

Aproximación a la oralidad en el cómic: El caso de *Idiotizadas. Un cuento de empoderhadas* y su traducción al portugués

Noemí Pérez Pérez

Centro de Línguas, Literaturas e Culturas. Universidade de Aveiro (Portugal)  

<https://dx.doi.org/10.5209/clac.80615>

Recibido: 22 de febrero de 2022 • Aceptado: 25 de junio de 2022

ES Resumen: El cómic es un tipo de obra que se caracteriza por contener un discurso oral prefabricado con el que se intenta imitar las conversaciones espontáneas. Para ello, se incluyen rasgos y recursos característicos, en este caso concreto, de la inmediatez comunicativa con el objetivo de dar naturalidad a los diálogos de los personajes y que resulten verosímiles. Este artículo tiene como objetivo examinar las marcas de oralidad presentes en *Idiotizadas. Un cuento de empoderhadas* y la manera como estas han sido trasladadas al portugués. La comparación de ambos textos ha servido, asimismo, para observar las similitudes y las diferencias entre el español y el portugués a la hora de reflejar la oralidad prefabricada en la obra y la forma como se han solventado los problemas derivados de su traducción.

Palabras clave: Cómic, oralidad prefabricada, traducción, portugués.

ENG An approach to orality in comics: The case of *Idiotizadas. Un cuento de Empoderhadas* and its translation into Portuguese

Abstract: The comic is characterised by a prefabricated oral discourse that imitates spontaneous conversations. In order to achieve this objective, features and resources characteristic, in this specific case, of communicative immediacy are included with the aim of making the characters' dialogues natural and believable. This article studies the marks of orality present in *Idiotizadas. Un cuento de empoderhadas* and how these marks have been translated into Portuguese. The comparison of the two texts has also served to observe the similarities and differences between Spanish and Portuguese in reflecting the prefabricated orality and the way in which the problems derived from translation have been solved.

Keywords: Comic, prefabricated orality, translation, portuguese.

Sumario: 1. Introducción. 2. Breves apuntes acerca de la oralidad en el cómic. 3. Análisis de la traducción de la oralidad al portugués de *Idiotizadas. Un cuento de Empoderhadas*. 3.1 El cómic *Idiotizadas. Un cuento de empoderhadas*. 3.2. Metodología de análisis. 3.3 Análisis del objeto de estudio. 3.3.1. Nivel morfosintáctico. 3.3.2 Nivel léxico-semántico. 3.3.3. Nivel pragmático-cultural. 3.3.4. Nivel prosódico. 4. Consideraciones finales. Referencias bibliográficas.

Cómo citar: Pérez Pérez, N. (2024). Aproximación a la oralidad en el cómic: El caso de *Idiotizadas. Un cuento de empoderhadas* y su traducción al portugués. *Círculo de Lingüística Aplicada a la Comunicación* 98 (2024). 275-287. <https://dx.doi.org/10.5209/clac.80615>

1. Introducción

En el cómic, obra en la que el código lingüístico y el icónico interaccionan entre sí y se complementan, la presencia de particularidades propias de la lengua hablada, seleccionadas de antemano por el autor, tienen la función de evocar contextos comunicativos orales que resulten creíbles al lector permitiendo crear, de este modo, «una verdadera ilusión de oralidad» (Rodríguez Abella, 2016b, p. 199). Sin embargo, las marcas de la lengua oral no solo se pueden encontrar en el texto escrito, principalmente en forma de diálogo a través del cual se pretende simular la oralidad conversacional, sino también a través de la imagen y de otras convenciones tales como el tipo de grafía o la puntuación.

Trasladar las marcas de oralidad presentes en el texto original a la lengua meta y que la versión resultante le parezca natural al nuevo destinatario no se prevé una tarea fácil porque, además de las características propias de la traducción de esta clase de obras, hay que tener en cuenta que la lengua es el reflejo de la manera como un grupo social concibe la realidad y de su particular visión del mundo que se muestra a través de las palabras de los personajes. La traducción del cómic supone para el traductor trabajar con «dos sistemas lingüísticos diferentes que conllevan también diferencias socioculturales reflejadas en el uso de la lengua» (Valero Garcés, 2000, p. 78) que ha de tener en cuenta a la hora de realizar su labor. Por ello, el traductor debe, como comenta Cáceres Würsig (1995), tener un conocimiento profundo de las culturas de las lenguas con las que va a trabajar, ser creativo, tener imaginación, poseer la capacidad de reformular el sentido con la finalidad de producir el mismo efecto en el nuevo destinatario, además de dominar el lenguaje coloquial. Sin embargo, la traducción de un cómic va más allá de trasladar a otra lengua los rasgos coloquiales, es traducir la oralidad prefabricada puesto que se trata de un fenómeno que rige en todo momento la labor del traductor (Rodríguez Rodríguez, 2017).

En la primera parte de este artículo, se abordará de forma somera la noción de oralidad prefabricada aplicada al cómic para, en la segunda, realizar nuestro estudio a partir de la propuesta de Rodríguez Rodríguez (2017). Se realizará un análisis descriptivo por niveles (morfosintáctico, léxico-semántico, pragmático-cultural y prosódico) y también comparativo de las marcas de oralidad prefabricada en *Idiotizadas* y en su versión en portugués. El objetivo no ha sido el de realizar un examen minucioso de tipo cuantitativo de todos los rasgos presentes en la obra original y en su traducción puesto que excedería los límites del presente trabajo. El propósito ha sido, más bien, el de ofrecer una primera aproximación al análisis de un aspecto poco estudiado como es el reflejo de la oralidad y su traducción en textos escritos entre las lenguas española y portuguesa.

