



FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS Y SOCIALES

## **ANÁLISIS DE LAS VARIACIONES LINGÜÍSTICAS EN LA TRADUCCIÓN**

### **AUDIOVISUAL**

ESTUDIO DE CASO: *SI LA COSA FUNCIONA*

Autora: Carmen Gutiérrez Martín

Directora: María Reyes Bermejo Mozo

15 de junio de 2018

UNIVERSIDAD PONTIFICIA COMILLAS (MADRID)

**TRABAJO DE FIN DE GRADO – TRADUCCIÓN E INTERPRETACIÓN**

## Contenido

1.	Introducción .....	1
1.1.	Finalidad y motivaciones .....	2
1.2.	Metodología .....	3
2.	Marco teórico y estado de la cuestión .....	4
2.1.	Traducción audiovisual.....	4
2.1.1.	El doblaje .....	6
2.1.2.	Fases del doblaje.....	7
2.1.3.	Material necesario para el doblaje.....	9
2.1.4.	Subtitulación .....	10
2.2.	Variaciones lingüísticas .....	12
2.2.1.	Variación y traducción .....	16
2.2.2.	El papel de la mujer .....	18
2.3.	Problemas de traducción .....	21
3.	Análisis.....	23
3.1.	Variedades diatópicas .....	24
3.2.	Variedades diastráticas .....	28
3.3.	Variedades diafásicas .....	31
3.4.	Otros aspectos influyentes.....	33
4.	Conclusiones.....	35
5.	Referencias .....	38
6.	Anexos .....	41
6.1.	Guion de la escena completa del primer ejemplo. ....	41
6.2.	Guion de la escena completa del segundo ejemplo .....	45
6.3.	Guion de la escena completa del tercer ejemplo .....	49

## 1. Introducción

La creciente demanda de traducción audiovisual ante el aumento de la cantidad de los productos audiovisuales hace que el traductor se enfrente, de forma directamente proporcional, a desafíos nuevos de traducción cada día. Existen infinidad de productos audiovisuales que requieren de una traducción para llegar a un público nuevo ya que, hoy en día, es uno de los medios más utilizados para transmitir información.

Uno de los problemas derivados de esta modalidad está directamente relacionado con las variaciones lingüísticas, concretamente con las variaciones diatópicas y diastráticas. Consideramos que estas variaciones son muy interesantes desde varios puntos de vista. Desde el punto de vista estrictamente lingüístico podemos observar que estas variaciones no indican únicamente una procedencia geográfica, sino que proyectan una imagen, un reflejo sobre cómo son las personas que forman una sociedad concreta. Este aspecto es muy relevante puesto que, a la hora de traducir un texto audiovisual, supone una variable adicional que condiciona la decisión del traductor sobre la solución de traducción que va a tomar. No obstante, en el presente trabajo solo nos vamos a centrar en las estrategias de traducción de una película, *Si la cosa funciona*, y vamos a analizar los problemas que pueden surgir con relación al doblaje y la subtitulación.

Así pues, en este trabajo vamos a estudiar las variedades lingüísticas, concretamente las variedades diatópicas y diastráticas, es decir, las que están relacionadas con la localización geográfica y la clase social; y la traducción audiovisual, en especial el doblaje y la subtitulación, ya que nos interesa saber cómo han reflejado estas variedades en la lengua de llegada, que en este caso es el español. Además, en este trabajo en particular vamos a centrarnos también en el uso de la lengua en la mujer, puesto que vamos a analizar de forma concreta a una mujer cuya forma de hablar está condicionada tanto por su origen geográfico como con su estatus social.

### 1.1. Finalidad y motivaciones

La finalidad de este trabajo es llevar a cabo una comparación entre la versión original y la versión traducida al español de la película de Woody Allen *Si la cosa funciona (Whatever Works)*. En esta comparación analizaremos las variaciones lingüísticas que aparecen, particularmente aquellas relacionadas con la protagonista femenina, y las estrategias de traducción que se han seguido en esta película en concreto para provocar en el espectador una sensación lo más parecida posible a la que provoca en el original.

Esta película trata de una joven llamada Melody que huye de su hogar en Misisipi para ir a Nueva York y empezar una vida nueva. Ahí se encuentra con Boris, un hombre mayor misántropo y muy inteligente. Aunque es evidente la diferencia en cuanto a registro y vocabulario entre estos dos personajes, nos vamos a centrar únicamente en el caso de Melody puesto que reúne varios factores que nos interesa analizar: es joven, de un pueblo del sur de Estados Unidos y mujer. Podemos observar claramente en su caso un ejemplo de variaciones diatópicas o geográficas ya que proviene de un lugar distinto a donde transcurre la historia. Además, el hecho de ser joven y mujer son factores que claramente condicionan su forma de hablar, además de aquellos factores geográficos.

Ante esta situación nos preguntamos antes de empezar el trabajo las siguientes cuestiones: ¿cómo se ha enfrentado el traductor al problema que supone reflejar las connotaciones que hay inherentes al dialecto de la protagonista? ¿Qué estrategias ha seguido para producir en el público de llegada el mismo efecto que produce en el público de la lengua origen? ¿Se consigue producir el mismo efecto? ¿Existen factores externos a estas variaciones que condicionan al traductor a la hora de elegir una estrategia u otra?

En este trabajo nos gustaría partir de dos bases. La primera es ver cuáles son los problemas a los que se enfrenta un traductor en una situación como esta en la que las variaciones lingüísticas no son un aspecto secundario y, por lo tanto, no se pueden obviar; y la segunda es ver qué estrategias se han seguido a la hora de traducir esta película y por qué.

## **1.2. Metodología**

Una vez establecidas las bases del trabajo anteriormente mencionadas, vamos a proceder de la siguiente manera. En primer lugar, vamos a estudiar las modalidades de la traducción audiovisual, sus rasgos y sus limitaciones, y vamos a hablar de las variedades lingüísticas, así como el uso que hace la mujer de la lengua. En segundo lugar, y una vez establecidos los principales conceptos, vamos a ver las diferentes estrategias de traducción que se pueden llevar a cabo con respecto a las variaciones lingüísticas dentro del ámbito audiovisual. En tercer lugar, vamos a realizar unas tablas para analizar los aspectos más relevantes, es decir, qué rasgos lingüísticos caracterizan a la protagonista que no se pueden omitir a la hora de traducir el contenido, y qué estrategia se ha llevado a cabo para trasladarlo en español. En estas tablas vamos a analizar por un lado el doblaje y por otro los subtítulos, y ver así si hay similitud en las estrategias utilizadas. Nos interesa especialmente ver cómo se han resuelto los subtítulos porque no se puede reflejar un acento como tal. Por último, estableceremos unas conclusiones en las que veremos si son adecuadas las estrategias de traducción que se han seguido y por qué.

## **2. Marco teórico y estado de la cuestión**

Tal y como hemos mencionado en la introducción de este trabajo, vamos a establecer un marco teórico que posteriormente nos permita analizar el caso. Aquí podemos diferenciar varios apartados que se engloban en dos grandes apartados: la traducción audiovisual y la lingüística. Primeramente, vamos a empezar con la traducción audiovisual y más adelante veremos la parte de la lingüística de forma más segregada puesto que hay más aspectos que deben ser analizados.

Antes de abordar la traducción audiovisual, consideramos que conviene hacer unas aclaraciones previas. Frederic Chaume apunta que con el aumento de los productos multimedia en un mundo cada día más globalizado y la característica amplitud de los medios de difusión de los mismos (cine, televisión, ordenadores personales, etc.) el volumen de los textos audiovisuales aumenta a pasos agigantados. Asimismo, establece la siguiente definición de texto audiovisual:

«El texto audiovisual se caracteriza por transmitirse a través de dos medios de comunicación diferentes que aportan información de forma simultánea. Estos medios son el canal acústico, por el cual se transmiten, entre otros, las palabras y el paralenguaje, y el canal visual, que, además de aportar imágenes, puede completar el mensaje mediante carteles o rótulos». (Chaume, 2004)

### **2.1. Traducción audiovisual**

Como habíamos anticipado anteriormente, vamos a estudiar una de las especialidades de la traducción que más importancia está adquiriendo en los últimos años: la traducción audiovisual.

De este modo, la traducción audiovisual se puede definir como una variedad de la traducción que consiste en traducir la información que se transmite mediante los dos canales anteriormente mencionados y que constituyen parte de un mismo mensaje (Chaume, 2004). De todas las modalidades que existen en este ámbito de la traducción, se van a definir las dos que están directamente relacionadas con el estudio

de caso del presente trabajo y que veremos a continuación: el doblaje y la subtitulación.

A la hora de llevar a cabo una traducción del ámbito audiovisual, Chaume (2004) explica que hay que tener en cuenta factores tanto externos como internos del propio texto audiovisual que influyen en el traductor a la hora de resolver problemas que puedan surgir.

Por un lado, los divide los factores externos en cuatro grandes bloques:

- Factores profesionales, en los que se tiene en cuenta el tiempo que se tiene para traducir, los materiales de trabajo con los que se cuenta, la remuneración, y el reconocimiento de los derechos del traductor entre otros;
- Factores del proceso de comunicación, que incluye el emisor, el receptor, el canal y el mensaje;
- Factores sociohistóricos, es decir, cuándo se realiza la traducción, si existe, o no, versiones anteriores ya traducidas, dobladas y subtituladas, tener en cuenta los factores de la cultura meta y la modalidad de traducción elegida para los diferentes fragmentos del texto origen;
- Factores de recepción de la traducción, es decir, especificaciones del doblaje y de la subtitulación.

Por otro lado, en lo que se refiere a los factores internos, los divide los problemas que surgen en dos subgrupos. En primer lugar, trata los problemas generales que aparecen en cualquier tipo de traducción, y, en segundo lugar, habla de los problemas específicos con los que un profesional se encuentra a la hora de realizar una traducción audiovisual.

Tal y como expone Alejandro Ávila (Ávila, 1997), el proceso de traducción es el menos valorado en el proceso de doblaje, aunque debería ser el más importante puesto que es la base sobre la que se construye lo que será el resultado final. En este tipo de traducción hay que tener en cuenta el contexto audiovisual, es decir, la imagen. A diferencia de, por ejemplo, la traducción literaria, el traductor no puede

buscar recursos literarios que enriquezcan el texto y la lectura del mismo. Aquí el traductor está limitado por los aspectos audiovisuales que rodean al texto y debe ser fiel a los mismos, y, aunque no se puedan traducir las palabras por las diferentes acepciones que tienen, sí que se puede reproducir el sentido de la frase. Además, para que el mensaje sea lo más completo posible, deberá adecuar el vocabulario a la personalidad de cada personaje.

A continuación, vamos a profundizar en el doblaje y la subtitulación, ya que son los dos aspectos de la traducción audiovisual que vamos a analizar posteriormente.

### **2.1.1. El doblaje**

Como en este trabajo nos centramos en la traducción y el doblaje en castellano, consideramos necesario hacer una breve explicación sobre el doblaje en España y su función. Chaume lo define de la siguiente manera:

«El doblaje 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, 2004, pág. 32).

Antes de abordar las fases que se han de seguir en un proceso de doblaje de una película, hay que conocer los orígenes del mismo. En lo que se refiere a la historia del doblaje, hay que remontarse a la aparición del cine sonoro. La primera película sonora, es decir, la primera película en que incorporaba diálogos sincronizados se hizo en 1927 y tuvo algunas dificultades de aceptación. Pese a que los más puristas estaban en contra de esta innovación, puesto que consideraban que el cine mudo era el equivalente al esperanto, otros muchos encontraron en el cine sonoro la oportunidad de acabar con este esperanto universal y así conseguir que el inglés se estableciera como idioma universal (Izard, 1992). Por eso mismo, las primeras películas que se exportaron a todo el mundo se hicieron únicamente en inglés sin doblar ni subtitular. Como era de esperar, esta idea no funcionó. D. W. Griffith dijo que por qué iba a querer perder a su audiencia, que era la inmensa mayoría (Griffith, 1992). Así fue cómo



por necesidad se empezó a traducir las películas y, en consecuencia, a doblarlas y subtitarlas. En especial el doblaje tuvo un papel importantísimo puesto que en aquel entonces mucha gente no sabía leer.

