oralidad prefabricada. En el análisis comparativo veremos cómo los idiolectos pueden contribuir a la hora de crear un lenguaje verosímil y natural.

4. METODOLOGÍA Y SELECCIÓN DE ESCENAS

El criterio para la selección de escenas se ha basado exclusivamente en su interés para el análisis de la oralidad prefabricada y los idiolectos. Se han seleccionado dos ejemplos para cada nivel del lenguaje que estudiaremos (nivel morfológico, nivel sintáctico, nivel léxico-semántico) y otros dos ejemplos para el caso de los idiolectos. Hay casos en los que dentro del análisis de un nivel se han encontrado marcas idiolectales o características de otro nivel (p.ej. características léxico-semánticas dentro del nivel sintáctico). En estas ocasiones la situación se ha señalado convenientemente y se ha procedido al estudio de ambas características.

Las tablas se estructuran de la siguiente manera: se da el contexto de la escena cuando es preciso y el código de tiempo (TCR) se muestra a la izquierda. En la columna TO está el texto original en inglés y en TM1 la versión de la traductora. Por último, en TM2 aparece el texto que ha pasado el proceso de ajuste, el que interpretaron los actores de doblaje. En esta columna se han añadido los símbolos de colocación y procedencia de voz (OFF) y (ON). En los casos en los que el discurso no ha estado en OFF con anterioridad no es preciso colocar el símbolo ON: la ausencia de símbolos de esta naturaleza implica que el discurso está en ON, pues es el estado predeterminado (Torralba Miralles, 2016). En los casos en los que los símbolos de colocación y procedencia desempeñan un papel determinante en el ajuste estos se han analizado en profundidad. Además, en el título de la tabla se señala en qué característica particular nos centraremos.

5. ANÁLISIS COMPARATIVO

5.1. Nivel morfológico

Tabla 2. Pronombre dativo sin función sintáctica

Contexto: Harold está comiendo en un restaurante con su hijo Matt.			
TCR	TO	TM1	TM2
00:44:23→ 00:44:29	HAROLD: This son of a bitch just put his ketchup on our table too. The ketchup bottle is now next to the glasses case at the end of their table. Before you know it, he'll be sitting in my lap.	HAROLD: Ese hijo de puta nos ha puesto su ketchup en nuestra mesa también. Como me descuide se me sienta en el regazo.	HAROLD: (OFF) Ese cabronazo ha puesto su ketchup en nuestra mesa también. Si me descuido (ON) se sentará en mi regazo.

Estos pronombres dativos son un refuerzo para la oración, muy presentes en la lengua oral. Se pueden omitir sin afectar al significado, y sirven para dar énfasis a la frase y en ocasiones para expresar afecto (Baños Piñero, 2009). En esta escena Harold está enfadado porque el hombre de la mesa de al lado está invadiendo su espacio vital, y la traductora añade el pronombre *me* («se me sienta en el regazo») para añadir énfasis a la oración. En este caso el pronombre dativo se utiliza para expresar enfado, no afecto.

El texto original no tiene ninguna marca pronominal de ese tipo, por lo que la traductora, en su elaboración de un texto en español oral prefabricado, hace uso de un rasgo morfológico del lenguaje oral para dotar el discurso de verosimilitud. En este contexto es creíble que Harold se exprese en esos términos, y en especial, de esa manera.

Observemos ahora el TM2 («Si me descuido se sentará en mi regazo»):

Si nos fijamos en los símbolos de colocación y procedencia de la voz, los labios del actor original no están visibles hasta casi el final del fragmento, por lo que se puede afirmar que la razón principal para el cambio de la traducción en el estudio de grabación fue la isocronía, en este caso acortar el discurso. La última oración se convierte en condicional y pierde el pronombre dativo sin función sintáctica. A la hora de acortar

oraciones por razones de isocronía, es evidente que hay que sacrificar elementos de la frase. En este caso se pierde la marca de oralidad.

Tabla 3. Diminutivos y aumentativos

TCR	TO	TM1	TM2
01:24:47→ 01:24:50	MATT: She's eighteen. What "parenting" do you need to do here? She's just a person now.	MATT: ¡Tiene 18 años! ¿Qué educación tienes que darle ahora? Ya es mayorcita.	MATT: (OFF) ¡Tiene 18 años! (ON) ¿Qué educación vas a darle ahora? Ya es mayorcita.
01:20:17→ 01:20:19	PAUL: You look just like him.	PAUL: Eres igualito a él.	PAUL: (OFF) Eres igualito a él.
00:46:44→ 00:46:47	MATT: Of course you do. It has kids dying of cancer. It was a big hit.	MATT: Claro que sí. Con esos niños que morían de cáncer. Fue un taquillazo.	MATT: Sí, hombre. Con los niños que morían de cáncer. Fue un éxito.