2. Breves apuntes acerca de la oralidad en el cómic

A la hora de hacer referencia a la presencia de los rasgos de la lengua oral en textos escritos, así como audiovisuales, se han utilizado diversas denominaciones como *oralidad prefabricada*, con la que se señala un tipo de discurso «pensado, elaborado según unas convenciones determinadas, en una palabra, controlado» (Chaume, 2001, p. 81) u *oralidad fingida*, que apunta a un «determinado tipo de oralidad que crea o configura un escritor o escritora para otorgar verosimilitud a los hechos que se exponen o los personajes que toman la palabra» (Brumme, 2008, p. 22). Esta oralidad elaborada implica la incorporación de características orales con las que se pretende dar naturalidad al habla de los personajes, a pesar de que está planeada de antemano. Tal naturalidad solo será aceptada por el lector si reconoce los rasgos empleados para emular la lengua hablada y da credibilidad a las situaciones que se le presentan en la obra. En el caso del cómic, los recursos y estrategias utilizadas para tal fin no sólo atañen al texto escrito, sino también al dibujo en sí mismo (Naro, 2008). Estamos, por tanto, ante un tipo de discurso mixto resultado, por un lado, de la conjunción de los códigos verbal y visual que requiere que el lector ejercite sus «habilidades interpretativas tanto verbales como visuales» (Eisner, 1994, p. 10) y, por otro, de la combinación de oralidad y escritura.

Los personajes de las historias del cómic interactúan entre sí, principalmente, a través del diálogo, aunque, como indica Brumme (2008), el lenguaje que se plasma en esta clase de obra no es el de la inmediatez comunicativa propia de las interacciones cara a cara espontáneas, sino que es el reflejo de la elección previa de características orales con las que se intenta reflejar la naturalidad de las conversaciones cotidianas. Por ello, como afirma la autora, el traductor debe dominar no sólo el lenguaje hablado en ambas lenguas, sino también su simulación en un texto escrito, lo que supone encontrar:

un equilibrio entre escritura y lenguaje oral, con el fin de conferirle al texto una pretendida verosimilitud [...]. El grado de planificación y de espontaneidad del discurso dialógico prefabricado suele tener en cuenta la recreación de las principales características privilegiando la expresividad, la afectividad, la intencionalidad, la precisión, donde cada elemento aporta un nuevo matiz y evitando estructuras innecesarias con el fin de facilitar la interpretación del texto. (Brandimonte, 2012, p. 67)

La traducción de la oralidad supone, en definitiva, todo un desafío puesto que se espera que la versión traducida produzca el mismo efecto en el nuevo destinatario que en el lector del texto de partida. García de Toro (2004) considera que las dificultades a la hora de llevar a cabo este cometido se encuentran en la variedad de rasgos orales existentes, en la manera como estos se manifiestan, en establecer la función que desempeñan, así como en encontrar los equivalentes adecuados y en lograr una fuerza expresiva semejante en la lengua meta. Además, hay que tener en cuenta las diversas implicaciones que un mismo elemento puede contener, de ahí que la dificultad sea:

proporcional a la suma de las imbricaciones que lo conforman o, dicho de otro modo, a la suma de las variables que entran en juego. Una interjección, por ejemplo, además de ser una marca de oralidad, puede responder a la elección de un determinado nivel de formalidad (tenor del discurso), a un determinado dialecto geográfico, a un uso temporal, social, etc., marcado, y ser además una marca de ironía o de humor, o incluso un elemento cargado de implicaciones culturales, sociales o políticas. (García de Toro, 2004, p. 123)

La oralidad no solo se presenta en el cómic por medio de rasgos lingüísticos, sino que se encuentra también en otras convenciones propias de este medio como el globo o bocadillo, del que Eisner (1994) dice que «es un artilugio nacido de la desesperación, intenta capturar y hacer visible un elemento etéreo: el sonido»

(p. 28). Su contorno ayuda a dar sonoridad al texto ya que puede representar gritos, ruidos, murmullos, etc. Asimismo, las onomatopeyas y otros recursos gráficos como el tamaño o el alargamiento de las letras, el uso de mayúsculas, los signos de exclamación o interrogación, etc., contribuyen a dar expresividad al discurso simulado de los personajes. La atención, por tanto, no sólo debe estar enfocada en el texto escrito, sino también en la relación que mantiene con los elementos no verbales puesto que el significado se crea, precisamente, a partir de la interacción que mantienen todos estos componentes y de la complementariedad de los mensajes procedentes de los códigos verbal y visual (Celotti, 2008).

Yuste frías (2011a) incide en que no se puede llevar a cabo la traducción del texto verbal sin tener en cuenta las imágenes que lo acompañan, las cuales son productos culturales cuyo significado varía según su ubicación espacio-temporal y para su comprensión,

hay que compartir los mismos códigos semióticos y culturales que el público a quien va dirigida, lo cual implica, en el caso de todo profesional de la traducción, poseer las competencias culturales suficientes sobre la historia y los valores sociales de la cultura de partida donde ha sido creada la imagen y de la cultura de llegada para la cual se traduce. De lo contrario, el sentido de la imagen no sólo no será leído correctamente, sino que su interpretación podrá estar llena de errores (Yuste frías, 2011a, p. 262).

Texto e imagen conforman, como indica el autor, una entidad iconotextual inseparable y en constante interacción, donde el texto no estaría subordinado a la imagen, ni esta cumpliría una función meramente ilustrativa, sino que son «deux instances assumant chacune leur part de narrativité, le lisible et le visible participent à la création du sens: le texte guide l'interprétation de l'image et l'image oriente la lecture du texte» (Yuste Frías, 2011b, p. 260).

Sin embargo, a pesar del creciente interés que ha existido en los últimos años por el análisis de la oralidad en textos escritos con trabajos como los de Brumme (2008, 2012), Buendía Alcaraz (2020), Brandimonte (2012), Morillas (2016), Rodríguez Rodríguez (2017), Rodríguez Abella (2016a, 2016b, 2020), entre otros, estamos ante un fenómeno al que no se le ha prestado la atención que merece en relación con el cómic (Rodríguez Rodríguez 2017, 2019). Se pueden encontrar trabajos en los que se abordan algunos rasgos concretos que parecen ser recurrentes para simular la oralidad y en los que se muestran, al mismo tiempo, las dificultades que conlleva su traducción. Así, por ejemplo, Camilotti y Liberatti (2012) hacen referencia al desafío que suponen las particularidades culturales a la hora de la traslación de este tipo de obras a otra lengua, mientras que Naro (2008) se centra en el nombre de los personajes, en el uso de deícticos, en las interjecciones, en las onomatopeyas o en los juegos de palabras.