En España, tal y como explica Alejandro Ávila (Ávila, 1997) la llegada del doblaje fue fundamental ya que permitía que fuese más accesible para un público más amplio y ayudó a establecer una lengua estándar, ya que se doblaba mayoritariamente en castellano. La función primaria que tiene el doblaje en sí es llegar al máximo de espectadores posibles y, como no se sabe cuándo y quién va a estar haciendo uso de un producto doblado, es fundamental utilizar un castellano sencillo y sin palabras extremadamente complejas a menos que tenga una función predeterminada.

Volviendo a la traducción audiovisual, Roberto Mayoral explica que la traducción audiovisual tiene una característica única que es la sincronización o ajuste, ya que, como hemos dicho anteriormente, existe una simultaneidad entre el canal auditivo y el visual (Mayoral Asensio, 1998). Para entender bien el proceso de doblaje y quién se encarga de los diferentes procesos, como el ajuste que acabamos de mencionar, vamos a recurrir a la explicación que hacen (Freijo & Torre, 2017).

### **2.1.2. Fases del doblaje**

Aunque la traducción es uno de los pilares fundamentales de un doblaje, no es el único, y Freijo y Torre explican las diferentes fases que hacen posible el doblaje. Dichas fases son:

- Traducción: como ya hemos dicho, la traducción es una de las bases más importantes en un doblaje. Debe ser fiel al original sin llegar a la literalidad
- Adaptación o ajuste: «consiste en poner en boca de los personajes, perfectamente adaptado y sincronizado, el diálogo de la versión doblada». En muchas ocasiones las frases traducidas son más largas que las de la versión original y por esta razón el ajustador se ve obligado a reducirlas para que entren en tiempo. Aunque los traductores pueden realizar la labor de ajuste, generalmente son los

directores de doblaje quienes se encargan de ello. Martí Ferriol cita tres tipos de sincronía que se emplean en el proceso de ajuste (Martí Ferriol, 2006):

- Sincronía fonética: es la adaptación de la traducción a los movimientos de las bocas de los personajes.
- Sincronía cinética: adaptación de la traducción a los movimientos corporales de los personajes. Es decir, los diálogos tienen que ir en armonía con el lenguaje corporal de los personajes (Chaume, 2004).
- Isocronía: ajuste temporal de la traducción, es decir, que el diálogo traducido dure el mismo tiempo que el diálogo del idioma original. El público puede considerar que una película está mal doblada si el personaje tiene la boca cerrada, pero se sigue escuchando la intervención y viceversa. Este aspecto se puede aplicar también a los subtítulos (Chaume, 2004).
- Reparto de voces: para que un doblaje sea bueno la voz tiene que ir acorde con el personaje. A la hora de hacer un casting para el doblaje, generalmente es el director o el productor de la película quien pide una prueba de voz y solicita que se doble a modo de prueba un fragmento de película que ha seleccionado previamente.
- Grabación de voces en sala: una vez elegidas las voces se procede a la grabación en la sala de grabación. La sala está equipada por un micrófono, atril (para sostener el diálogo) y una pantalla en la que se proyecta la imagen. Esta sala, que está insonorizada, está comunicada a través de un cristal con otra sala más pequeña en la que se encuentra el equipo de grabación (*mixer*). A la hora de grabar el sonido, el director de doblaje está siempre presente para dar las indicaciones pertinentes tanto a los actores como al técnico situado en el *mixer*.
- Dirección de sala: como acabamos de mencionar, el director da indicaciones a los actores para que la interpretación sea excelente y

que la sincronía sea perfecta. Recae en él la responsabilidad de decir bien los diálogos y evitar omisiones.

- Mezclas: cuando se termina la grabación de todos los sonidos se procede a la mezcla, es decir, se encajan todos los sonidos con la imagen. Es el técnico antes mencionado el que se encarga de este proceso. En todo momento tiene a la vista la imagen para poder encajar a la perfección la música, los sonidos de fondo y los diálogos. Hay que mencionar que en muchas ocasiones las mezclas se llevan a cabo en el extranjero (puede que por petición de la productora o del director). En ese caso, las bandas de diálogos se ordenan anotando dónde y cuándo hay que meter el sonido.
- Control del doblaje: una vez terminada la mezcla es necesario pasar un control que lleva a cabo el cliente. Se proyecta la imagen y el sonido y se apuntan los fallos en caso de que se dé alguno. Estos fallos se denominan *retakes* y se procede a su corrección, incluyendo una nueva grabación si el fallo está relacionado con el doblaje.

Una vez corregidos los posibles errores y terminada la banda doblada se procede a prepararlo para enviarlo o al cliente o al laboratorio.

### **2.1.3. Material necesario para el doblaje**

Para poder llevar a cabo todo el proceso de doblaje que acabamos de estudiar, antes de empezar es necesario disponer de los siguientes materiales (Freijo y Torre, 2017).

En primer lugar, es necesario tener acceso al guion original. Podemos hacer una distinción entre guion de rodaje y guion de diálogos. Para el traductor, el guion de diálogos es mucho mejor, puesto que en él se incluyen todas las frases adicionales propias de los actores. Además, es necesaria una lista de subtítulos en los que está preparada con una anotación sobre cuándo entra y sale el subtítulo y el metraje, es decir, el número máximo de caracteres que deben llevar en el momento de

proyección. Si fuera imposible tener acceso a los guiones el traductor tendrá que sacar de oído todo el guion.

En segundo lugar, es necesaria una copia del trabajo que va a ser objeto de doblaje.

En tercer y último lugar, es necesario tener acceso a la banda de música y efectos. Aquí se incluyen todos los sonidos por separado que aparecen en el objeto a traducir, incluidas las canciones. Las canciones van en una banda a parte para poder traducirlas y doblarlas. Aquí no se incluyen los diálogos a menos que se hable una lengua diferente a la principal, que en ese caso se separa de la banda y no se dobla en sala.

#### **2.1.4. Subtitulación**

Otro aspecto importante que forma parte de la traducción audiovisual y que queremos analizar es la subtitulación. Tal y como hemos mencionado anteriormente, cuando llegemos al análisis del caso tras haber establecido el marco teórico, nos gustaría analizar también los subtítulos puesto que consideramos que sería interesante ver cómo se ha reflejado por escrito la forma tan característica de hablar de nuestra protagonista.

Begoña Martínez (2011) explica que mediante los subtítulos se transmite todo el significado de la imagen, no únicamente los diálogos. Por ello, hace una diferenciación entre los términos *subtitles*, *caption* y *display*.

- *Subtitles*: en ellos se transmiten los diálogos.
- *Caption*: es el «texto que transmite el significado de textos introducidos en el vídeo».
- *Display*: en él se «traducen otros textos que se ven en la pantalla».

A raíz de esta explicación, podemos decir que la definición de la subtitulación es la siguiente:

«La subtitulación [...] consiste en incorporar un texto escrito (subtítulos) en la lengua meta a la pantalla donde se exhibe una película en versión original, de modo que estos subtítulos coincidan aproximadamente con las intervenciones de los actores de la pantalla» (Chaume, 2004, pág. 33).

La unidad de medida en la subtitulación es el carácter, y ello engloba un número, una letra, un espacio o un signo de puntuación (Castro, 2001 en Martínez, 2011); y para conseguir una buena velocidad de lectura (concepto del que vamos a hablar a continuación), está establecido que lo óptimo es que haya 15 caracteres por segundo en un máximo de dos líneas (Ivarsson & Carroll, 1998).

Para el subtulado, Alejandro Ávila (1998) establece que se necesita tener más rigor que en el doblaje ya que tiene que haber coincidencia entre el final y el principio de las intervenciones (o parlamentos), respetar una velocidad de lectura cómoda para el lector y los límites de espacio, y tener en cuenta otros factores que condicionen la proyección de los subtítulos en pantalla. Begoña Martínez (2011) apunta que en cuanto a número de caracteres hay que tener en cuenta que cuanto menor sea la calidad de vídeo menos caracteres tendrán los subtítulos. Aunque en la actualidad los vídeos de alta calidad permiten un mayor número de caracteres, Begoña Martínez recomienda seguir las siguientes pautas:

- No sobrepasar nunca los 50 caracteres por línea.
- Los subtítulos no pueden superar una altura de un 8 % de la pantalla.
- El tiempo que debe permanecer en pantalla un subtítulo oscila entre 1,33 y 5-6 segundos, a menos que se trate de una canción.
- En caso de haber dos líneas de subtítulos en pantalla la superior debe ser más corta que la inferior.

En cuanto al tipo de letra, se utilizan fuentes *sans serif*, un tipo de letra que no tiene remates, y no se utiliza en España otro color que no sea el amarillo para los subtítulos interlingüísticos. Por otro lado, las cursivas solo se utilizan para las voces en *off*, letras de canciones o títulos entre otros. La autora recalca que las anteriores son meras recomendaciones, y que pueden variar en función del cliente.

Para llevar a cabo un buen subtítulo, hace falta localizar los subtítulos, es decir, establecer un tiempo de entrada y otro de salida para cada subtítulo, como hemos mencionado anteriormente (Martínez, 2011). De esta manera se establece el tiempo que permanecen los subtítulos en pantalla. A este proceso también se le llama *pautado* o *spotting*.

En términos de investigación, nos encontramos con que se ha estudiado mucho más acerca de los subtítulos que con respecto al doblaje. Esto se debe a que, desde un principio, solamente se doblaba a unos idiomas concretos y muy pocos. De ahí surgió la necesidad de añadir texto escrito en la imagen (Chaume, 2004). Se ha estudiado mucho acerca de la velocidad a la que el ojo humano es capaz de leer y, tal y como vamos a hablar a continuación, pueden ser más reducidos en comparación al mensaje original.

Díaz Cintas indica que cuando se pasa un texto oral a una forma escrita ocurre un proceso de «reformulación lingüística más formal y rígida», pero que, aun así, combina las características de ambos tipos de discurso, oral y escrito. Por ello, la subtitulación es «intermedia y plural» (Díaz Cintas, 2001).

Tal y como indica este autor en su obra, los subtítulos casi por norma deben ser más reducidos que el texto original puesto que tiene que ocupar un espacio físico determinado y tienen que estar en pantalla un determinado tiempo para que sea posible su lectura, y, por lo tanto, el traductor se ve obligado a reformular el contenido del mensaje dejando únicamente lo esencial. Al realizar este proceso se suele dejar en el tintero los elementos lingüísticos propios de la oralidad. No obstante, el traductor debe respetar siempre la coherencia y cohesión de manera que no se vea perjudicada la sintaxis o el estilo del original.

## **2.2. Variaciones lingüísticas**

Como hemos mencionado en la introducción de este trabajo, vamos a estudiar las variaciones lingüísticas ya que es un rasgo característico de nuestra protagonista y puede resultar difícil de traducir debido a que uno de los problemas a

los que se tiene que enfrentar el traductor en la traducción audiovisual es en relación con las variaciones lingüísticas.

La variación lingüística no tiene una definición propia debido a que los lingüistas han optado por estudiarla y no por definirla. No obstante, sí que podemos empezar con la definición que Ricardo Muñoz le dio a Roberto Mayoral sobre la variación lingüística: «variación es la expresión de significados potencialmente similares mediante estrategias diferentes que dan lugar a segmentos textuales distintos» (Mayoral & Muñoz, 1997). Con relación a nuestro caso es importante mencionar que, tal y como dijo Halliday, la variación no está únicamente condicionada socialmente, sino que el hablante está condicionado a nivel sociolingüístico (Halliday, 1978). Es decir, la sociolingüística estudia la relación entre la lengua y su contexto social, y va más allá de la variación lingüística. El máximo representante de la sociolingüística es Labov (1966).