En las traducciones podemos encontrar un diminutivo (-ito/-ita) y un aumentativo (-azo). Estos sufijos son muy propios del español oral espontáneo (Baños Piñero, 2009). La doble transición, del TO al TM1 y del TM1 al TM2, es muy interesante en este caso:

En el primer ejemplo, «ya es mayorcita» es la traducción de «she's just a person now» tanto en el TM1 como en el TM2. El uso del diminutivo no está motivado por el TO en este caso, y se busca una forma natural y coloquial en castellano para que Matt reproche a Danny el estar demasiado encima de su hija mayor de edad. «Ya es mayor» habría captado también el mensaje del TO, pero de esa manera no existiría el componente de oralidad que da el diminutivo en este caso, y además la forma por la que se optó es muy socorrida en conversaciones de este tipo en el español oral espontáneo, por lo que se consigue una traducción natural y verosímil.

El segundo ejemplo es parecido al primero: «just like him» pasa a ser «igualito» en el TM1 y el TM2. La construcción con diminutivo «ser igualito a alguien» está muy extendida, y al igual que en el anterior ejemplo el resultado es efectivo en términos de oralidad prefabricada en español.

El último caso cambia esta tendencia. El sufijo es un aumentativo en este caso y el TM1 y el TM2 no concuerdan. La película fue un «big hit» en el TO, «un taquillazo» en el TM1 y «un éxito» en el TM2.

5.2. Nivel sintáctico

La lengua oral en su nivel sintáctico tiene como característica cierto grado de redundancia, no es extraño que se repitan elementos del discurso (Baños Piñero, 2009). Los individuos tienden a repetir expresiones o estructuras sintácticas, formas lingüísticas con las que se sienten cómodos al hablar. En la elaboración de idiolectos para guiones una de las herramientas más socorridas es que los personajes tengan una expresión a la que acuden con frecuencia, que tengan un hábito lingüístico evidente. En *The Meyerowitz Stories* la repetición de expresiones se utiliza para caracterizar a los personajes. A continuación analizaremos dos expresiones repetidas a lo largo del guion que dotan de naturalidad al texto oral prefabricado:

Harold tiene dos expresiones recurrentes. Aunque no las utiliza constantemente, el guion evidencia que son frases a las que Harold acude con frecuencia, pues sus tres hijos las emplean también cuando hacen referencia a su padre, voluntaria o involuntariamente. En la película se explora la relación de los tres hijos con su padre y entre ellos, y esa imitación de las expresiones del padre ahonda sutilmente en esa dirección.

La primera expresión alude al tenista estadounidense John McEnroe, conocido por sus airadas protestas a los árbitros y, al igual que Harold, amante del arte, pues posee una galería de arte en Manhattan desde 1994.

Tabla 4. Repetición de expresiones e idiolecto

TCR	TO	TM1	TM2
00:37:30→ 00:37:33	HAROLD: This is my protest. Like McEnroe.	HAROLD: Es mi protesta, como McEnroe.	HAROLD: Es mi protesta, como McEnroe.
01:25:45→ 01:25:49	DANNY: I quit because it was my protest. OK? MATT: OK. Like McEnroe.	DANNY: Lo dejé porque era mi protesta, ¿sabes? MATT: Ya, como McEnroe.	DANNY: Fue mi forma de protestar, ¿sabes? MATT: (OFF) Ya, como McEnroe.

En el TM2 la forma de la expresión de Danny es distinta a la de su padre. Una vez más, el cambio se deba seguramente a cuestiones de isocronía, pues en el TM2 el texto se acorta con respecto al TM1. El contenido cambia poco con respecto al TO en el TM2. La modulación no modifica el mensaje, pero la forma se ve afectada, y en este caso particular eso cobra mayor importancia.

La frase recurrente de Harold es exactamente «Es mi protesta, como McEnroe», tanto en el TM1 como en el TM2. El fragmento de Danny busca hacer una clara referencia a la forma de hablar de su padre, y eso tiene importantes implicaciones en el guion de la película: la forma de ser de Danny está muy marcada por la de su ausente padre. Sin embargo, al cambiar la forma en el TM2, «Fue mi forma de protestar», se pierde en parte la referencia a la frase de Harold, situación que salva la respuesta de Matt: «Ya, como McEnroe».