De entre los diferentes estudios acerca de la oralidad en el cómic destaca el trabajo de Rodríguez Rodríguez (2017) que aborda este fenómeno de una manera más global, tomando como base los estudios descriptivos de traducción y los centrados en la traducción audiovisual. El autor realiza un meticuloso análisis, del que hablaremos más pormenorizadamente en el apartado 3.2, con el objeto de obtener los principales rasgos a través de los cuales se manifiesta la oralidad prefabricada en la traslación del francés al español del álbum *Le grand calumet*, de Joseph Gillain. Por su parte, Rodríguez Abella (2016b), tras examinar las soluciones tomadas en la traducción italiana de *Arrugas* de Paco Roca, concluye que a menudo las marcas de oralidad presentes en los bocadillos o en la voz en off son suprimidas o no se plasman los matices expresivos del texto original, al igual que sucede en la traducción al español del cómic italiano *La profezia dell'armadillo*, debido a la estandarización del registro lingüístico en el texto meta (Rodríguez Abella, 2020).

En lo que atañe la traducción de la oralidad prefabricada del cómic entre las lenguas portuguesa y española, no se ha encontrado ningún trabajo de estas características en la investigación previa realizada para llevar a cabo este estudio. Sí, en cambio, existen algunos relacionados con los problemas de traducción entre ambas lenguas a través de las historias de *Mafalda* y con el estudio de sus diferentes traducciones realizadas en Brasil (Mata, 2010; Tromboni Schneider y Laiño, 2018; Silva, 2015), con la traslación al portugués de la ironía de *Mujeres Alteradas* de Maitena (Dessbessel, 2017) o con el análisis del léxico coloquial en diversos cómics escritos en lengua portuguesa (García Benito, 2003). Con esta enumeración, no se ha pretendido ofrecer una lista exhaustiva de todas las publicaciones relacionadas con el cómic o con el análisis de la traducción de diversos aspectos entre el español y el portugués, simplemente se ha querido mostrar que estamos ante un campo de investigación muy poco explorado, sobre todo, en lo que concierne al estudio de la oralidad en el cómic y su traducción entre el par de lenguas antes mencionadas.

3. Análisis de la traducción de la oralidad al portugués de *Idiotizadas. Un cuento de Empoderadas*.

3.1. El cómic *Idiotizadas. Un cuento de empoderadas*

Este cómic es de la autoría de Raquel Córcoles, también conocida como Moderna de Pueblo, y fue publicado en 2017, mientras que la versión en portugués vio la luz un año después. Se trata del cuarto cómic de la autora en el que se cuentan las peripecias en la gran ciudad de cuatro amigas y de la madre de una de ellas.

La obra comienza con un primer capítulo introductorio en el que se muestra la niñez y la adolescencia de *Moderna* en su pueblo natal, época en la que creía en los finales felices de los cuentos de hadas y vivía en un mundo de fantasía hasta que su madre le abre los ojos a una realidad muy diferente a la de esos cuentos. A continuación, la historia se desarrolla en ocho capítulos que, a su vez, se pueden dividir en dos partes claramente diferenciadas. La primera, que incluye los cuatro primeros capítulos, se centra en cada una de las protagonistas del cómic, a las que se presenta como princesas de cuentos clásicos y de las que se ofrece con ironía y humor una nueva versión más actual y moderna: *Sirenita pescada* es una joven que cambia sus

prioridades cuando inicia una nueva relación sentimental y decide ser madre, mientras que *Gordinieves*, después de sufrir durante muchos años por su aspecto y por estar sometida a dietas impuestas por su propia madre, vive feliz con un físico que nada tiene que ver con los cánones de belleza que la sociedad considera adecuados. Por otro lado, *Zorricienta* vive su sexualidad sin tapujos sin importarle el qué dirán y, por último, *Bella durmiente (Moderna)* se ve presionada para ser madre, al mismo tiempo que su relación con sus amigas cambia al decidir dejar la ciudad e ir a vivir con su nueva pareja a la periferia. Además, estas cuatro historias se entrecruzan con la de la madre de *Moderna* que inicia una nueva etapa en su vida tras divorciarse y mudarse a una gran urbe.

Los siguientes cuatro capítulos continúan con la narración entrelazada de la vida de estas cinco mujeres contando, entre otras cosas, las peripecias de la madre divorciada y su adaptación a su nueva situación, la llegada del bebé de *Sirenita*, las dudas de *Bella durmiente* acerca del camino que debe seguir su vida, la evolución de la relación de *Gordinieves* con un novio que se avergüenza de ella, etc. Finalmente, el desenlace lo encontramos en un último y breve capítulo que muestra un final feliz, aunque diferente al de los cuentos de hadas. A través de estos personajes, con los que se parodian los clásicos cuentos de Disney, se presentan situaciones, comportamientos y se tratan temas relacionados con los vínculos sentimentales y de amistad, la maternidad, el matrimonio, el sexo, el ideal de belleza, etc.

3.2. Metodología de análisis

Para este trabajo, se ha partido de la propuesta de Rodríguez Rodríguez (2017) que tiene en cuenta «el texto meta, sus convenciones, la aceptabilidad por parte del lector, la oralidad prefabricada como elemento común en la práctica totalidad de las historietas y la traducción en los cinco niveles de que constará dicho análisis» (p. 192). Toma como base los Estudios Descriptivos de Traducción, concretamente la propuesta metodológica contrastiva de Toury (2004), que complementa con el modelo de análisis textual funcional de Nord (2005), quien aboga por tener en cuenta aspectos culturales, comunicativos y de traducción, lo que supone incluir factores intratextuales y extratextuales.