A la hora de analizar a nuestro personaje, es importante tener en cuenta diferentes variaciones lingüísticas que expliquen su forma específica de habla. En este punto cabe mencionar a Eugene Coseriu, que, en base a las definiciones previas que había hecho L. Flydal sobre las variaciones diatópicas y diastráticas, hizo una clasificación de lo que denominó «variedad interna» (Flydal, 1951 en Coseriu, 1981), y está formado por:

- Variaciones diatópicas: estas variaciones están relacionadas con el ámbito geográfico.
- Variaciones diastráticas: aquellas diferencias de la utilización de la lengua en función del estrato social de la comunidad lingüística al que se esté haciendo referencia.
- Variaciones diafásicas: variaciones entre las diferentes formas de expresión. Esta categoría la añadió Coseriu a las primeras definiciones de Flydal anteriormente mencionadas. Además, las variaciones existentes en un mismo estrato social debidas a las diferencias de edad también son variaciones diafásicas (Coseriu, 1981).

Por otro lado, tal y como explica Grover Hudson en su obra *Essential Introductory Linguistics* (Hudson, 1999), a estas variaciones se les llaman dialectos sociales y se pueden dividir en siete categorías, algunas más relevantes que otras para el estudio de nuestro caso.

1- A nivel geográfico se puede observar que las innovaciones lingüísticas se difunden y se desarrollan en un entorno concreto. A estas variaciones regionales se les denomina dialectos, pero cabe destacar que los motivos geográficos no son las únicas razones que delimitan las diferencias dialectales, pero sí que provoca una separación social que fomenta la innovación del lenguaje de manera diferente al que sigue el idioma en sí.

La diferencia más notable entre lengua y dialecto es la inteligibilidad mutua. Se puede observar, además, que con el paso del tiempo los dialectos se van convirtiendo en idiomas si están lo suficientemente aislados. Véase el español y el francés, que en su origen eran dialectos del latín y en la actualidad son idiomas diferentes. Por otro lado, cabe destacar que, en ocasiones, hablantes de dos dialectos diferentes pueden llegar a tener problemas de comprensión si las circunstancias de comunicación no son las más adecuadas. En el caso de Estados Unidos, las variaciones dialécticas son muy notorias entre las diferentes regiones.

2- El estatus socioeconómico es también uno de los factores que influyen en estas diferencias existentes entre la población de una misma zona lingüística. Existen unas diferencias fonéticas que varían en función del nivel socioeconómico de un mismo lugar (Labov, 1966).

3- En Estados Unidos, además, se pueden observar diferencias fonéticas en función del grupo étnico al que se pertenezca. Estos grupos son el afroamericano, el de procedencia hispanohablante y el de origen europeo.

4- La edad, en este caso, es un factor importante, y es que los jóvenes se caracterizan por utilizar una jerga concreta, propia de la edad, que difiere mucho de la forma de hablar de los más mayores. Y no solo hay diferencias entre los más mayores y los menores, si no que entre los jóvenes existen también diferencias generacionales. Sí



que es verdad que en este caso la variedad lingüística se produce solo a nivel oral y no a nivel escrito.

5- La profesión influye mucho en las personas a la hora de expresarse y es que su registro lingüístico tiene a ser más o menos especializado en función de su ámbito laboral. Por ejemplo, aquellas personas de habla inglesa que están relacionadas con la medicina tienden a utilizar los verbos en su forma pasiva con más frecuencia.

6- La religión, aunque en menor medida, también establece diferencias entre los hablantes de una misma lengua. Sí que es verdad que en este caso existen, además, otros factores relacionados que intervienen en estas variaciones. Hay especialistas que aseguran que la religión puede provocar cambios inmediatos que, a la larga, pueden provocar cambios perpetuos en la lengua.

7- Por último, el género. Este aspecto nos atañe directamente puesto que nuestro personaje a analizar es una mujer. Especialmente en inglés existen diferencias entre las personas de distinto género muy importantes, tales como diferencias léxicas, el tono, el uso, o no, de lenguaje estándar, y con relación al desarrollo de conversaciones en general. En las diferencias léxicas se pueden observar distinciones en función del área temática. No obstante, las mujeres en general tienen un registro de vocabulario más amplio que los hombres. En cuanto a el tono, las mujeres tienen un tono mucho más elevado que los hombres y esto puede deberse a las diferencias fisiológicas entre hombres y mujeres. En relación con el uso del lenguaje estándar, las mujeres tienden a utilizarlo más que los hombres en general. Además, las mujeres suelen evitar el uso redundante de pronombres. Las mujeres, a la hora de tener una conversación, hacen más preguntas, hacen mayor uso de la función fática para confirmar al orador que se está atendiendo al mensaje, e interrumpen menos a los hombres que los hombres a las mujeres en general. En otros países, como dato interesante, existen además diferencias exclusivas de género, como es el caso del japonés.

Por otro lado, Catford (1965), al hablar de las variedades de la lengua, hace diferentes distinciones y todas ellas las clasifica en dos grandes grupos. El primero de

ellos está relacionado con las características que menos variaciones sufren, es decir, las que denomina «permanentes». Estas variaciones son:

- 1) **Idiolecto:** es una variante relacionada directamente con el propio hablante y su identidad.
- 2) **Dialecto:** es una variante relacionada con la procedencia del hablante en una dimensión geográfica (procedencia geográfica), temporal (perteneciente al momento temporal del que es propio el hablante) y social (clase social del hablante).

El segundo grupo es aquel que recoge las variedades que están condicionadas al momento exacto en el que se realiza el acto de comunicación. En él se incluyen el registro (papel que desempeña el interlocutor en el momento comunicativo), el estilo (condicionado por la relación que tenga el hablante con el resto de los interlocutores) y el modo (oral o escrito) (Catford, 1965).

En la misma línea de desarrollo y con relación a lo anterior, Eugene Nida señala en una de sus obras (Nida, 1982), aunque sin profundización, que la variedad de la lengua es la variación dentro de una misma lengua. Una de las afirmaciones que hizo Nida y que está presente en el estudio de este caso es que «el uso lingüístico refleja ciertos hechos sociológicos y entre los factores que afectan a la variación lingüística se encuentran: la edad, el sexo, el nivel educativo, la profesión, la clase social y la confesión religiosa» (Nida, 1982).

### **2.2.1. Variación y traducción**

A la hora de llevar a cabo una traducción, sea o no de tipo audiovisual, es necesario tener en cuenta una serie de variaciones necesarias para que el traductor pueda transmitir un mensaje y su intención de forma certera.

Roberto Mayoral habla por primera vez del concepto de variación cultural, y es que considera que a la hora de traducir un mensaje con el que el receptor del mensaje no esté familiarizado por no pertenecer a la cultura de origen, el traductor puede optar por utilizar diferentes estrategias de manera que pueda ser capaz de transmitir el mensaje original adaptándolo a la cultura meta (Mayoral Asensio, 1999).

Lance Hewson y Jacky Martin (1991) tratan la relación entre la variación y la traducción. En su obra, definen variación como:

«[...] conjunto de todas las formulaciones posibles que se pueden asociar a cualquier situación identificable dada. Los participantes en la comunicación tienen en todo momento a su disposición conjuntos de formulaciones más o menos intercambiables, más o menos aplicables en diversos grados de matices parafrásticos que se pueden ajustar libremente a sus objetivos comunicativos. La comunicación se podría concebir pues como la selección co-negociada y contextualmente motivada de formulaciones comunicativas (más o menos) predecibles» (Hewson & Martin, 1991).

No obstante, Mayoral difiere de esta definición por diferentes motivos. Entre otras, no considera que el cerebro humano pueda barajar todas las variaciones posibles de todos los enunciados para todos los contextos. Si así fuera, la tarea de procesamiento de la información sería imposible.

En el ámbito de la psicología cada vez son mayores los estudios relacionados con la traducción y la interpretación. En la obra de *Accounting for Variability in Translation*, Candance Séguinot, quien afirma que «cualquier explicación de la traducción implica inevitablemente la variación», habla de la variación y la define de la siguiente manera:

«Los traductores y las personas que estudian la traducción saben que diferentes tipos de textos requieren diferentes enfoques y que personas diferentes pueden traducir el mismo texto de diferentes formas. También está claro que los diferentes de competencia, familiaridad con el material a traducir, así como diferentes interpretaciones de las características del encargo llevan a diferencias en los procesos y en los resultados. A lo que me refiero al usar el término variabilidad en el título de capítulo es a todo esto, pero incluso de forma todavía más específica, al potenciar de variación que existe dentro de cada individuo, es decir, a la posibilidad de que existan diferentes vías para acceder al lenguaje, interpretarlo y producirlo [...] [un problema fundamental para los estudios de traducción es] encontrar una manera de captar las regularidades que también explique el potencial para la diferencia» (Seguinot, 1997).

### 2.2.2. El papel de la mujer

Como ya hemos dicho anteriormente, este trabajo se centra en un personaje femenino y en su forma de hablar. Por eso consideramos que es fundamental hablar de las diferencias de género en el ámbito lingüístico. Se puede decir que «la relación entre el lenguaje y el sexo es uno de los temas prioritarios de la sociolingüística» (Fasold, 1990).

Según una investigación sobre el sexo como variable lingüística, establece que las diferencias entre sexos a la hora de hablar no han sido exclusivas, si no «preferenciales», es decir, que no son restrictivas a un género o a otro, si no que hace referencia a la frecuencia de uso (Thorne & Henley, 1975).

En su obra, Roberto Mayoral (1999) menciona tanto a autores de habla inglesa (Thorne y Henley, 1975) como a autores españoles (López García & Morant, 1991) y sobre sus posturas acerca de las diferencias lingüística entre hombres y mujeres. Desde el punto de vista de Roberto Mayoral, estos autores han plasmado en sus obras sus propias ideologías previas al estudio, y que han confundido datos científicos con los propios de los estereotipos.

Jespersen (1922), establece que las mujeres tienen un lenguaje más rico mientras que los hombres utilizan un lenguaje más vulgar. Esta teoría no tiene una fundamentación científica. Tal y como lo analiza Rosa Rabadán (1991) en su obra, la afirmación que había hecho previamente Jespersen no sería más que una diferenciación social y no estaría directamente relacionado al sexo del hablante ni tendría un «fundamento biológico». Rosa Rabadán lo atribuye a los determinantes sociales puesto que no solo podemos encontrar diferencias en el lenguaje, sino que también hay diferencias de comportamiento entre los hombres y las mujeres en los diferentes ámbitos sociales. Por lo tanto, las diferencias lingüísticas no tendrían un carácter exclusivo de sexo. Los papeles tradicionales a desarrollar en la sociedad tanto por parte de los hombres como de las mujeres siguen vigentes en la actualidad y es por ello que se espera un determinado comportamiento por ambas partes.

Esta teoría está respaldada por Pilar García Mouton, 1999, que, tal y como habla en su obra *Cómo hablan las mujeres*, explica que el uso del lenguaje tanto por

parte de los hombres como de las mujeres está condicionado por la historia y la función que se les había asignado. Como las mujeres estaban destinadas a quedarse en casa a cuidar de los hijos y a mantener a punto la casa, tenían un contacto mucho menor con el exterior que los hombres, que tenían que salir de manera casi obligatoria para hacer negocios. Por esta razón, los hombres, desde tiempos antiguos, utilizaban un lenguaje diferente. Pilar García señala que se puede relacionar este aspecto con los casos de la aparición del bilingüismo en zonas históricamente afectadas por la llegada de los colonos. En algunas zonas, como las mujeres debían quedarse en casa, eran los hombres los únicos que aprendían la nueva lengua, mientras que las mujeres estaban restringidas a su lengua materna.