La traducción de la oralidad prefabricada cobra peso aquí no solo porque sea importante trasladar un lenguaje verosímil a la lengua meta, sino porque, como se puede observar en este caso, traducir fielmente el idiolecto de Harold permite que se entienda una sutil elaboración del personaje de Danny con respecto a su padre.

La segunda expresión de Harold es la siguiente:

Tabla 5. Repetición de expresiones e idiolecto/ Nivel fonético prosódico: pronunciación marcada y enfática

TCR	TO	TM1	TM2
00:44:30→ 00:44:31	HAROLD: I want to punch this guy in the nose.	HAROLD: Voy a partirle la cara a ese tío.	HAROLD: Voy a partirle la cara a (OFF) ese tío.
00:53:04→ 00:53:06	MATT: Ugh, I want to punch YOU in the nose!	MATT: Grrr. ¡Qué ganas de partirte la cara!	MATT: Grrr. ¡Qué ganas de partirte la cara!
01:16:49→ 01:16:52	JEAN: (...) But that if Paul did it again, he'd punch him in the nose.	JEAN: Pero que si volvía a hacerlo le partiría la cara.	JEAN: Pero que si volvía a hacerlo le partiría la cara.

Esta es la segunda frase típica de Harold. «Punch in the nose» no es una frase hecha en inglés, al menos no al nivel de «partir la cara a alguien» en castellano. La traductora no opta por «voy a pegarle un puñetazo en la nariz», y prefiere la forma «partir la cara», la cual se traslada a los fragmentos de Matt y de Jean. Matt repite la expresión para atacar a su padre verbalmente y Jean la utiliza cuando se refiere a algo que dijo Harold en el pasado.

En la forma de expresarse de Matt también podemos encontrar marcas de nivel fonético prosódico de oralidad prefabricada: en el TO se refleja mediante el uso de mayúsculas el realce del *YOU*. Así, Matt utiliza la frase recurrente de su padre contra él, enfatiza que es a ÉL a quien quiere «partirle la cara». El actor original con el audio en inglés da importancia a ese elemento mediante la entonación, subiendo el tono claramente en el momento adecuado. Si la interpretación del actor original no fuese tal, si no alzase el tono en *YOU* y se expresase de una manera monótona, la frase no funcionaría de la misma manera. Sin embargo, esta marca de oralidad no aparece ni en el TM1 ni en el TM2. Esto hace que no se capte la intención de Matt de devolverle la frase a su padre, parece simplemente una expresión de enfado como podría serlo cualquier otra.

5.3. Nivel léxico-semántico

Tabla 6. Expresividad y creatividad léxica

Contexto: Jean afea a sus hermanos que no entiendan los problemas que ella tiene y que intenten arreglarlos de una manera disparatada.			
TCR	TO	TM1	TM2
01:20:55→ 01:21:11	<p>JEAN: I'm glad you guys feel better. Unfortunately I'm still fucked up.</p> <p>DANNY: Do you want to take a swing?</p> <p>JEAN: I could smash every car in this parking lot and burn the hospital down and it wouldn't un-fuck me up. You guys will never understand what it's like to be me in this family.</p>	<p>JEAN: Me alegro de que os sintáis mejor. Por desgracia yo sigo igual de trastornada.</p> <p>DANNY: ¿Quieres probar tú?</p> <p>JEAN: Podría destrozard todos estos coches e incendiar el hospital y eso no me «destrastornaría». Nunca vais a entender lo que es ser yo en esta familia.</p>	<p>JEAN: (OFF) Qué bien que (ON) os sintáis mejor. Por desgracia yo sigo igual de trastornada.</p> <p>DANNY: ¿Quieres probar tú?</p> <p>JEAN: Podría destrozard todos estos coches e incendiar el hospital y eso no me «destrastornaría». Chicos, nunca vais a entender lo que es ser yo en esta (OFF) familia.</p>

Este es uno de los ejemplos más claros en todo el guion de esa creatividad léxica tan presente en la lengua hablada (Baños Piñero, 2009). Se hace uso del prefijo *des* para expresar una acción inversa, pero unido a un verbo, *trastornar*, que no tiene tradición de ser expresado con ese morfema. Así, siguiendo el hilo de su anterior expresión, Jean desea decir justamente lo contrario, por lo que hace uso creativo y poco convencional del lenguaje y emplea el prefijo que más se ajusta a lo que desea decir exactamente, sin importar si esta forma tiene tradición de uso en el lenguaje o no. Si la traductora hubiera optado por una palabra dentro de los límites de la gramática al uso del castellano, como por ejemplo *arreglaría*, *recompondría*, *aliviaría*, o similares, el mensaje se hubiera seguido transmitiendo, pero el lenguaje perdería esa expresividad que se consigue cuando Jean inventa una nueva palabra.