Debido a la escasez de propuestas relacionadas con la traducción del cómic, el autor también tiene en cuenta el estudio de Chaume (2004), enmarcado dentro del ámbito de la traducción audiovisual puesto que los textos «transmiten la información a través de varios códigos de significación, lingüísticos y no lingüísticos» (Rodríguez Rodríguez, 2017, p. 192) y, aunque los fenómenos que aparecen en el cómic no son iguales a los de los textos audiovisuales, sí que en ambos casos se da el reflejo de la lengua oral por medio de la oralidad prefabricada. El modelo de Chaume (2004) incluye aspectos externos (profesionales, históricos, de recepción de la traducción, etc.), internos (lingüístico-contrastivos, comunicativos, pragmáticos o semióticos) y los desafíos particulares de la traducción audiovisual, entre los cuales se incluirían la traducción de los códigos de significación transmitidos por los canales acústico y visual.

Partiendo de estos presupuestos y teniendo en cuenta que en el cómic se simula la lengua oral, Rodríguez Rodríguez (2017) considera que el código lingüístico es uno de los problemas específicos de esta clase de traducción y establece un modelo de análisis estructurado en cinco niveles con el objetivo de, por un lado, identificar en cada uno de ellos manifestaciones de la oralidad prefabricada y, por otro, analizar la manera como interactúan el elemento verbal y el visual. Los niveles que establece son:

1. Nivel morfosintáctico: elisiones, omisiones, construcción del discurso, expresión del tiempo verbal o deixis;
2. Nivel léxico-semántico: léxico común, nombres propios o fraseología;
3. Nivel pragmático-cultural: referencias socioculturales, lingüístico-discursivas, histórico-políticas, artístico-literarias, marcadores discursivos y alternancia de códigos lingüísticos.
4. Nivel prosódico: onomatopeyas, interjecciones y subregistro musical;
5. Nivel ortotipográfico: signos de interrogación, exclamación, puntos suspensivos, punto final, dos puntos, comillas o recursos tipográficos.

A pesar de que su trabajo no es de corte contrastivo, sino descriptivo, el autor ve necesario hacer referencia a ciertos fenómenos lingüísticos que tienen lugar tanto en el texto meta como en el original y, aunque se ciña al estudio del primero y a los recursos utilizados para emular la oralidad en la lengua de llegada, también destaca los rasgos más significativos de la lengua origen en cada nivel.

El análisis que a continuación se presenta se ha centrado en la dimensión interna de la obra, tomando como punto de partida la propuesta anteriormente descrita. Más concretamente, se han destacado y descrito los fenómenos más sobresalientes en el reflejo de la oralidad prefabricada en cada uno de los cuatro primeros niveles establecidos por el autor. La intención del presente estudio nunca ha sido la de incluir todos los rasgos de forma exhaustiva, algo que sería inviable en un trabajo de estas características, sino la de ofrecer una idea global de la forma como se manifiesta esa oralidad previamente elaborada o prefabricada y de los procedimientos usados para su trasvase del texto original al meta.

Para cumplir con tales objetivos, primero se ha realizado una lectura del texto original y del meta con el objetivo de identificar manifestaciones de lo oral y, posteriormente, se han comparado ambas obras para poder señalar las soluciones encontradas ante los desafíos que conlleva el proceso de traducción entre dos lenguas próximas, tal y como han hecho autores como Rodríguez Abella (2016a, 2016b, 2020, 2021), cuyos trabajos se basan en el contraste entre el español y el italiano.

Por último, es importante señalar que la intención del presente trabajo no es la de entrar a valorar la traducción ni establecer generalizaciones, simplemente se pretende analizar un aspecto concreto, escasamente trabajado entre el español y el portugués, y contribuir, de esta forma, al desarrollo de la investigación relacionada con el cómic y su traducción en ese par de lenguas en concreto.

3.3. Análisis del objeto de estudio

3.3.1. Nivel morfosintáctico

Como ya se ha comentado, en el cómic nos encontramos con el reflejo de la inmediatez comunicativa que se manifiesta a través de la selección que realiza el autor de unos determinados recursos característicos de la lengua oral para «conferirle al texto un sabor de realismo auténtico, creando una situación verosímil de comunicación» (Brandimonte, 2012, p. 65) y simular, de este modo, la espontaneidad propia de las conversaciones orales cotidianas en las que no hay una planificación previa del discurso.

No son muy numerosas las marcas de la oralidad a nivel morfológico que reflejen esa espontaneidad del discurso oral no planificado en el que se producen desvíos de la norma tales como concordancias gramaticales, usos incorrectos de tiempos verbales y de formas pronominales, etc., rasgos que Baños Piñero (2009) considera característicos del español oral espontáneo, de ahí que no aparezcan «mecanismos de traducción significativos en el TM» (Rodríguez Rodríguez, 2007, p. 211).

En el cómic en estudio, destacan casos de redundancia pronominal con valor enfático en el texto original (TO), rasgo que no se traslada a la traducción al portugués como sucede en el siguiente ejemplo, en el que el novio de *Moderna* intenta resaltar su propia imagen ante su novia, a la que ve llevando una caja para dejarla en el coche:

- (1) *Déjame a mí, que pesa mucho*
Deixa-me levar, isso pesa muito

Estas palabras son pronunciadas al mismo tiempo que el joven le intenta coger la caja a su novia, la cual tiene la lengua fuera y está sudando por el esfuerzo de llevar peso. Esta escena provoca la indignación de las amigas de *Moderna* y que una de ellas le diga que ya han hecho varias mudanzas sin la ayuda de nadie y que no se haga el héroe. Otro ejemplo lo encontramos cuando *Gordí* le dice a *Sirenita* que si no puede acabar de beber su gin-tonic, ella lo hará:

- (2) *Si no te lo acabas, me lo das a mí*
Se não consegues beber tudo dá-me o resto!

En este caso, en el TM se compensa la falta de redundancia del pronombre con la colocación de un signo de exclamación final cuya función es también enfática. Por último, se puede resaltar un laísmo que aparece entre comillas y es puesto en boca de una joven que asiste a la discusión que mantienen *Moderna* y su amiga *Zorry* a la salida de una discoteca:

- (3) *pero, ¿qué «las» pasa?*
mas, porque é que elas estão tão passadas?