Tal y como explica Pilar García Mouton (2000), la sociedad ha establecido unos roles preestablecidos del hombre y la mujer, y es por eso por lo que desde su origen la educación ha estado dividida en función de a quién iba dirigida, ya que las mujeres estaban destinadas a ejercer una labor que difería totalmente de la de los hombres. Es más, hasta hace relativamente poco la mujer no tenía acceso a la educación y no fue hasta el siglo XVI cuando se la empezó a incluir en la educación, aunque estuviera restringido a las mujeres de la alta sociedad. Sin ir más lejos, un claro ejemplo es que hasta hace poco en nuestro país la educación estaba separada entre niños y niñas y aprendían cosas diferentes en función de su género y de lo que la sociedad del momento había decidido que tenían que estudiar. En definitiva, la educación de los niños estaba más enfocada a unos estudios superiores para así alcanzar la especialización, y la educación de las niñas estaba más orientada a las labores domésticas.

Por otro lado, la influencia que ha tenido la religión en las diferentes culturas ha tenido mucho que ver con la variación del lenguaje en función del género. Como menciona Pilar García Mouton en su obra, lo correcto es que las mujeres estuvieran en silencio cada vez que había una asamblea, y si la mujer quería aprender algo tenía que preguntárselo al marido en privado puesto que no estaba bien visto que interviniera en dichas asambleas. En definitiva, la mujer no tenía ni voz ni voto en público y solo iba a ser escuchada en casa, en el ámbito familiar, y su educación estaba limitada, tal y como hemos mencionado anteriormente, a las labores dentro del hogar.

En la actualidad siguen existiendo diferencias de lenguaje y podemos encontrar culturas en las que se utilizan formas diferentes de un mismo lenguaje en función de si el orador es un hombre o una mujer o a quién se hace referencia. Por ejemplo, en japonés estos distintivos podemos encontrarlos en los sufijos.

Hay que tener en cuenta que la situación de las mujeres en los años 50 era muy diferente en función de si vivían en el campo o en la ciudad. En las ciudades apareció una nueva rama de la lingüística denominada sociolingüística, y en esta rama la diferencia de sexos era fundamental a la hora de llevar a cabo un estudio. De los resultados obtenidos de estas encuestas, Labov fue el primero en hablar de la «autocorrección, la ultracorrección y la inseguridad lingüística para las mujeres». Labov estableció que las mujeres son más normativas que los hombres a la hora de hablar y lo atribuye a la búsqueda de prestigio en la lengua para así aparentar permanecer a una clase superior. A raíz de esta afirmación, Trudgill (1972) pudo observar que, por el contrario, los hombres no seguían las normas lingüísticas y no tenían el mismo concepto de prestigio. Es más, Trudgill denominó «prestigio encubierto» a la tendencia que tenían los hombres de buscar el prestigio en aquello que no estuviera dentro de lo normativo.

Tal y como acabamos de mencionar, la lengua ha sido un signo distintivo de clase y aquí habría que añadir que la pronunciación ha sido también un punto muy importante. Pilar García expone que las mujeres siempre han tenido que utilizar un tono más agudo y hablar más bajo, de lo contrario se estaría juzgando a la oradora. Aunque estos aspectos se han ido manteniendo, la pronunciación ha ido variando poco a poco. Uno de los aspectos que más repercute en nuestro caso es que antes mantener pronunciada la /d/ en la terminación -ado se consideraba parte de una manera fina de hablar, pero con el paso del tiempo ha aumentado mucho el uso de -ao entre las mujeres de la alta sociedad, llegando incluso a las mujeres madrileñas y de la Casa Real.

### **2.3. Problemas de traducción**

En cuanto a lo anteriormente mencionado sobre las diferencias lingüísticas basadas en el sexo del hablante, a la hora de traducir este aspecto no debe suponer un problema para el traductor. Tal y como afirma Rosa Rabadán (1991) en su obra, en español no se hace diferenciación alguna a la hora de leer un texto, independientemente del tema al que corresponda. En España, en la literatura, por ejemplo, aunque haya textos dirigidos a un público concreto y que sea un hecho que los hombres y las mujeres hablen de forma diferente, a efectos de traducción no se hace diferenciación alguna a menos que se especifique lo contrario. Lo que sí que es un aspecto condicionante es la edad del público meta ya que el vocabulario escogido y la finalidad del texto no será la misma si está orientado a un público juvenil en vez de a un público adulto.

Al tratarse de traducción audiovisual, encontramos unos problemas únicos que no aparecen en otro tipo de traducciones y, por lo tanto, necesitan unas soluciones y estrategias diferentes. Tal y como hemos mencionado anteriormente, las variaciones lingüísticas suponen un problema de traducción. Concretamente, la traducción de los dialectos geográficos puede suponer un verdadero problema de traducción. Rowe (1960 en Agost, 1998) señala que la traducción de los dialectos geográficos puede suponer un problema de verosimilitud puesto que hace falta mantener la sensación de que dichas expresiones pueden ser naturales de la lengua que oye el espectador, en nuestro caso en español.

Ante esta situación, Catford (1965) aborda el tema diciendo que, en ocasiones, cuando en el texto original hay un dialecto muy marcado hay que buscar un dialecto equivalente para el texto meta. Catford considera que si el autor ha elegido un dialecto concreto es porque busca una finalidad concreta. Los dialectos, especialmente los del inglés, independientemente de denotar la ubicación geográfica, pueden indicar también una finalidad dentro del texto. Sobre la finalidad del dialecto, Rabadán (1991) explica que el dialecto puede presentarse en el texto origen de maneras distintas y, por lo tanto, tiene soluciones distintas. Si el texto está compuesto en su totalidad de un dialecto concreto, no hay que llevar a cabo una acción específica puesto que en este caso el dialecto funciona como lengua. Por el contrario, si el dialecto aparece de

forma parcial en el texto sí que pueden aparecer problemas puesto que en estos casos el dialecto se utiliza para «caracterizar social o geográficamente a determinados personajes del texto origen; hay ocasiones en que la utilización del dialecto pretende crear un efecto cómico».

En relación con el caso que vamos a analizar, hace establecer la prioridad de la variedad dialectal que caracteriza a nuestra protagonista. Lupe Romero (2013) explica en su obra que es importante determinar si las variaciones dialectales que se pueden encontrar en el texto son predominantes o secundarias puesto que no van a tener la misma solución de traducción en un caso o en otro. Considera que la finalidad cómica suele ser secundaria, pero en ocasiones la utilización de un dialecto en el texto origen tiene una finalidad principal y se puede resolver en la traducción a través de otros medios lingüísticos para reproducir la misma intención sin recurrir a un dialecto de lengua meta. En estos casos, la caracterización geográfica o social pasarían a ser parte de la finalidad secundaria.

Mayoral (1999) establece que la variación lingüística se asocia a los significados connotativos y esto plantea diversas preguntas y entre ellas surge la duda de si se pueden trasladar los significados connotativos de los dialectos a la lengua de llegada. La mayoría de los autores afirman que cada lengua tiene una configuración única de dialectos y sus hablantes lo utilizan asimismo de manera única. La traducción de los significados connotativos de los dialectos supone un problema. Mounin (1963) establece que a nivel teórico no hay ningún problema que impida trasladarlo a un dialecto meta, pero establece que habría que ver si existe una equivalencia de percepción por parte del público meta y si surge el mismo efecto que el que se produce en un público de la lengua origen. Muchos autores rechazan la posible equivalencia entre dos dialectos geográficos, es decir, traducir uno de la lengua origen por otro de la lengua meta. Estos autores, tales como Santoyo (1987), Rabadán (1991) o Slobodník (1970) establecen que las relaciones que tienen los dialectos con su lengua de origen son únicas y no se pueden reproducir, y que, no solo no se alcanzaría la equivalencia, sino que provocaría un efecto absurdo lejos del efecto que se pretendía alcanzar.



Ante la posibilidad o no de traducir un dialecto, Marco (2002) refleja que ninguna traducción de dialectos está exenta de riesgos. Es más, apunta que puede llegar a ofender a los hablantes de un dialecto en cuestión, y si se utiliza un dialecto inventado puede dar sensación de artificialidad y crear rechazo de la misma manera.

Una vez establecidos los problemas relacionados con la traducción de los dialectos geográficos, Romero apunta que las soluciones se resumen en cuatro grupos, que son:

- Estandarización: defendida por Rabadán (1991), consiste en la omisión del rasgo dialectal, es decir, que «no se reflejan las diferencias geográficas que presentaba el texto original».
- Restitución de rasgos geográficos por rasgos propios del discurso oral no normativos y que no se atribuyen a ninguna zona geográfica concreta. Esta opción la defienden Catford (1965) y Hatim y Mason (1995 [1990]) entre otros.
- El uso de dialectos geográficos, tal y como defiende Julià (1995), es decir, traducir el dialecto de origen por un dialecto de la lengua de llegada.
- Utilización de dialectos inventados, opción que expone Marco (2002). Es decir, establecer unos rasgos que no están asociados directamente con un dialecto concreto.

Aunque este es un factor muy importante a tener en cuenta a la hora de traducir, Romero recuerda que es importante recalcar que no es el único. Otros factores como el público objetivo, el cliente o la ideología condicionan al traductor a la hora de llevar a cabo su trabajo.

### **3. Análisis**

Tras haber establecido el marco teórico, vamos a dar paso al análisis de unos ejemplos de la película *Si la cosa funciona*. La película está ambientada en Nueva York en la actualidad, ciudad en la que vive Boris, un genio misántropo frustrado por no

haber conseguido el premio Nobel. Aquí conoce a Melody, una chica del sur que se ha escapado de casa y que aparentemente no tiene nada que aportar a Boris puesto que no es un genio como él. La película se centra en las relaciones interpersonales de los protagonistas y sus allegados.

Aunque se trata de una película en la que resultaría muy interesante analizar a todos los personajes, en este trabajo nos vamos a centrar en el habla de la joven Melody.

Cabe mencionar que la traducción al español de esta película, tanto del doblaje como de los subtítulos, la ha llevado a cabo Guillermo Ramos.

El análisis lo vamos a analizar en tres bloques distintos. En el primer bloque vamos a ver ejemplos de variedades diatópicas, en el segundo variedades diastráticas, en el tercero variedades diafásicas y, por último, otros aspectos influyentes.

### 3.1. Variedades diatópicas

En este primer apartado vamos a analizar ejemplos relacionados con las variaciones geográficas.

Primer caso: 00:17:16. Tras haber pasado la primera noche, Melody y Boris se van a visitar la ciudad y se sientan en las escaleras de la tumba del General Grant. En esta ocasión, Melody le habla a Boris de su pueblo natal.		
Original	Doblaje	Subtítulos
Melody: My <b>mom</b> brought me up to believe that the good Lord has a plan that we're all a part of. He has His eye on the sparrow. Boris: Yeah, I pity the sparrow.	Melody: Mi <b>mama</b> me enseñó a creer que el buen Dios tiene un plan del que todos formamos parte. Él cuida de sus criaturas... Boris: Compadezco a sus criaturas.	Melody: Mi <b>mami</b> me dijo que el buen Dios tiene un plan para todos nosotros. Él cuida de sus criaturas. Boris: Compadezco a sus criaturas. M: Pero yo no iré al cielo.