En cuanto al TM2, hay dos cambios con respecto al TM1. «Me alegro de» pasa a ser «qué bien», y se añade la palabra «chicos».

Debido a que la parte modificada está en OFF, no pueden ser criterios de sincronía labial los que llevaron a la decisión de cambiarla, puesto que los labios de la actriz original no están visibles en el momento de interpretar ese fragmento. Seguramente el

cambio se deba a la isocronía: el texto de la traductora sería demasiado largo como para que la actriz de doblaje interpretara su parte con naturalidad, por lo que decidieron acortar el texto en un fragmento en el que la sincronía labial no se tiene en cuenta en la traducción. Así, cambiaron «me alegro de» por un más corto «qué bien» sin afectar al contenido ni a la sincronía labial.

También se añade la palabra «chicos», seguramente por dos razones:

- Isocronía: el TM1 era demasiado corto como para interpretarlo de una manera natural sin ralentizar demasiado el discurso, de ahí el añadir una palabra que no altera el significado de la frase y que alarga el texto.
- Sincronía labial: el TO presenta un «you guys» con el que Jean se dirige directamente a sus hermanos. La traductora omite eso mediante un sujeto elíptico. En el TM2 se vuelve a esa forma apelativa de dos sílabas para sincronizar de una manera más efectiva: «you guys»/«chicos». También hay que tener en cuenta que la actriz hace una pequeña pausa después de decir «you guys», y resultaría poco natural interpretar una pausa en la oración «Nunca vais a entender lo que es ser yo en esta familia».

Tabla 7. Expresividad, creatividad léxica y uso del humor

Contexto: Danny habla con la mujer que le gusta.			
TCR	TO	TM1	TM2
01:48:11 → 01:48:17	<p>LORETTA: I'd love to come.</p> <p>DANNY: It's, uh, not un-pornographic, I'm warning you.</p> <p>LORETTA: I'm in the art-world, I've seen it all.</p>	<p>LORETTA: Me encantaría ir.</p> <p>DANNY: Pero no es no-pornográfico, te lo advierto.</p> <p>LORETTA: Me dedico al arte, lo he visto todo.</p>	<p>LORETTA: Me encantaría ir.</p> <p>DANNY: (OFF) Es un poco pornográfico, te lo advierto.</p> <p>LORETTA: Me dedico al arte, lo he visto todo.</p>

En este caso el TM1 difiere notablemente del TM2. El primero se acerca más al texto original, buscando ese juego de palabras que dota de expresividad al texto. Lo más sencillo hubiera sido decir que es *pornographic*, pero Danny intenta ser siempre gracioso ante Loretta, y acude a una doble negación humorística: subvierte las

expectativas del interlocutor. Así, en la broma de Danny predomina el aspecto léxico-semántico del castellano oral frente al nivel sintáctico, o para ser más exactos, la expresividad y creatividad léxica se antepone a que las oraciones tengan la extensión precisa para alcanzar la comunicación, rasgo del español oral espontáneo (Baños Piñero, 2009).

La traductora decidió ceñirse al original y llevar la misma construcción al castellano, pero ese matiz desaparece en el TM2, hasta el punto en que podría asegurarse que el lenguaje de Danny pierde expresividad. La traducción del TM2 utiliza la modulación, cambia la perspectiva y en el camino pierde el *gag* de Danny, y en parte se pierde también la actitud de flirteo. Ya no se dice nada que podría resultar inesperado, y como la gracia se basaba en esa subversión de las expectativas, lo dicho pasa a ser solamente una advertencia sobre el contenido pornográfico.

Es una decisión difícil de explicar: la parte modificada está en OFF, y además el TM2 no es notablemente más corto o más largo que el TM1, por lo que la sincronía labial y la isocronía no han podido ser un factor determinante en esta decisión. La comprensibilidad podría ser la razón por la que se modificó el TM2; esto es, se podría haber considerado que la doble negación sería difícil de entender y que confundiría al espectador.