Como se puede observar, el laísmo desaparece en el texto meta puesto que es un fenómeno inexistente en portugués. Sin embargo, se ha mantenido la referencia explícita a las dos amigas mediante la introducción del pronombre *elas* y se compensa la pérdida de ese rasgo oral con la introducción de elementos léxicos coloquiales como es la expresión *estar passado*, en un intento de acercarse al portugués oral manteniendo, de este modo, la emulación del registro coloquial.

A nivel sintáctico, se destaca la elevada presencia de enunciados incompletos que no suponen ningún problema para la interpretación del mensaje, pues el contexto ofrece al lector la información en falta y, en estos casos, la interrelación entre códigos es fundamental. En el siguiente ejemplo, la madre de *Moderna* se enfada con su hija por no ordenar su habitación y le dice que si no le gusta limpiar debe estudiar y encontrar un buen trabajo puesto que:

- (4) *Así no acabarás como yo...*
Para não acabares como eu...

Se puede descifrar sin problemas el sentido y el mensaje completo gracias a la imagen en la que se ve a este personaje con la fregona y un trapo de limpieza en el hombro derecho. Teniendo en cuenta el código visual, el lector puede completar el mensaje al interpretar que la madre le está dando un consejo a su hija para que no abdique de su propia vida como ella hizo.

En otros casos, este tipo de enunciados se completa tras esa breve pausa premeditada que se refleja por medio de los puntos suspensivos. Este recurso ayuda a dar mayor énfasis, especialmente, a la parte final del discurso como sucede en el siguiente ejemplo en el que se utiliza la letra mayúscula para intensificar la extrañeza que siente *Zorry* ante la llamada de su amiga, la cual desea salir de fiesta después de haber discutido con su pareja:

- (5) *Por mí genial, pero hay algo que no me cuadra... ¿QUÉ PASA? ¿TE HAS PELEADO CON EL NOVIO?*
Fantástico, mas há uma coisa que não percebo... O QUE É QUE PASA? DISCUTISTE COM O TEU NAMORADO?

En la obra en estudio, se incluyen también otros rasgos propios de la oralidad que, al igual que los enunciados inconclusos, ayudan a romper la linealidad discursiva como las repeticiones o las vacilaciones:

- (6) *eh... mira, es que... ¡tengo novio!*
Ah... mas é que... eu tenho namorado.

Otra de las características que se refleja en el cómic es la deixis personal, por la frecuente presencia de los pronombres de primera y segunda persona del singular, y también espacial, a través de la cual se muestra la interrelación entre el código textual y el icónico (Baños Piñero, 2009), como en el siguiente ejemplo en el que *Moderna* le pregunta a su madre, al mismo tiempo que señala el fregadero:

- (7) *¿te ayudo a fregar esto?*
quieres que te ajude a lavar isto?

A lo largo de las páginas del cómic, nos encontramos con estructuras gramaticales complejas, simples y frases cortas sin núcleo verbal que aparecen de forma aislada, pero principalmente acompañan a otro tipo de estructuras:

- (8) *¡Claro! ¡Está muy bien!*
Claro! É isso mesmo!
 (9) *¡3 hijas! ¡qué envidia! Mi sueño siempre fue ser madre pero mira, al final me casé con la abogada...*
3 filhas! Que inveja! Eu sempre quis ser mãe, mas, olha, acabei por me casar com a advocacia...

Por último, la unión entre enunciados se realiza por medio de la yuxtaposición y de la coordinación, principalmente adversativa y copulativa, aunque también se pueden encontrar variedad de nexos subordinantes sencillos que serían característicos del discurso oral (Baños Piñero, 2014).

3.3.2. Nivel léxico-semántico

En este nivel, hemos comprobado que la oralidad en la obra analizada recae, especialmente, en el reflejo o simulación del léxico que los hablantes utilizan en una conversación oral coloquial espontánea en la que, como indica Briz (2000, 2010), se priorizan ciertas áreas temáticas relacionadas con el día a día, se produce un uso restringido de unidades léxicas con mayor capacidad significativa, se recurre a procedimientos que ayudan a aumentar la creatividad y expresividad léxica por parte de los hablantes o se da entrada a términos considerados argot o de moda, entre otros recursos. Numerosos son, por tanto, los términos con ese rasgo coloquial que encuentran su equivalente idiomático en el TM:

- (10) *agarradas / forretas*
 (11) *palmar / lerpar*
 (12) *churumbeles / pirralhos*

Dentro de este grupo, sobresalen vocablos y unidades fraseológicas procedentes del argot juvenil que formarían parte del registro coloquial debido a su uso bastante extendido (Briz 2000, 2010) para los que, en unos casos, se opta por mantener el mismo registro con expresiones que poseen un significado igual o semejante en portugués, como sucede en:

- (13) *Cortarrollos / desmancha-prazeres*
 (14) *ligue / engate*
 (15) *me dejas tirada / deixas-me pendurada*

En otros, sin embargo, se da preferencia a expresiones no marcadas, a pesar de que en algunos casos existiría un equivalente perteneciente al registro coloquial en portugués, como en:

- (16) *Siempre estoy de juerga / estou sempre a sair*
 (17) *pillar cacho / levar alguém para casa*
 (18) *aún veo chichas / ainda vejo carne a mais*

Para estos tres casos, existirían en la lengua portuguesa términos y expresiones que mantendrían el mismo registro que en el TO como, por ejemplo, *ir para a farra*, *engatar* y *pneus*, respectivamente. En (17) y (18), se recurre a una traducción explicativa para mantener la idea y el sentido del texto original, sin embargo, en otras ocasiones la solución dada provoca la pérdida de matices de significación:

- (19) *Yo me voy a casa, voy fatal / Eu vou para casa, estou cansada.*

Estas palabras son pronunciadas por *Moderna* cuando su amiga le propone continuar la fiesta en casa del dj de la discoteca de la que acaban de salir y en este contexto, *fatal* no sólo indica cansancio, sino también que la protagonista está notando los efectos del alcohol ingerido, algo que no se recoge en el adjetivo *cansada*. En este caso, como en muchos otros, la interpretación del mensaje procede de la interacción entre el texto y el dibujo y en este último, se ve a ambos personajes con una doble silueta que es indicativa del estado en el que se encuentran las dos amigas tras pasar toda la noche de fiesta bebiendo.