<p>M: I'm not getting into heaven, though. I sinned.</p> <p>B: You? You're kidding. You sinned?</p> <p>M: I made love before I was married.</p> <p>B: Oh, my God.</p> <p>M: Plenty of my friends have, but in my house, that's just unforgivable. I just couldn't resist Bobby Klaxon.</p> <p>B: All right, okay, spare me the details, all right.</p> <p>M: No, it was really beautiful! I mean, he was just this pretty boy guitar player in this amazing rock band. I mean, if you think you're a genius, he can double on the drums. [...] All the girls had a crush on'im, but he liked me. He's so sweet and sensitive, and he caught the biggest catfish in Plaquemines County.</p> <p>B: I wondered who caught that catfish.</p> <p>M: He, you know, my mom told me that it was gonna</p>	<p>M: Pero yo no iré al cielo. Yo he pecado.</p> <p>B: ¿Tú? Bromeas. ¿Tú has pecado?</p> <p>M: Hice el amor sin estar casada.</p> <p>B: ¡Oh, Dios mío!</p> <p>M: Claro que muchas de mis amigas lo han hecho, pero en mi casa eso no tiene perdón. No pude resistirme a Bobby Klaxon.</p> <p>B: Oye, ¿te importaría ahorrarme los detalles?</p> <p>M: ¡No! ¡Todo fue precioso, de veras! Él era el guapo guitarrista de una banda de rock que es p'alucinar. Si usted se cree un genio él también toca la batería. [...] Todas las chicas estaban coladas por él, pero le gusté yo. Era un chico tan dulce y sensible... ¡Y pescó el siluro más grande de Plaquemines County!</p> <p>B: Me preguntaba quién lo habría pescado.</p> <p>M: Mi mama siempre me dijo que la primera vez</p>	<p>He pecado.</p> <p>B: ¿Tú? Bromeas. ¿Tú has pecado?</p> <p>M: Hice el amor sin estar casada.</p> <p>B: ¡Dios mío!</p> <p>M: Muchas de mis amigas lo han hecho, pero en mi casa es imperdonable. Caí con Bobby Klaxon.</p> <p>B: Ahórrame los detalles.</p> <p>M: ¡Fue precioso! Él era el guapo guitarrista de una orquesta de rock [omisión]. Si usted es un genio, él toca el tambor. [...] Todas estaban coladas por él, pero me eligió a mí. Era dulce y sensible. Pescó el siluro más grande de Plaquemines County.</p> <p>B: Me preguntaba quién lo pescó.</p> <p>M: Mi mami me decía que la primera vez duele. Y que el deber de una mujer era echarse, cerrar los ojos y aguantar. Y que había muchas perversiones en aquello y que Dios no lo permitía si no estabas</p>
---	---	---

<p>hurt the first time, you know, she said it was, you know, it's a woman's duty to just lie down, bear it and... You know, she said there were a lot of perversions involved, and that, you know, it's God's will, you shouldn't do it unless you were married and you planned to have kids and... She said it could be dangerous!</p> <p>[...]</p>	<p>dolería mucho y decía que, bueno, el deber de una mujer era echarse, cerrar los ojos y soportarlo. Y que había un montón de perversiones en aquello y que, bueno, la voluntad de Dios era que no lo hiciera sin estar casada, y que solo era pa' tener hijos, y... ¡que podía ser peligroso!</p> <p>[...]</p>	<p>casada y con el fin de tener hijos. Decía que podía ser peligroso.</p> <p>[...]</p>
--	--	--

En este apartado, como ya hemos dicho, vamos a analizar los rasgos propios de la variedad condicionada por la procedencia geográfica. Antes de analizar el contenido de la tabla que acabamos de hacer, necesitamos explicar que no se han podido plasmar en ella los rasgos orales.

En un primer momento, el acento que tiene Melody llama la atención del público estadounidense puesto que, con solo escucharlo, ya se sabe que es una chica de un pueblo pequeño al sur de Estados Unidos. En español, el traductor ha optado por seguir la propuesta de traducción de Catford, Hatim y Mason, ya mencionados anteriormente, y ha restituido los rasgos geográficos de manera que no los ha relacionado directamente con ningún dialecto en español ya existente. Por lo tanto, el traductor opta por buscar otras opciones que no estén directamente relacionadas con un dialecto en concreto y que permitan crear una sensación similar en un público español.

Podemos apreciar en la voz de doblaje que se hace uso de la abreviación de las palabras, tal y como hemos indicado en la tabla en color rojo, como por ejemplo «p'alucinar», en lugar de «para alucinar», o «he pecao» en vez de «he pecado».

Aunque esta reducción de las palabras puede ser una práctica en proceso de expansión, resulta propia del ámbito rural, un aspecto del que hablaremos en profundidad en un apartado más adelante. Encontramos otro signo de variedad diatópica cuando se refiere a su madre como «mi mama» en lugar de «mi madre» o «mamá». Por otro lado, es interesante ver que la modulación de la voz de Melody cambia a lo largo de la película. Al principio, recién llegada a la ciudad, había una mayor modulación de la voz, mientras que, hacia el final de la película, después de haber estado viviendo en Nueva York con Boris un año, podemos apreciar que la modulación es mucho menor. Es más, tal y como veremos en el estudio del tercer caso, Melody deja de utilizar «pa'» y utiliza la palabra completa «para». No obstante, se seguirá refiriendo a sus padres como «mama» y «papa».

En el marco teórico hemos hablado de Grover Hudson y su explicación sobre las variedades diatópicas. Recordamos que menciona que estas variaciones, denominadas también dialectos, provocan a su vez una separación social. Esta diferenciación social la vamos a analizar en profundidad en el siguiente apartado. Al principio de este apartado hemos hablado de cómo el acento de Melody llama la atención en un público estadounidense y es que Hudson nos recuerda que en Estados Unidos las variaciones dialectales son muy notorias.

En lo referente a los subtítulos, hay dos aspectos que nos llaman la atención. El primero es que, en espacio, ocupa mucho menos que el diálogo del doblaje, tal y como explica Chaume (2004) anteriormente mencionado. El segundo, que las características orales de nuestro personaje se pierden por completo. Al igual que hemos mencionado que en la versión doblada escuchamos «mama», «p'alucinar» o «he pecao» como rasgo fonético que sugiere una procedencia geográfica concreta, en los subtítulos encontramos que se refiere a su madre como «mi mami» y dice que no va a ir al cielo porque «ha pecado». Es más, el equivalente a «es p'alucinar» se omite por completo en los subtítulos, tal y como hemos marcado en la tabla.

### 3.2. Variedades diastráticas

En este apartado vamos a ver diferentes ejemplos relacionados con la edad de la protagonista y su nivel cultural.

Segundo caso: 00:35:38. Apartamento de Boris. Melody llega a casa en estado de embriaguez tras salir de fiesta con un chico al que ha conocido y sus amigos.		
Original	Doblaje	Subtítulos
Boris: How was your date?	Boris: ¿Qué tal la velada?	Boris: ¿Qué tal os ha ido?
Melody: I[t wa]s a big washout!	Melody: Un fracaso total.	Melody: ¡Un fracaso total!
B: Really?	B: ¿En serio?	B: ¿En serio?
M: Yeah.	M: Sí.	[omisión]
[...]	[...]	[...]
B: I think you're a little drunk.	B: Creo que estás un poco borracha	B: Creo que estás un poco borracha.
M: I did have a few drinks. Can you blame me? Hanging out with those inchworms? I mean, they actually think that love is the answer to everything. I told'em 'bout Jethro Paige from back home. He got caught doing it with a sheep. Making love with a sheep. And they were all, you know, laughing and	M: He tomao unas cuantas copas, pero ¿qué iba a hacer? ¿Aguantar a esos minigusanos inmundos? Están convencidos de que el amor es la respuesta a todo. ¡Ah! Y les he contado lo de Jethro Paige, el de mi pueblo. Lo pescaron haciéndoselo a una oveja. ¡Haciendo el amor con una oveja! Y se han puesto a reír y todo, pero yo les he mirao y les he dicho: chicos, como	M: He tomado unas cuantas copas. Pero ¿qué iba a hacer? ¿Aguantar a esos gusanos? Creen que el amor es la respuesta a todo. Les he contado lo de Jethro Paige, en mi tierra. Lo pescaron haciendo el amor con una oveja. Y se han puesto a reír y todo, pero yo les he dicho: "Chicos, como Boris diría: si la cosa funciona...". ¿Qué estás mirando?

everything, but I just looked at them and said “Folks, as Boris would say, whatever works”. What are you looking at?	diría Boris, si la cosa funciona... ¿Qué estás mirando?	
---	---	--

Por un lado, podemos observar las variaciones del inglés (resaltados en verde) y su correspondencia en español (con la letra de color verde), y por otro cómo se han reflejado en español las variaciones diastráticas (resaltado en morado) y su correspondencia en inglés (con la letra de color morado).

En el caso del inglés, podemos observar dos casos en el que utiliza un registro bastante bajo. El primero, «*washout*», hace referencia a que la fiesta fue un desastre, pero utiliza jerga propia de una sociedad más joven. En este caso podemos observar que el traductor ha optado por obviar el hecho de utilizar un registro bajo y simplemente utiliza «fracaso». En la misma línea encontramos «*folks*» que se traduce como «chicos», palabra que en español es también un coloquialismo tal y como está definido en el diccionario de la RAE.

No obstante, aunque no encontremos una equivalencia total en español cuando Melody utiliza un registro más bajo, vemos cómo el traductor ha utilizado otras estrategias para lograr la utilización de este tipo de registro. Cuando le pregunta si está borracha, ella le responde que ha «*tomao*» unas cuantas copas. Aunque tal y como vemos en la tabla no se corresponde directamente con una expresión que ella haya dicho en inglés y que sea de un registro igual de bajo, vemos que esta estrategia funciona a la hora de conseguir el mismo efecto desde un punto de vista general.

En cuanto a su nivel cultural, en castellano observamos como ella utiliza la palabra «*pescao*» haciendo referencia a que otras personas pillaron *in frontanti* al chico en cuestión. El diccionario de la RAE no recoge este significado dentro de la palabra «pescar» pero sí que lo recoge en la palabra «cazar». De esta confusión podemos deducir que no está familiarizada con el término y que su nivel cultural no es

muy elevado. A diferencia de los errores que hemos mencionado previamente, que podrían utilizar personas con un nivel culto del lenguaje, este error solo lo podrían cometer personas con un nivel inferior. Por otro lado, tal y como hemos mencionado en el cuadro de análisis anterior, las variedades diatópicas llevan en ocasiones a una separación social y, por ello, se hace evidente que ambas variedades van de la mano.

En este caso hemos visto que el traductor no se ha regido por las faltas que hace en inglés y ha encontrado una manera alternativa de provocar un efecto similar en el público español: Melody utiliza un lenguaje coloquial y su nivel cultural no es muy elevado. Por lo tanto, en vista a lo mencionado anteriormente y según la estrategia respaldada por Catford (1965), el traductor ha optado por utilizar otras formas que no están relacionadas directamente con un dialecto en concreto, tal y como hemos mencionado en el apartado anterior.

Al analizar los subtítulos lo primero que nos llama la atención es que en espacio ocupa mucho menos que el diálogo del doblaje, tal y como explica Chaume (2004) anteriormente mencionado.

Encontramos algunas omisiones como la afirmación que hace Melody al principio cuando Boris le pregunta que si en serio había ido mal la cita. Tenemos también otra omisión un poco más adelante puesto que en la versión doblada nos encontramos con que repite que encontraron a un chico de su pueblo con una oveja. En la versión subtitulada lo dice una única vez.

Por otro lado, encontramos algunas variaciones en el texto, como por ejemplo al principio que en la versión doblada Boris pregunta «¿Qué tal la velada?» mientras que en la versión subtitulada pregunta «¿Qué tal os ha ido?». Podríamos considerar este aspecto un ejemplo de la teoría de Díaz Cintas (2001) en la que dice que los subtítulos son una «reformulación lingüística más formal y rígida». Por lo tanto, no da cabida a una versión del mensaje un poco más poética.

Encontramos que la oralidad característica de Melody no se ve reflejada en los subtítulos. Como hemos mencionado antes, una estrategia que ha escogido el traductor en este caso es buscar una manera diferente de expresar su nivel cultural, a través de la terminación *-ao*. En los subtítulos este rasgo se pierde por completo y



vemos que está escrito el verbo en su forma correcta: tomado. Este sería un caso de estandarización, en base a lo que hemos explicado en el marco teórico.