5.4. Idiolecto

Harold es el personaje con el idiolecto más característico en la película, lo cual se debe a dos razones. La primera, es un artista no especialmente exitoso con un complejo de inferioridad a quien le encanta divagar sobre su obra y la de los demás. Esto hace que tienda al monólogo y que no haga mucho caso a las respuestas de su interlocutor, creando situaciones en las que se habla más a sí mismo que a los demás. La segunda es que padece daño cerebral a consecuencia de un golpe. Su habla se ve ralentizada debido a la irritación en el lóbulo frontal, que es la zona donde se encuentra el área de Broca, involucrada con la producción del lenguaje.

Los monólogos de Harold crean una paradoja en lo que a lengua oral prefabricada se refiere. El personaje no habla como lo haría alguien en una situación normal: utiliza

construcciones complejas, lenguaje literario, hace una exposición continuada, coherente y con una sintaxis cerrada, el léxico es todo menos restringido, con un uso abundante de tecnicismos y adjetivos elevados, etc. En definitiva, utiliza un lenguaje más propio de un crítico de arte en un artículo académico que el de una persona conversando con sus hijos. Esto va en la dirección contraria de lo hasta ahora expuesto, pero en este caso lo natural es precisamente elaborar un lenguaje más cercano a la escritura que al habla cotidiana. El *continuum* al que hacíamos referencia en el marco teórico cobra importancia aquí: acercar el discurso al lenguaje escrito forma el idiolecto de Harold. En lo que a este personaje se refiere, lo verosímil es emplear un discurso alejado del español oral convencional.

Tabla 8. Idiolecto sintáctico y léxico-semántico

Contexto: Harold acaba de salir huyendo de la exposición de su amigo L.J., un artista con más éxito que él. En este fragmento Harold siente su ego amenazado y explica a Danny por qué L.J. no es tan bueno como los demás creen.			
TCR	TO	TM1	TM2
00:29:53→ 00:30:08	HAROLD: Ultimately L.J. is a popular but minor artist. There's a superficial bravura, but there's no unconscious, no discovery. I know you like the bears but it's a reshuffling of obnoxious cliches, like listening to music played slightly off-key.	HAROLD: En realidad L.J. es un artista popular pero menor. Tiene el arrojo superficial pero no hay inconsciente, ni descubrimiento. Sé que te gustan los osos, pero es la reelaboración de clichés repulsivos. Como escuchar música un poco desafinada.	HAROLD: En realidad L.J. es un artista popular pero menor. Tiene el arrojo superficial pero no hay inconsciente, ni descubrimiento. Sé que te gustan los osos, pero es la reelaboración de clichés repulsivos. Como escuchar música desafinada.

En el TO utiliza expresiones como «superficial bravura» o «reshuffling of obnoxious cliches» para definir el arte de su amigo. El estilo de habla del personaje acaba siendo de fuerte carga nominal en el guion en español: «la reelaboración de clichés repulsivos», «arrojo superficial», etc. Si la traductora, con el objetivo de seguir las pautas del castellano oral prefabricado, hubiera optado por elaborar un discurso más cercano al castellano oral convencional empleando un discurso menos florido, el personaje de Harold quedaría desdibujado con respecto a su carácter en el texto original.

Hay otro factor a tener en cuenta: en el español oral espontáneo el léxico está marcado por características dialectales y sociolectales. Estas marcas son las que, junto con otras características, forman el idiolecto. No se puede obviar que Harold, de clase acomodada y con formación universitaria, habla condicionado por su posición social. Así, el *continuum* de los lectos en su totalidad afecta a cómo elabora su discurso este personaje.

En el español oral prefabricado predomina el léxico convencional y estándar, sin marcas dialectales ni sociolectales (Baños Piñero, 2009). Sin embargo, es importante reflejar fielmente el idiolecto de Harold, por lo que en este caso es inevitable que la traducción tenga rasgos sociolectales, como ese lenguaje «elevado» que comentábamos.