En otras ocasiones, se observa un deseo de mantener el registro, aunque eso suponga la pérdida del significado del TO. Esto es lo que sucede en el siguiente ejemplo, en el que *Zorry*, ante la inminente marcha de su amiga *Moderna* que ha decidido irse a vivir con su novio, le dice:

- (20) *Y ahora presiento que la estás cagando*
E agora estou com o pressentimento de que estás na merda.

La expresión *estar na merda* sugiere que la persona se encuentra en una situación mala, de penuria o depresión (Almeida, 2021), que no es el caso de *Moderna* que está feliz por la nueva etapa que va a empezar en su vida. La pérdida del significado o de matices de significación y del sentido original también lo encontramos en otros casos como en:

- (21) *Mi etapa de soltera la pasé bastante rayada con tonterías / Passei a minha fase de solteira a fazer disparates.*
 (22) *dar un putivuelta / dar meia-volta*

Fazer disparates nada tiene que ver con pasar una época obsesionado con algo dándole demasiadas vueltas y *dar meia-volta* significa regresar o volver atrás, mientras que la expresión española indica recorrer la discoteca o bar para saber quién está.

Asimismo, son abundantes en el TO expresiones malsonantes e insultos para los que se encuentran soluciones de diferente tipo en el TM. En unos casos, se utiliza un equivalente como en los siguientes ejemplos:

- (23) *Arpía / cobra*
 (24) *Vaga de mierda / preguiçosa de merda*
 (25) *foca-baleia*

No obstante, en otros se opta por la omisión, por el uso de eufemismos o por evitar que aparezcan las palabras completas por ser poco convenientes, impropias o «prohibidas pelos padrões sociais» (Gonçalves, 2016, p. 74), teniendo en cuenta el público al que va dirigido la traducción. En este último caso, estos términos se atenúan por medio de la sustitución de una vocal por un asterisco para no resultar demasiado agresivos y que el lector no se sienta incómodo, como sucede con:

- (26) *cabrón / c*brão*
 (27) *hijo de puta / filho da P*ta*
 (28) *zorra, puta / p*ta*
 (29) *joder / f*da-se*

Se pretende, de este modo, buscar una mayor aceptabilidad a través de la adecuación del texto a las normas que rigen la lengua y cultura portuguesa, en la que el uso de tales términos puede resultar chocante u ofensivo (Gonçalves, 2016). Estas palabras malsonantes son consideradas tabú y

Hoje, quando falamos em tabu, imaginamos assuntos ou atos que não podem ser discutidos por incomodarem a maioria das pessoas, por gerarem dúvida e certo medo nas pessoas. É por isso que palavras são palavras tabuizadas. Eles têm o poder de expressar emoções e desejos humanos, como: sexo, raiva, frustração etc. São palavras que lidam com o íntimo de cada pessoa e, por isso, despertam medo, e são melhores quando escondidas, quando não pronunciadas (Bueno y Orsi, 2014, p. 6).

Destaca, igualmente, el elevado número de términos que se incluirían dentro del campo semántico de lo sexual y de las relaciones de pareja optando, en ocasiones, por equivalentes en el TM:

- (30) *lío, ligue / engates*
 (31) *mamadas / broches*
 (32) *polvo / queca*

Otras veces se realiza una traducción explicativa con la que se logra mantener el sentido original, aunque se pierden matices expresivos del TO, con el objetivo de evitar la utilización de términos considerados muy groseros en portugués como sería el caso de *foder* (Almeida, 2021):

- (33) *follar / dormir com alguém; ir para a cama com alguém,*

Se destaca, asimismo, el acortamiento de palabras o expresiones, procedimiento que no se traslada al TM, así como la presencia de juegos de palabras y dobles sentidos que suponen un desafío en su traducción. En alguna ocasión, se consigue transferir el mismo efecto que en la versión original como sucede, por ejemplo, cuando *Zorry* afirma que tiene un sexto sentido para los hombres, a lo que *Moderna* le responde:

- (34) *vaya con la pito-nisa*
que grande pinto-nisa.

Se juega aquí con la referencia a las artes adivinatorias de las que presume su amiga *Zorry* y al miembro sexual masculino que aparece subrayado para dar un mayor énfasis, utilizando en el TM un término coloquial del portugués de Brasil (*pinto*). En esta ocasión, se consigue mantener las referencias y el efecto deseado en el TM, pero en otras no resulta tan fácil como en:

- (35) *Para tu bien, te aconsejo que hagas ¡ZORRÓN Y CUENTA NUEVA!*
*Para teu bem, o meu conselho é que te armes em P*TA! E ARRANJA OUTRO!*

En el TM, al no poder trasladar el juego de palabras (*Zorrón / Borrón*) ni la referencia que un lector español entendería perfectamente, la solución dada ha sido explicitar el significado de la expresión del TO, atenuarla

con un asterisco e intensificarla con la inclusión de un signo de exclamación. Se ha conseguido, de este modo, mantener el mismo registro, la intención de aconsejar y el sentido del mensaje.

Es interesante la solución encontrada para *mala leche*, expresión que aparece incluida en el dibujo de un vaso de leche, la cual alude al estado de mal humor e irritación en el que se encuentra *Moderna* debido a la dieta que sigue para adelgazar. La joven cuenta que para acabar su triste cena se toma:

(36) *el vasito diario de mala leche
o copinho diário de leite maugro.*

Se realiza en el TM una traducción literal de dicha expresión, inexistente en portugués, y se compensa la pérdida de la significación y del efecto humorístico del TO con la creación de una nueva palabra producto de la fusión de los adjetivos *mau* (malo) y *magro* (desnatado). La expresión resultante claramente hace referencia a lo poco apetecible que le resulta a *Moderna* ese vaso de leche diario y no a su mal carácter como en el TO.