### 3.3. Variedades diafásicas

En este apartado vamos a analizar el tipo de variación que nos encontramos cuando cambian las circunstancias y es necesario utilizar un registro diferente.

Tercer caso: 01:05:24. Tras haber insistido mucho, Randy, un joven y guapo actor que está encaprichado con Melody, consigue llevar a esta a su casa: un barco. La situación es incómoda para Melody puesto que no hace más que pensar en Boris.		
Original	Doblaje	Subtítulos
Melody: Randy, I don't know what I'm doing here! I'm married!	Melody: ¡Randy, no sé qué estoy haciendo aquí! ¡Estoy casada!	Melody: ¿Qué estoy haciendo aquí? ¡Estoy casada!
Randy: That doesn't mean I can't have feelings for you.	Randy: Eso no impide que pueda sentir algo por ti.	Randy: Pero yo siento algo por ti.
M: You don't really know me.	M: Tú no me conoces.	M: Tú no me conoces.
R: Yes, but I'm a romantic and I believe in love at first sight.	R: Sí, pero soy un romántico y creo en el amor a primera vista.	R: Soy un romántico, creo en el amor a primera vista.
M: Well, that's true. You know, Boris says that love isn't logical.	M: Bueno, eso es cierto. Boris dice que el amor es ilógico.	M: Eso es cierto. Según Boris, el amor no es lógico.
[...]	[...]	[...]
R: That's what your mum said. That's why I bought the bottle. She's quite a mum.	R: Eso dijo tu mamuchi, por eso compré esta botella. Es toda una mamuchi.	R: Eso dijo tu mamuchi, por eso compré la botella.
M: Don't use that locution.	M: No uses esa locución. Es para gusanos.	M: No uses ese vocablo. Es para gusanos.
	R: Perdona.	R: Perdona.
		M: ¿Eres tú el de la foto?
		R: Soy yo en "Juno y el pavo real".
		M: Seguro que eres muy

<p>It's for inchworms.</p> <p>R: Sorry.</p> <p>M: Is that you in the picture?</p> <p>R: Yeah. That's me in Juno and the Paycock.</p> <p>M: <u>I bet</u> you're a really good actor.</p> <p>R: I try. Although I'll never be a genius.</p> <p>M: You <b>certainly</b> are handsome enough to be a star.</p> <p>R: Thank you. I'll cherish that compliment.</p> <p>M: Oh, my God.</p> <p>R: What are you thinking?</p> <p>M: <b>Entropy</b>.</p> <p>R: Entropy?</p> <p>M: Yeah, entropy. Boris explained it. It's why you can't get the toothpaste back in the tube. [...] <b>Have your ever</b> heard of <b>Heisenberg's Uncertainty Principle</b>?</p> <p>R: I've heard of it, yeah.</p> <p>M: You know, the observer influences the experiment? It's just like when my mother makes</p>	<p>M: ¿Eres tú el de la foto?</p> <p>R: Sí, soy yo en <i>Juno y el pavo real</i>.</p> <p>M: Seguro que eres buen actor.</p> <p>R: Lo intento, aunque nunca seré un genio.</p> <p>M: Y eres lo bastante guapo para ser una estrella.</p> <p>R: Gracias. Guardaré ese cumplido.</p> <p>M: ¡Dios mío!</p> <p>R: ¿En qué piensas?</p> <p>M: ¡<b>Entropía!</b></p> <p>R: ¿Entropía?</p> <p>M: ¡Sí, entropía! Boris me lo explicó. Es el no poder meter de nuevo la pasta de dientes en el tubo. [...] ¿Has oído hablar del <b>Principio de Incertidumbre de Heisenberg</b>?</p> <p>R: Sí, he oído hablar.</p> <p>M: Me refiero a la influencia del observador en el experimento. Sí, es como cuando mi madre hace el amor con uno de esos tíos con los que vive, de un cierto modo a solas,</p>	<p>buen actor.</p> <p>R: Lo intento. Aunque nunca seré un genio.</p> <p>M: Eres lo bastante guapo para ser una estrella.</p> <p>R: Gracias, guardaré ese cumplido.</p> <p>M: ¡Dios mío!</p> <p>R: ¿En qué piensas?</p> <p>M: <b>Entropía</b>.</p> <p>[omisión]</p> <p>M: Sí, entropía. Boris me lo explicó. Es el no poder meter de nuevo la pasta dental en el tubo. [...] ¿<b>Conoces el Principio de Incertidumbre de Heisenberg</b>?</p> <p>R: Sí, he oído hablar.</p> <p>M: ¿La influencia del observador en el experimento? Es como cuando mi madre hace el amor con uno de esos tíos, de un modo si están solos, pero cuando están frente al otro, lo hacen de otro modo.</p>
--	--	--

love to one of the guys she's living with a certain way when they're alone, but when she's in front of the other guy, she does it differently.	pero cuando esta frente al otro tío lo hace de otro modo.	
--	---	--

Esta escena resulta muy interesante en muchos sentidos, pero nos vamos a centrar únicamente en aquellos que están condicionados por la situación. Melody se encuentra hablando con un hombre con el que no tiene confianza y podría explicar su forma de hablar diferente a la que estamos acostumbrados.

En la versión original podemos observar que las formas verbales son más completas y, en este caso, el traductor ha resuelto el problema siguiendo la misma estrategia que hemos explicado anteriormente. Podemos encontrarlo plasmado en la palabra «para» (marcado en rojo), como ya hemos mencionado en el primer cuadro de análisis. Marcado en amarillo encontramos formas más ricas del lenguaje en comparación a la Melody que conocimos al principio. Por otro lado, marcado en azul, es interesante observar cómo menciona una teoría científica y lo explica de forma correcta y sin utilizar palabras con un registro más bajo, aunque el ejemplo que pone no sea el más adecuado políticamente hablando.

### **3.4. Otros aspectos influyentes**

En este último apartado vamos a hacer referencia a dos aspectos que hemos mencionado a lo largo del marco teórico y que condicionan a nuestra protagonista a la hora de hablar. Estos aspectos son la influencia de la vida rural, en primer lugar, puesto que ella viene de un pueblo muy pequeño llamado Eden, al sur de Estados Unidos, como ya hemos mencionado, y de la religión, en segundo. Para ello, podemos sacar conclusiones de los tres casos que acabamos de analizar.

Por un lado, encontramos varios rasgos que son propios de proceder de un pueblo tan pequeño. Se podría relacionar la gran influencia religiosa con el hecho de ser de una localidad tan pequeña. Además, este aspecto marca la forma de hablar de nuestra protagonista de la siguiente manera. Un rasgo que caracteriza a Melody y que le va a acompañar a lo largo de toda la película es que se refiere a sus padres como «mama» y «papa», tal y como hemos mencionado anteriormente, y que está relacionado directamente con la sociedad que forma ese pequeño pueblo.

En el primer caso, podemos observar que habla de la religión y el sexo y utiliza expresiones bíblicas en inglés («He has His eye on the sparrow»), aunque en español no encontramos una equivalencia tan evidente como lo es la original. También hace referencia a las zonas próximas a su pueblo como si fueran conocidas por todos. Lo podemos ver cuando habla Plaquemines County (marcado en verde en el primer cuadro).

Podemos relacionar su nivel cultural con que proceda de un pueblo pequeño ya que, como explica al principio de la película, Melody participaba en concursos de belleza y siempre iba acompañada de su madre, ama de casa y mujer devota. En el segundo caso podemos ver varios ejemplos de un nivel cultural bajo que podrían estar relacionados con este aspecto. Vemos que poco a poco va adquiriendo un lenguaje nuevo, claramente influido por Boris, que se debe al entrar en contacto con una sociedad y zona geográfica nueva para ella.

Que vaya adquiriendo poco a poco un nivel lingüístico mayor al que tenía en el origen está presente en el tercer y último caso. Vemos como su característico «pa'» se ha convertido en un «para». Evidentemente, y como hemos mencionado al estudiar el tercer caso, siguen existiendo algunas marcas que marcan su lugar de origen.

Resulta muy interesante observar el caso de Melody desde el punto de vista del género. En el marco teórico se ha hablado del uso de la lengua en la mujer y, en especial, en la vida de campo. Recordemos que Pilar García Mouton explicaba que, como las mujeres no tenían tanto contacto con el exterior, especialmente aquellas que vivían en zonas rurales, tendían a cuidar más el lenguaje. Además, el lenguaje era su carta de presentación y es por ello por lo que debían cuidarlo. En esta película nos

encontramos con que la protagonista, Melody, es el caso contrario al que relataba Pilar García. Es curioso que, al hablar del cuidado de la lengua hiciese mención a las palabras terminadas en *-ado*, que eran los hombres quienes tendían a terminar las palabras en *-ao*. Es curioso que, pese a proceder de un pueblo muy pequeño en una zona rural y al sur de Estados Unidos, no haya diferencia de habla entre los hombres y las mujeres. Esto lo podemos observar cuando llega su padre que lleva mucho tiempo buscándola. También acaba las palabras en *-ao* y utiliza la palabra «pa'». Comparamos la situación con su padre y no con Boris puesto que este último proviene de una ciudad cuyo tamaño no tiene punto de comparación con respecto al pueblo de Melody, y, por lo tanto, no ha tenido la misma influencia que ella. Esto confirma la teoría de Rosa Rabadán (1991) que hemos comentado en el marco teórico y es que, en la traducción, no hay diferencia entre hombres y mujeres a la hora de hablar.

#### **4. Conclusiones**

Cuando comenzamos el trabajo, establecimos una serie de preguntas que queríamos intentar responder al finalizar el mismo. Una vez establecido un marco teórico y haber llevado a cabo un estudio de caso sobre Melody, el personaje femenino de la película *Si la cosa funciona*, podemos llegar a una serie de conclusiones y responder a las preguntas que habíamos realizado en un principio.

Tras haber realizado este trabajo hemos valorado la verdadera dificultad que acarrea la traducción de las variaciones lingüísticas, variaciones que son inherentes a todas las lenguas. Hemos visto que encontrar un equivalente en la lengua meta de estas variaciones para producir un mismo efecto que en la lengua original es muy difícil. Como hemos hablado anteriormente, no existe una única estrategia de traducción que sea universal y que se pueda aplicar a todos los casos en los que nos encontremos con este tipo de variedades. Aunque las variaciones lingüísticas en general suponen un problema de traducción, en el ámbito audiovisual es un reto todavía mayor puesto que hay que respetar tanto la parte del mensaje visual como la que corresponde al mensaje auditivo. Juntos forman una unidad única y todos los

elementos que lo forman serán determinantes para el traductor a la hora de llevar a cabo una estrategia u otra.

La finalidad de la traducción audiovisual es lograr que el público meta sienta lo mismo que el público de origen al ver el producto audiovisual. A diferencia de otros casos, particularmente de otras películas, el acento y la forma de hablar de Melody es un elemento fundamental, y por ello resultaría impensable omitirlo en su versión doblada. El traductor, Guillermo Ramos, lo ha tenido en cuenta y por eso vemos que ha seguido la estrategia de la restitución de rasgos geográficos, una estrategia que ha mantenido a lo largo de toda la película en todas las variedades, no solamente en relación con las variedades diatópicas, tal y como vamos a explicar a continuación.

En nuestro caso tenemos a una chica de un pequeño pueblo al sur de Estados Unidos con un conocimiento cultural no muy elevado. El público estadounidense puede apreciar las diferentes connotaciones inherentes a su acento. Consideramos que este problema cultural se ha abordado por parte del traductor de la mejor manera posible. Si en lugar de esta estrategia hubiera escogido un dialecto equivalente en español, tal y como sugiere Julià (1995), no se habría conseguido el mismo efecto. Considerando la suposición en la que el traductor hubiere cogido un acento del sur, es decir, acento andaluz, para el espectador español sería una situación impactante cuando menos. Resultaría muy raro para un público español que una chica del sur de Estados Unidos hablara con acento andaluz. Supondría, tal y como señalaba Rowe (1969), un problema de verosimilitud y, por lo tanto, sacaría al público español de la película y se consideraría que estamos ante un mal doblaje ya que, como hemos visto, si no se consigue que el público se olvide que se encuentra ante un doblaje, estamos ante un mal trabajo.