En lo que a las diferencias entre el TM1 y el TM2 se refiere, el cambio llega al final del fragmento: «como escuchar música un poco desafinada» frente a «como escuchar música desafinada». Este es un claro ejemplo de cambio por motivos de isocronía, pues es un monólogo extenso en ON y se precisó acortarlo. Aunque parezca intrascendente, esta es una modificación de peso. El «cliché repulsivo» consiste exactamente en escuchar música «un poco desafinada», «slightly off-key» en inglés, pero suprimir «un poco» hace que la práctica ahora pueda abarcar escuchar música del todo desafinada, sonidos sin ninguna armonía, ruido, lo cual dista mucho de ser lo que expresa Harold en el texto original.

Tabla 9. Idiolecto léxico-semántico

TCR	TO	TM1	TM2
00:00:54→ 00:01:04	DANNY: Shit! What?! Go back to the Mets game. I splurged and got the satellite. Ooh, nice. Turn it up.	DANNY: Joder. ¡¿Qué?! Pon el partido de los Mets. He sido un derrochador y ahora tengo la satélite. Uh-uh-uh. Guay. Súbelo.	DANNY: (OFF) Joder. ¡¿Qué?! (ON) Pon el partido de los Mets. Me dio un capricho y ahora tengo la satélite. Uh-uh-uh. Guay. Súbelo.
00:03:11→ 00:03:16	DANNY: This is just Nobody Can Fucking Drive Day. SHUT THE FUCK--.	DANNY: ¡Es el día de «no me dejáis conducir», joder! ¡Eh! ¡Deja de tocar el puto cla-- (claxon).	DANNY: (OFF) ¡Es el día de «no me dejáis conducir», joder! (ON) ¡Eh! ¡Deja de tocar el puto cla-- (claxon).

Danny es un hombre nervioso y sensible. Tiende a reaccionar de manera exagerada y se exalta con facilidad. No es de extrañar que tenga el hábito de repetir un taco: «shit» en inglés, «joder» en castellano.

Tras el primer «joder» de Danny hay escrita una nota de la traductora en el TM1: «Este personaje dice siempre *shit*. En lugar de *mierda*, lo voy a traducir siempre por *joder*, que aquí se dice más». Cabe destacar que esto no se cumple en todos los casos: a veces cuando Danny dice «shit» en el TO en el TM1 se traduce como «mierda». Así, el espectador de la versión en inglés tiene más opciones de percibir este hábito lingüístico del personaje que el de la versión doblada al castellano debido a una cuestión puramente cuantitativa: Danny dice «shit» un total de 10 veces en inglés, pero «joder» lo repite en 7 ocasiones.

Este es un hábito lingüístico de nivel léxico-semántico. Danny recurre a una palabra con asiduidad y eso lo caracteriza. En el primer ejemplo, nada más comenzar la película, el personaje se exalta porque no consigue aparcar y acude a «shit» en el TO y a «joder» en el TM1 y el TM2. En el proceso de ajuste hubo un cambio sustancial en la traducción: «he sido un derrochador» se convierte en «me dio un capricho» en el TM2. El diccionario Cambridge define «splurge» como *to spend a lot of money buying goods, especially expensive goods*. «Darse un capricho» es una expresión en castellano que podría definirse prácticamente de la misma manera, y además resulta muy natural, por lo que el cambio en el TM2 está justificado.

El «joder» del último ejemplo tiene un origen interesante. No está motivado por un «shit» idiolectal en el TO: Danny dice «Nobody Can Fucking Drive Day». Es una estructura que funciona en inglés, una especie de broma que alude a que parece que es un día señalado en el que no está permitido conducir. «Fucking» funciona como adverbio en esa frase, pero en castellano «joder» no se emplea de esa manera. Tanto en el TM1 como en el TM2 se separa el «joder» del resto de la frase: «No me dejáis conducir, joder». Se mantiene el carácter grosero del original y el taco se ha acoplado sin caer en formas poco naturales o calcos erróneos.

6. CONCLUSIONES

Antes de comenzar con el análisis esperábamos un volumen de cambios importante; incluso la traductora nos advirtió sobre las muchas modificaciones que cabría esperar en el ajuste de *The Meyerowitz Stories*, en parte debido a la profusión de diálogos que hay en la película.

Separaremos las conclusiones en dos partes. En la primera nos centraremos en el proceso de ajuste, y en la segunda, en el sistema de niveles y en la oralidad.

Como ya se ha explicado en la metodología, el único criterio para la selección de escenas para el análisis era el de su interés de cara a la oralidad prefabricada y el idiolecto. Sin embargo, y sin haberlo buscado, en prácticamente todos los ejemplos que hemos estudiado han ocurrido cambios sustanciales en las marcas de oralidad y de idiolecto debido al ajuste. El impacto de la modificación en la oralidad ha sido mayor en algunos casos que en otros, pero siempre relevante.