A lo largo de la obra se pueden encontrar también otros casos de traducciones literales en vez de utilizar los equivalentes en portugués. Ejemplo de ello sería la palabra *canguro*, aplicada a una persona que cuida niños por un determinado periodo de tiempo, que es trasladada al TM como *canguru* y no por *baby-sitter* que es la expresión utilizada en Portugal. Lo mismo sucede con *contar ovejitas* que es traducida por *contar ovelhas* cuando su correspondiente sería *contar carneiros*. En este último caso, el hecho de que en el dibujo aparezca una oveja y esto no se haya cambiado en la versión en portugués, ha llevado a mantener la expresión del TO. Sin embargo, aunque por el contexto se pueda comprender lo que se quiere transmitir, el lector del TM no va a reconocer como propia de su lengua dicha expresión.

3.3.3. Nivel pragmático-cultural

A nivel sociocultural, no se producen grandes cambios o adaptaciones al trasladar el texto original al portugués puesto que el lector de esta obra, en ambas lenguas, reconoce las realidades que en ella aparecen. Estas aluden a la vida diaria de jóvenes treintañeras que viven en un entorno urbano, a las relaciones personales, al comportamiento y hábitos sociales, creencias o valores relacionados, principalmente, con la mujer (el aspecto físico, su papel en la familia tradicional, la soltería, el divorcio, la vida en pareja, la maternidad, etc.). Se hace referencia, por ejemplo, a la forma de relacionarse y comunicarse a través de redes sociales y plataformas como *Tinder*, *Instagram*, *Twitter* o *WhatsApp*, de divertirse saliendo por la noche a discotecas y bares, quedando en casa de los amigos para tomar una cerveza o una copa de vino, etc. Se incluyen, asimismo, referencias de carácter internacional como series de televisión y películas (*Girls*, *Master of None*, *El señor de los anillos*, etc.), músicos y cantantes (*Devendra Banhart*, *Bob Marley*, *Shakira*, *J. Balvin*, *Maluma*, etc.), actores (*George Clooney* o *Lena Dunham*), escritores (*Kate Bolik*), influencers (*Alexa Chung*), firmas de moda y de joyería (*Dona Karan*, *Moschino*, *Dolce & Gabbana*, *Louis Vuitton*, *Inditex*, *Tous*, etc.) o la icónica imagen creada durante la II Guerra Mundial de *Rosie*, la *remachadora* que acabó convirtiéndose en un símbolo de la mujer fuerte e independiente encarnada, en este caso, en la madre de *Moderna*, que consigue adaptarse a su nueva vida.

En la traducción de los referentes culturales, encontramos casos de equivalencia en relación, por ejemplo, con el documento de identificación personal (*D.N.I / Cartão do Cidadão*) o al grupo social de los *pijos* (*betos*). Se producen también adaptaciones en aras de la aceptabilidad como sucede con la alusión a una urbanización muy conocida de Madrid llamada en el cómic *urbanización Les roces*, referencia que un lector español reconocería sin problemas, adaptada en el TM como *Urbanização ao lado* que hace referencia a la zona alejada en la que vive *Sirenita* con su familia. Lo mismo sucede con *burrito*, un tipo de comida mexicana que pasa a *crepe*, y con *garrafón* que se traslada en alguna ocasión como *shots* (*chupitos* en español) y en otras se omite esta referencia, provocando la pérdida de ese matiz que alude a un alcohol de mala calidad o adulterado:

(37) *Y puede que no nos tomemos tantas copas de garrafón
E até podemos sair menos vezes e beber menos.*

La misma situación surge cuando aparece la palabra *vermú* que indica un tipo de bebida alcohólica, pero también, en sentido genérico, a esa costumbre de ir a beber algo principalmente los fines de semana antes de la comida. En el siguiente ejemplo, el significado del TO y la referencia temporal cambian en el TM al adaptar ese término a *o primeiro copo* (*la primera copa*, en español), que alude al final del día o a la noche y no al mediodía que sería la hora del vermú:

(38) *No tardes, que los sábados, hasta que no me tomo el primer vermú, no soy persona
Não demores, sabes que aos sábados até beber o primeiro copo, não sou ninguém.*

Por último, hemos encontrado traducciones literales como sucede, por ejemplo, con algunas letras de canciones, de las que hablaremos también en el nivel prosódico, como sucede con *Cien gaviotas*, del grupo *Duncan Dhu*:

(39) *cien gaviotas dónde irán.../ cem gaivotas, onde vão?*

A nivel lingüístico-discursivo, destaca principalmente la presencia de marcadores discursivos en el TO con función interaccional que tienen como objetivo «señalar los movimientos conversacionales de los interlocutores» (López Serena y Borreguero, 2010, p. 440). En su traducción, se ha optado por estructuras

equivalentes tanto por los valores que expresan como por las funciones que desempeñan. Podemos diferenciar aquellos utilizados a modo de control conversacional que sirven para llamar la atención del oyente por medio de imperativos (*mira/ouve, olha; venga/anda, vá, etc.*), tomar el turno de palabra (*perdone/desculpe; pues/pois; bueno/então, etc.*) o para pedir una confirmación al interlocutor. En este último caso, en el TO se utiliza principalmente *¿no?*, sin embargo en el TM la variedad de marcadores utilizados para este fin es mucho más elevada (*não?; não achas?; foi isso?, etc.*).

Dentro de los marcadores de contacto conversacional empleados por el oyente (López Serena y Borreguero, 2010), se pueden diferenciar tres tipos: los que tienen una función fática (*ya/pois*), reactiva para mostrar acuerdo (*claro, sí/claro, claro que sim, sim; bueno/bem; ya/pois*) o desacuerdo (*pues, pero/mas*) y, por último, de expresión actitudinal (*¿qué?, ¿qué dices?/o qué?, nem penses; ¿en serio?!/a sério?!).* En ocasiones, se produce una combinación de marcadores para acentuar la reacción del hablante ante una determinada situación o afirmación realizada por el interlocutor. Esto es lo que sucede en el siguiente ejemplo, en el que *Moderna*, ante la insinuación de una de sus amigas de que se ha peleado con su novio, manifiesta su desacuerdo por medio de varios marcadores que enfatizan su actitud ante las palabras de su amiga:

(40) *pero... ¿qué dices?! ¡claro que no!*
mas, o quê? claro que não!