Por otro lado, si el traductor hubiera optado por eliminar por completo el rasgo oral que caracteriza a la protagonista —es decir, el acento— se hubiera eliminado a su vez un factor muy importante puesto que forma parte de la personalidad de Melody. Además, en alguna ocasión a lo largo de la película se hace referencia a la forma de hablar de ella y su familia. Al quitar este rasgo fonético, el traductor se tendría que enfrentar a nuevos problemas que se derivarían de la omisión de este factor fundamental.

Otro factor externo que podría haber tenido en cuenta el traductor es que se trata de una mujer. Tal y como hemos visto en el marco teórico, las mujeres han tendido siempre a hacer un uso de la lengua más pulcro que los hombres. No obstante, esta situación ha cambiado con el transcurso de los años, tal y como explica Pilar García, puesto que no vemos una diferencia palpable entre, por ejemplo, Melody y su padre, que son los dos del mismo pueblo. En la actualidad, la mujer no necesita tener que hacer un uso de la lengua impecable para utilizarlo como carta de presentación porque ya no depende de los méritos de su padre o de su marido para proyectar una imagen. No obstante, sigue la duda sobre qué hubiera hecho el traductor si, en efecto, hubiera una diferencia de habla entre el hombre y la mujer. Es posible que el traductor hubiera optado por utilizar la estrategia de omisión ya que, como dice Rosa Rabadán (1991), no debería haber diferencia entre hombres y mujeres en la traducción.

A diferencia del doblaje, encontramos que, en la traducción de los subtítulos, Guillermo Ramos ha optado por seguir la opción de estandarización tal y como sugería Rosa Rabadán. En ellos podemos encontrar con que todos los rasgos propios de la oralidad no están reflejados puesto que, aunque el espectador no entienda el idioma de salida, puede escuchar los rasgos dialectales del habla. Además, como se mantiene el contenido del mensaje, se mantiene a su vez el efecto que refleja que Melody tiene un nivel cultural bajo.

No hay que olvidar que en este trabajo se trata el análisis de un caso concreto y ello no significa que las soluciones y estrategias que se han utilizado sean universales. Como ya hemos dicho, en la traducción audiovisual encontramos muchas dificultades, cada una única ya que todos los elementos que forman el objeto audiovisual influyen a la hora de traducir. También nos gustaría mencionar que las diferentes estrategias que se han explicado en este trabajo y que han sido la base para el análisis del caso, no son más que algunas sugerencias de algunos autores. Esto no significa que sean las únicas o las mejores. Como hemos dicho, el traductor es aquel que debe considerar todos los elementos para así poder llegar a la estrategia de traducción que considere como la óptima para un buen trabajo de doblaje.

## 5. Referencias

- Agost, R. (1998). *La importància de la variació lingüística en la traducció*. Quaderns: Revista de traducció.
- Ávila, A. (1997). *El doblaje*. Madrid: Cátedra.
- Catford, J. C. (1965). *A Linguistic Theory of Translation*. Londres: Oxford University Press.
- Chaume, F. (2004). *Cine y Traducción*. Madrid: Cátedra.
- Coseriu, E. (1981). *Lecciones de lingüística general [PDF]*. Obtenido de Madrid: Gredos: <https://es.scribd.com/doc/109539354/COSERIU-E-Lecciones-de-Linguistica-General-Madrid-1981>
- Díaz Cintas, J. (2001). *La traducción audiovisual. El subtítulo*. Salamanca: Almar.
- Diccionario de la Lengua Española*. (2017). Obtenido de <http://dle.rae.es/?w=diccionario>
- Fasold, R. (1990). *Introduction to Sociolinguistics: The Sociolinguistics of Language. Vol. I*. Oxford: Blackwell.
- Freijo, E., & Torre, I. (2017). *El Doblaje: Centro de recursos sobre el doblaje en España*. Obtenido de El proceso de doblaje: <http://www.eldoblaje.com/varios/proceso3.asp>
- García Mouton, P. (2000). *Cómo hablan las mujeres*. Madrid: Arco Libros .
- Griffith, D. W. (1992). En N. Izard, *La traducció cinematogràfica*. Barcelona: Publicacions de la Generalitat de Catalunya.
- Halliday, M. A. (1978). *Language as Social Semiotic: The social interpretation of language and meaning*. Londres: Arnold.
- Hatim, B., & Mason, I. (1995 [1990]). *Teoría de la traducción: una aproximación al discurso*. Barcelona: Ariel.
- Hewson, L., & Martin, J. (1991). *Redefining translation; the Variational approach*. Londres: Routledge.
- Hudson, G. (1999). *Essential Introductory Linguistics* . Oxford: Blackwell.



- Ivarsson, J., & Carroll, M. (1998). *Subtitling*. Simrisham: Transedit.
- Izard, N. (1992). *La traducció cinematogràfica*. Barcelona: Publicacions de la Generalitat de Catalunya.
- Jespersen, O. (1922). *Language. Its nature, development and origin*. Londres: George Allen & Unwin Ltd.
- Julià, J. (1995). Pressupòsits teòrics i metodològics per a l'estudi dels dialectes en la traducció literaria. En T. d. Barcelona.
- Labov, W. (1966). *The social stratification of English in New York City*. . Washington, (D. C.): Center for Applied Linguistics.
- López García, Á., & Morant, R. (1991). *Gramática femenina*. Madrid: Cátedra.
- Marco, J. (2002). *El fil d'Ariadna. Anàlisi estilística i traducció literaria*. Vic: Eumo.
- Martí Ferriol, J. (2006). *Estudio empírico y descriptivo del método de traducción para doblaje y subtitulación*. Obtenido de Tesis doctoral: Universitat Jaume I: Repositori Universitat Jaume I: <http://hdl.handle.net/10234/29707>
- Martínez, B. (2011). *Posibilidades de la subtitulación profesional en 2011: teoría, práctica y tutorial con herramientas de código abierto*. Obtenido de La linterna del traductor. La revista multilingüe de ASETRAD: <http://www.lalinternadeltraductor.org/n5/subtitulacion.html>
- Mayoral Asensio, R. (1998). *Taller: Traducción audiovisual. Traducción subordinada*. Obtenido de Semnario de Traducción subordinada. Facultad de Filología de la Universidad de Sevilla: [http://www.ugr.es/~rasensio/docs/TAV\\_Sevilla.pdf](http://www.ugr.es/~rasensio/docs/TAV_Sevilla.pdf)
- Mayoral Asensio, R. (1999). *La traducción de la variación lingüística*. Obtenido de Vertere. Monográficos de la revista Hermeneus, N° 1: [http://www5.uva.es/hermeneus/?page\\_id=124&lang=es](http://www5.uva.es/hermeneus/?page_id=124&lang=es)
- Mayoral, R., & Muñoz, R. (1997). Estrategis comunicativas en la traducción intercultural. En P. Fernández, & J. M. Bravo, *Aproximaciones a los estudios de traducción*. Valladolid: Universidad de Valladolid, Servicio de Apoyo a la Enseñanza.
- Mounin, G. (1963). *Les problèmes théoriques de la traduction*. París: Gallimard.

- Nida, E. A. (1982). *The Theory and Practice of Translation*. Leiden: E. J. Brill.
- Rabadán, R. (1991). *Equivalencia y traducción: problemática de la equivalencia transléctica inglés-español*. León: Universidad de León.
- Romero, L. (2013). *Variación lingüística en los géneros de ficción: conceptos y problemas sobre su traducibilidad*.
- Santoyo, J. C. (1987). Los límites de la traducción. En A. J. Interpretación. Universidad de Granada.
- Seguinot, C. (1997). *Accounting for Variability in Translation*. Sage.
- Slobodnik, D. (1970). Remarques sur la traduction des dialectes. En E. o. Translation. París: Publishing House of the Slovak Academy of Sciences of Bratislava.
- Thorne, B., & Henley, N. (1975). *Language and Sex: Difference and Dominance*. Rowley: Newbury House.
- Trudgill, P. (1972). Sex, Covert Prestige and Linguistic Change in the Urban British English of Norwich. En *Language in Society*. Vol. I, No. 2 (págs. 179 - 195). Cambridge University Press.

## 6. Anexos

### 6.1. Guion de la escena completa del primer ejemplo.

#### INGLÉS

##### 0:17:16 GRANT'S TOMB. BORIS & MELODY

BORIS, *very tired*

My whole life I've lived in New York, I never wanted to go to Grant's Tomb. Now I know why.

MELODY  
Why?

BORIS  
I should never go to a tomb, ever.

MELODY  
My mom brought me up to believe that the good Lord has a plan that we're all a part of. He has His eye on the sparrow.

BORIS  
Yeah, I pity the sparrow.

MELODY, *laughs*

I'm not getting into heaven, though. I sinned.

BORIS  
You? You're kidding. You sinned?

MELODY  
I made love before I was married.

BORIS  
Oh, my God.

MELODY  
Plenty of my friends have, but in my house, that's just unforgivable. I just couldn't resist Bobby Klaxon.

BORIS, *annoyed*

All right, okay, spare me the details, all right.

MELODY

No, it was really beautiful! I mean, he was just this pretty boy guitar player in this amazing rock band. I mean, if you think you're a genius, he can double on the drums.

BORIS

No! Doubles on drums?

MELODY, *dreamer*

Yeah. All the girls had a crush on him, but he liked me. He's so sweet and sensitive, and he caught the biggest catfish in Plaquemines County.

BORIS, *ironic*

I wondered who caught that catfish.

MELODY

Hey, you know, my mom always told me that it was gonna hurt the first time, you know, she said it was, you know, it's a woman's duty to just lie down, bear it and... You know, she said there were a lot of perversions involved, and that, you know, it's God's will, you shouldn't do it unless you were married and you planned to have kids and... She said it could be dangerous, but I just felt like it was the most natural thing in the world. You know, it just felt right. And all the little extras were just fun. It wasn't complicated at all. And I think Bobby really liked it, because he was going to dump his Betty Jo Cleary, this girl he was going steady with. But I wouldn't, I wouldn't hear of it. It was just what it was, you know, it was a nice moment behind the tent at the fish fry.

BORIS

That is the most disgusting story I've ever heard. You and this adenoidal guitar player slaking your lust at some barbaric social function.

MELODY

You don't like to make love?

BORIS

No, I do not. No.

MELODY

That's crazy! Boris, do you want to be buried or cremated?

BORIS

All right, I really don't want to talk about that. Okay?

MELODY

I think I want to be cremated.

BORIS

All right, will you shut up, cretin?

MELODY  
There's no worms.

**ESPAÑOL**

**0:17:16 ESCALERAS DE LA TUMBA DE GRANT. BORIS Y MELODY**

BORIS  
Toda mi vida la he pasado en Nueva York. Nunca quise ir a la tumba de Grant. Ahora sé por qué.

MELODY (ayudándole a sentarse en los escalones)  
¿Por qué?

BORIS  
Yo no debería ir a una tumba

nunca. MELODY (soñadora,  
aniñada)

Mi mama me enseñó a creer que el buen Dios tiene un plan del que todos formamos parte. Y cuida de sus criaturas...

BORIS  
Compadezco a sus criaturas.

MELODY (se ríe)  
Pero yo no iré al cielo. Yo he pecado.

BORIS  
¿Tú? Bromeas. ¿Tú has pecado?

MELODY  
Hice el amor sin estar casada, ja, ja.

BORIS  
¡Oh, Dios mío!