Hemos observado que por motivos de isocronía o de sincronía labial el TM2 ha perdido marcas de oralidad, elementos que componían un texto más natural. También se ha dado el proceso inverso, en el cual tras el ajuste se ha conseguido elaborar un texto más verosímil que el del TM1 a pesar del condicionamiento de los movimientos labiales y corporales.

Tras el análisis se puede concluir que los movimientos labiales y corporales de los actores originales y la naturalidad en el discurso traducido resultan contrapuestos en ciertos casos. Esto puede resultar paradójico, pues en estas dos actividades radica principalmente el trabajo del adaptador, obviando los *takes* y los símbolos. Así, el ajuste se puede convertir en un ejercicio de equilibrio. Por ejemplo, en la tabla 2 por motivos de isocronía desaparece la marca de oralidad en el TM2; este es un caso en el que conseguir un lenguaje natural y el sincronizado con las imágenes están en lados opuestos de la balanza y el ajustador se decanta por una de los dos dependiendo de las prioridades que exija el texto.

Sin embargo, en la mayoría de ejemplos que hemos analizado estas variables no han sido excluyentes entre sí. La ajustadora ha sido capaz de modificar el TM1 sin trastocar las marcas de oralidad ni el idiolecto.

Las conclusiones a propósito del sistema de niveles que hemos utilizado son:

- Nivel morfológico: a pesar de que los morfemas puedan parecer de poca incidencia en un texto, hemos podido observar en ambas tablas que la presencia de los diminutivos, aumentativos y del pronombre dativo sin función sintáctica ha dotado al guion traducido de oralidad de manera sustancial. Esto queda patente si se observa cómo en el TM2 de la tabla 2, al desaparecer debido al ajuste la marca morfológica de oralidad, el cambio en este campo es trascendente.
- Nivel sintáctico: aquí nos hemos centrado en la repetición de expresiones. Las dos expresiones recurrentes de Harold que hemos estudiado se han mantenido consistentemente; esto es, incluso cuando el que las decía era otro personaje, como ocurre en ambos casos, la frase se mantiene reconocible en el TM1 y el TM2. Si no hubiera sido así la marca de oralidad sintáctica e idiolectal que es esta repetición se hubiera diluido en la transición EN>ES.
- Nivel léxico-semántico: Baños Piñero (2009) explica que uno de los pilares del español oral espontáneo es la expresividad, y la traducción del guion y el ajuste la han antepuesto frente al español «correcto» y tradicional mediante vocablos inventados y uniones ingeniosas: «destrastornaría», «no es no pornográfico».
- Idiolecto: el idiolecto se ha mostrado como un componente a tener en cuenta en la elaboración de la oralidad prefabricada de *The Meyerowitz Stories*. Los hábitos lingüísticos que tienen Harold y Danny los caracterizan; su idiolecto hace que el texto gane personalidad y expresividad, e incluso verosimilitud, pues como explicábamos en el marco teórico, el idiolecto está muy presente en el español oral espontáneo, y en el ejercicio de la evocación de este lenguaje reside la oralidad prefabricada. Tanto en el TM1 como en el TM2 se ha capturado la naturaleza de los dos idiolectos de manera efectiva.

También es reseñable que esa convención de la TAV en España de favorecer siempre el empleo «correcto» de un castellano estándar se haya visto desafiada por la aparición de sociolectos, tacos, léxico no convencional, etc., tanto en el TM1 como después del ajuste en el TM2, anteponiendo la oralidad al estándar en estos casos.

Con todo, el TM2 es un texto que, con las restricciones de la sincronía labial y la isocronía, y teniendo en cuenta los abundantes cambios que ha habido en lo que a las

marcas de oralidad e idiolectales se refiere, consigue en la mayoría de casos estudiados un lenguaje natural y verosímil en castellano oral prefabricado.

7. BIBLIOGRAFÍA

BAÑOS PIÑERO, R. (2009). *La oralidad prefabricada en la traducción para el doblaje. Estudio descriptivo-contrastivo del español de dos comedias de situación: Siete Vidas y Friends* [en línea]. Universidad de Granada: Departamento de Traducción e Interpretación. Tesis doctoral. Disponible en <https://hera.ugr.es/tesisugr/18319312.pdf> [Última consulta: 27 mayo 2019].