MELODY  
Claro que muchas de mis amigas lo han hecho, pero en mi casa eso no tiene perdón. No pude resistirme a Bobby Klaxon.

BORIS (contrariado)  
Oye, ¿te importaría ahorrarme los detalles?

MELODY  
¡No! ¡Todo fue precioso, de veras! Él era el guapo guitarrista de una banda de

rock que es para alucinar. Si usted se cree un genio él también toca la batería.

BORIS (finge asombro)  
¡Nooo! ¿También toca la batería?

MELODY (soñadora)  
¡Sí! Todas las chicas estaban coladas por él, pero le gusté yo. Era un chico tan dulce y sensible... ¡Y pescó el siluro más grande de Plaquemines County!

BORIS (irónico)  
Me preguntaba quién lo habría pescado.

MELODY  
Mi mama siempre me dijo que la primera vez dolería mucho y decía que, bueno, el deber de una mujer era echarse, cerrar los ojos y soportarlo. Y que había un montón de perversiones en aquello y que, bueno, la voluntad de Dios era que no lo hiciera sin estar casada, y que sólo era para tener hijos, y... ¡que podía ser peligroso! Pero a mí todo aquello me pareció lo más natural del mundo. Yo me sentí bien. Y todo lo opcional fue divertido, no fue complicado para nada. Y creo que a Bobby le gustó de verdad, porque iba a dejar a su Betty Jo Cleary, la chica con la que salía. Pero yo no quise ni hablar de eso. Sólo fue lo que fue, un momento bonito detrás de la carpa en plena Fiesta del Siluro.

BORIS (que ha estado escuchando con atención)  
¡Es la historia más espantosa que he oído! Tú y ese guitarrista gangoso saciando vuestra lujuria en una función social primitiva.

MELODY  
¿No le gusta hacer el amor?

BORIS  
No, no me gusta. No.

MELODY (divertida)  
¡Ay, qué tontería! [Mira hacia atrás, hacia la tumba] Boris, ¿prefiere que le entierren o que le quemen?

BORIS (molesto)  
Bueno, la verdad es que no quiero hablar de eso.

MELODY  
Yo quiero que me quemen.

BORIS  
Está bien, ¿quieres callarte, cretina?

MELODY  
Así no hay gusanos.

## 6.2. Guion de la escena completa del segundo ejemplo

### INGLÉS

#### 0:35:38 BORIS APARTMENT

BORIS, *enters*

Anybody here?

MELODY  
Oh, you're up!

BORIS, *sour*

Yeah, I just got in.

MELODY  
And what did you do?

BORIS  
I went dancing at a Latin club. It was limbo night.

MELODY, *laughs, slightly drunk*

Shut up! You were talking about people and politics and all that stuff you guys like to hate.

BORIS  
How was your date?

MELODY, *disappointed*

It was a big washout!

BORIS  
Really?

MELODY  
Yeah.

BORIS  
This particular rock band wasn't any good? I don't know how you can differentiate?

MELODY  
No! No, the music was fine. Just that guy and his friends! I just...

BORIS

What?

MELODY

Well, his taste! He just... He likes everything. Life, love, human beings!  
And the couple that we double-dated with, they were just protons!

BORIS

Protons?

MELODY

Do I mean protons? Cretins! Cretins, that's what I mean. Yeah, they didn't know the first thing about string theory.

BORIS

I think you're a little drunk.

MELODY

I did have a few drinks. But can you blame me? Hanging out with those inchworms? I mean, they actually think that love is the answer to everything. I told them about Jethro Paige from back home. He got caught doing it with a sheep. Making love with a sheep. And they were all laughing and everything, but I just looked at them and said, "Folks, as Boris would say, whatever works". What are you looking at?

BORIS, *stunned, radiant*

Unbelievable. The chance factor in life is mind-boggling. You entered the world by a random event somewhere along the Mississippi. I, having emerged through the conjoining of Sam and Yetta Yellnikoff in the Bronx, decades earlier. And through an astronomical concatenation of circumstances, our paths cross. Two runaways in the vast, black, unspeakably violent and indifferent universe.

**ESPAÑOL**

**0:35:38 APARTAMENTO DE BORIS**

BORIS (entrando)

¿Hay alguien?

[Comprueba, abatido, que no. Enciende el reproductor de cd's. Suena una música estrepitosa. Cambia el cd por el de su primera cita con Jessica. Se dispone a servirse un whisky cuando entra Melody.]

MELODY

¡Oh, estás levantado!

BORIS (agriado)

Sí, acabo de llegar.



MELODY

¿Y qué has hecho?

BORIS

He ido a bailar al Latin Club. Era la noche de la conga.

MELODY (ríe, está un poco embriagada)

¡Quita! Has estado hablando de gente, de política y de todo eso que a vosotros os gusta odiar.

BORIS

Hum. ¿Qué tal la velada?

MELODY

(decepcionada)

Pshh. Un fracaso total.

BORIS

¿En serio?

MELODY

Sí.

BORIS

¿La banda de rock no valía la pena? No sé cómo las distinguís.

MELODY

No, no. La música era buena, pero ese tío, y sus amigos... Es que...

BORIS

¿Qué?

MELODY

¡Vaya gustos! A él le gusta todo: la vida, el amor, los seres humanos... ¡Agg! [hace un gesto de asco y trata de apartar la idea agitando la mano] Y la otra pareja con la que salimos eran... ¡protones!

BORIS

¿Protones?

MELODY

¿He dicho protones? ¡Cretinos! [Ríe] Cretinos quería decir. No tenían ni idea de lo que era la teoría de cuerdas.

BORIS

Creo que estás un poco borracha.

MELODY

He tomado unas cuantas copas, pero ¿qué iba a hacer? ¿Aguantar a esos

minigusanos inmundos? Están convencidos de que el amor es la respuesta a todo.

¡Ah, y les he contado lo de Jethro Paige, el de mi pueblo. Lo pescaron haciéndoselo a una oveja. ¡Haciendo el amor con una oveja! Y se han puesto a reír y todo, pero yo les he mirado y les he dicho: Chicos, como diría Boris, si la cosa funciona... ¿Qué estás mirando?

BORIS (atónito, radiante)

¡Increíble! El factor azar en la vida es algo inconcebible. Tú entraste en el mundo por un hecho casual en algún lugar del Mississippi habiendo surgido yo de la conjunción de Sam y Yetta Yellnikoff en el Bronx, décadas antes, y por una concatenación astronómica de circunstancias nuestros pasos se cruzan. Dos fugitivos en el vasto, oscuro, cruelmente violento, indiferente universo.

### 6.3. Guion de la escena completa del tercer ejemplo

#### INGLÉS

1:05:24 DOCK. MELODY, RANDY

RANDY

It's down there, on the right-hand side. [*Inside the boat*] Well, this is it. It's not much, but it's home and I don't pay rent, so...

MELODY

This is kind of sweet, living on the water.

RANDY

It rocks just the tiniest bit, so I sleep like a baby on it.

MELODY, *nervous*

Randy, I don't know what I'm doing here! I'm married!

RANDY

That doesn't mean I can't have feelings for you.

MELODY

You don't really know me.

RANDY

Yes, but I'm a romantic and I believe in love at first sight.

MELODY

Well, that's true. You know, Boris says that love isn't logical.

RANDY

And I adore the way you talk and the funny things you say.

MELODY, *getting more nervous*

Where can it lead?

RANDY

Let's drink to love at first sight.

MELODY

I can't. When I drink, I get very silly and touchy and...

RANDY

That's what your mum said. That's why I bought the bottle. She's quite a mum.

MELODY

Don't use that locution. It's for inchworms.

RANDY  
Sorry.

MELODY  
Is that you in the picture?

RANDY  
Yeah. That's me in Juno and the Paycock

MELODY  
I bet you're a really good actor.

RANDY  
I try. Although I'll never be a genius.

MELODY  
You certainly are handsome enough to be a star.

RANDY  
Thank you. I'll cherish that compliment.

*Randy leans over Melody and kisses her. MELODY, after recovering from the shock*

Oh, my God.

RANDY  
What are you

thinking?

MELODY

Entropy.

RANDY  
Entropy?

MELODY  
Yeah, entropy. Boris explained it. It's why you can't get the toothpaste back in the tube.

RANDY  
You mean, once something happens, it's difficult to put it back the way it was?

MELODY  
I mean, Boris says love is all about luck. I think so, too, but isn't that just because we're young and we think we're going to live forever and then we grow old and get diabetes, and...

RANDY

Maybe. Look, I do agree there's not much you can be sure of in this world, but...

MELODY

Have you ever heard of Heisenberg's Uncertainty Principle?

RANDY

I've heard of it, yeah.

MELODY

You know, the observer influences the experiment? It's just like when my mother makes love to one of the guys she's living with a certain way when they're alone, but when she's in front of the other guy, she does it differently.

RANDY

Is that Heisenberg? I had no idea he was so sexual.

*He kisses her again.*

MELODY

Wait. I always carry some Viagra with me.

RANDY

That's all right. I eat a lot of red meat.

## **ESPAÑOL**

### **1:05:24 PUERTO. MELODY, RANDY**

RANDY

Está allí al fondo. [Interior del barco] Bueno, aquí está. No es mucho, pero es mi casa y no pago alquiler, así que...

MELODY

¡Esto es una maravilla, vivir en el agua!

RANDY

Y se mece un poquitín, así que duermo como un bebé.

MELODY (nerviosa)

¡Randy, no sé qué estoy haciendo aquí! ¡Estoy casada!

RANDY

Eso no impide que pueda sentir algo por ti.

MELODY

Tú no me conoces.

RANDY

Sí, pero soy un romántico y creo en el amor a primera vista.

MELODY (avanzando al interior del barco)

Bueno, eso es cierto. Boris dice que el amor es ilógico.

RANDY

Y me encanta tu modo de hablar. Y las cosas graciosas que dices.

MELODY (cada vez más nerviosa)

¿A dónde podemos llegar?

RANDY

¡Brindemos por el amor a primera vista!

MELODY

No puedo, cuando bebo me pongo muy tonta y susceptible, y no.

RANDY

Eso dijo tu mamuchi, por eso compré la botella. Es toda una mamuchi.

MELODY

No uses esa locución. Es para gusanos.

RANDY

Perdona.

MELODY

¿Eres tú el de la foto?

RANDY

Sí, soy yo en "Juno y el pavo real".

MELODY

Seguro que eres un buen actor.

RANDY

Lo intento, aunque nunca seré un genio.

MELODY

Y eres lo bastante guapo para ser una estrella.

RANDY

Gracias. Guardaré ese cumplido. [Se inclina sobre ella y la besa]

MELODY (tras recuperarse del shock)

¡Dios mío!

RANDY  
¿En qué piensas?

MELODY  
¡Entropía!

RANDY  
¿Entropía?

MELODY  
¡Sí, entropía! Boris me lo explicó. Es el no poder meter de nuevo la pasta de dientes en el tubo.

RANDY  
¿Te refieres a que cuando ocurre algo cuesta volver a poner las cosas como estaban?

MELODY  
Boris dice que el amor es cuestión de suerte. Yo también lo creo, pero ¿no es porque somos jóvenes y creemos que viviremos siempre, y luego envejecemos y tenemos diabetes, y...

RANDY  
Puede ser. Reconozco que no se puede estar seguro de nada en este mundo.

MELODY  
¿Has oído hablar del principio de incertidumbre de Heisenberg?

RANDY  
Sí, he oído hablar.

MELODY  
Me refiero a la influencia del observador en el experimento. Sí, es como cuando mi madre hace el amor con uno de esos tíos con los que vive, de un cierto modo a solas, pero cuando está frente al otro tío lo hace de otro modo.

RANDY  
¿Eso es Heisenberg? No sabía que fuera tan sexual. [Se besan]

MELODY  
¡Oh, espera! Siempre llevo viagra encima.

RANDY  
No hace falta. Como mucha carne roja.