BARAMBONES, J. y ZABALONDO, B. (2006). *Ikus-entzunezko itzulpena*. Bilbao: Udako Euskal Unibertsitatea.

BARTOLL, E. (2012). *La subtitulació. Aspectes teòrics i pràctics*. Vic: Eumo Editorial.

BRUMME, J. (2012). *Traducir la voz ficticia*. Berlín: De Gruyter.

CALVO RIGUAL, C. y SPINOLO, N. (2016). *Translating orality. La traducción de la oralidad*. *Monti*, número especial 3, pp. 9-32. Universitat d'Alacant, Universitat Jaume I, Universitat de València.

CARMONA, R. (1996). *Cómo se comenta un texto filmico*. Madrid: Cátedra.

CHAUME, F. (2004a). «Synchronization in dubbing: a translational approach», en ORERO, P. *Topics in Audiovisual Translation*. Ámsterdam: John Benjamins, pp. 35–52. Disponible en https://www.researchgate.net/profile/Frederic_Chaume/publication/278411772_Synchronization_in_dubbing/links/558a861908ae0eb15e1c56a8.pdf [Última consulta: 29 mayo 2019].

CHAUME, F. (2004b). *Cine y traducción*, Madrid: Cátedra.

CHAUME, F. (2013). «Panorámica de la investigación en traducción para el doblaje», en *TRANS (Revista de Traductología)*, n.º 17, pp. 13-34. Disponible en <http://www.revistas.uma.es/index.php/trans/article/view/3225> [Última consulta: 29 mayo 2019].

CHAUME, F. (2016). «La traducción para el doblaje», en CEREZO MERCHÁN, B. et al. *La traducción para el doblaje en España. Mapa de convenciones*. Colección TRAMA, Universitat Jaume I, pp.25-33.

GAMBIER, Y. (1996). *Les transferts linguistiques dans les médias audiovisuels*. Villeneuve d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion.

HATIM, B. y MASON, I. (1990). *Discourse and the translator*. Londres: Longman.

LUYKEN, G.M. (1991). *Overcoming Language Barriers in Television: Dubbing & Subtitling for the European Audience*. Manchester: European Institute for the Media.

MARZÁ, A. (2016). «Los takes del doblaje», en CEREZO MERCHÁN, B. et al. *La traducción para el doblaje en España. Mapa de convenciones*. Colección TRAMA, Universitat Jaume I, pp.37-57.

ORREGO CARMONA, D. (2013). «Avance de la traducción audiovisual: desde los inicios hasta la era digital», en *Mutatis Mutandis*. Vol. 6, n.º 2, pp. 297-320. Disponible en <https://scholar.google.es/citations?user=UMdUs2cAAAAJ&hl=en> [Última consulta 28 mayo 2019].

ROMERO FRESCO, P. (2009). *A corpus-based study on the naturalness of the Spanish dubbing language: The analysis of discourse markers in the dubbed translation of 'Friends'* [en línea]. Edimburgo: Heriot-Watt University. School of Management and Languages. Tesis doctoral. Disponible en <https://www.ros.hw.ac.uk/handle/10399/2237> [Última consulta: 28 mayo 2019].

SÁNCHEZ IGLESIAS, J.J. (2001). «Restricciones semántico-textuales en la traducción del idiolecto: “Lessico familiare de Natalia Ginzburg”», en BARR, A. et al. (eds.). *Últimas corrientes teóricas en los Estudios de Traducción y sus aplicaciones*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, pp. 703-717.

SÁNCHEZ IGLESIAS, J.J. (2005). «El idiolecto y su traducción: tres ejemplos italianos», [en línea], en *Revista de la Sociedad de Estudios Italianistas*, 3(0), pp. 165-184. Disponible en <http://revistas.usal.es/index.php/1576-7787/article/view/5150> [Última consulta: 29 mayo 2019].

SOKOLI, S. (2005). «Temas de investigación en traducción audiovisual: La definición del texto audiovisual», en ZABALBEASCOA, P. et al. *La traducción audiovisual: investigación, enseñanza y profesión*. Granada: Editorial Comares, pp. 177-185. Disponible en https://www.researchgate.net/publication/282867825_Temas_de_investigacion_en_trad

[ccion audiovisual La definicion del texto audiovisual](#) [Última consulta: 29 mayo 2019].

WHITMAN-LINSEN, C. (1992). *Through the Dubbing Glass*. Frankfurt am Main: Peter Lang.