Nos gustaría señalar que, como lenguas próximas, el español y el portugués comparten marcadores que si bien mantienen una semejanza aparente, pueden no hacerlo en cuanto a sus funciones o a sus valores en determinadas situaciones comunicativas, por lo que es necesario encontrar, en estos casos, equivalentes que expresen idénticas ideas y produzcan un mismo efecto (García Benito, 2021). Este sería el caso de *pois* y *pues* que no coinciden en aquellos contextos en los que el oyente quiere manifestar su acuerdo con lo dicho por el hablante (Duarte y Ponce de León, 2019). En esta situación, en español no se emplearía *pues*, sino otros marcadores como *claro, vale, ya, etc.*, como sucede en:

(41) *Gordinieves: ¡Dios mío! ¿esto es tuyo? ¡Pero si llevas una almohada en cada teta! / Meu Deus! Isto é teu? Andas com uma almofada em cada mama!*
Moderna: Ya, es igual de incómodo llevarlo que quitártelo / Pois, e é tão esquisito pôr como tirar.

Uno de los marcadores que más se destaca por su presencia en la obra es *bueno*, que no siempre se corresponde en portugués con *bem* o *bom*. Este último apenas aparece en el TM y puede que la razón que ha llevado a la traductora a optar por *bem* tenga que ver con las conclusiones del estudio realizado por Oliveira y Silva (2020), en las que se comenta que *bom* es menos habitual en la lengua oral y que posee menos funciones y valores que *bem*. En el ejemplo que presentamos a continuación, *Bueno* es utilizado para señalar el inicio de la interacción, para llamar la atención, expresar enfado y para reprobar la actitud del interlocutor en combinación con *¿qué?*. En el TM, se ha empleado *então* con el mismo uso y valores que la combinación de marcadores mencionados del TO:

(42) *Bueno, ¿qué? Yo aquí desnuda y tú ni levantas la vista / Então? Eu aqui nua e tu nem levantas os olhos!*

Encontramos asimismo otros ejemplos en los que se realiza un reproche o se muestra desacuerdo con el interlocutor, empleando en el TO formas como *eh* y *tía* que tienen su correspondiente en *então* que, en estos contextos, no coincidiría con el *entonces* español ni en la función que desempeña el marcador portugués, ni en los valores que expresa:

(43) *¡Eh, que aún me queda mucho para que me coman gusanos como tú! / Então?! Ainda me falta muito para ser comida por vermes como tu!*
(44) *Tía, te has pasado, tienes que intentar ponerte en su lugar / Então, passaste-te? Tens de te pôr no lugar dela*

En el primer ejemplo, se utiliza una interjección con la que *Moderna* hace una llamada de atención al interlocutor y muestra desacuerdo ante la afirmación de que se está haciendo mayor, mientras que en el segundo se usa el vocativo *tía* que, además, sirve de apoyo al reproche que *Gordinieves* le realiza a *Zorricienta* por haberse comportado mal y haber provocado una discusión con *Sirenita*, otra de sus amigas.

Mucho más se podría comentar en relación con este aspecto o a otros concernientes al uso de los marcadores en ambas obras y a su traducción al portugués. No obstante, los límites de este trabajo no nos permiten llevar a cabo un análisis más completo de este tipo de elementos «de naturaleza pragmática [...], que solo pueden ser interpretados atendiendo al contexto lingüístico, al conjunto de conocimientos, suposiciones y creencias que forman el contexto mental de los hablantes y/o a la situación comunicativa en la que tiene lugar la producción discursiva» (López Serena y Borreguero, 2010, pp. 436-437).

Para finalizar este apartado, no podemos dejar de mencionar la importancia de las dimensiones cultural y pragmática en la elección y uso de unidades fraseológicas como, por ejemplo, los enunciados fraseológicos que aparecen con frecuencia en el discurso oral espontáneo y, por ello, también marcan su presencia en el cómic. Pueden suponer una dificultad a la hora de realizar una traducción, por lo que es importante tener en cuenta que surgen en «circunstancias concretas, estando su interpretación y uso determinados por el contexto lingüístico y situacional» (García Benito, 2021, p. 34). Por cuestiones de espacio no clasificaremos las unidades encontradas en el cómic, ni tampoco realizaremos un análisis en profundidad porque esto excedería los objetivos propuestos para este trabajo y solo incluiremos algunos ejemplos ilustrativos.

El español y el portugués comparten numerosas situaciones (García Benito, 2021) que provocan el uso de unidades fraseológicas para las que es posible encontrar equivalentes en ambas lenguas. En (45), la madre de *Moderna* se dirige a su hija adolescente y le pide que ordene su habitación utilizando la expresión *ya verás* que, en este contexto en concreto, supone una advertencia de lo que puede pasar si su padre encuentra todo desordenado. Se emplea, por tanto, en situaciones en las que el hablante pretende amenazar, reprender o advertir de posibles consecuencias negativas a causa del comportamiento o de la actitud del interlocutor. En el TM se ha trasladado por *ter o caldo entornado* para indicar que va a haber problemas y que las cosas se van a complicar. Se trataría, por tanto, de una estructura equivalente usada en el mismo contexto situacional, la cual permite transmitir el significado y los matices expresivos, así como provocar el mismo efecto (García Benito, 2021) del TO:

- (45) *¡Venga, ordena todo esto y ayúdame a limpiar! Que como venga tu padre y vea este desastre ya verás!*
Vá! Arruma as tuas coisas e ajuda-me a limpar. Se o teu pai chega e vê este caos temos o caldo entornado.

Lo mismo sucede con *un día es un día* y *um dia não são dias* puesto que ambas expresiones son equivalentes y se enuncian en una situación específica. En este caso, es utilizada por parte de *Gordinievas* para decirle a *Sirenita* que haga una excepción por una vez y beba una copa y disfrute de la salida nocturna con sus amigas. *Poner la vida patas arriba* y *pôr a vida de pernas para o ar* surgen, asimismo, en otro contexto concreto en el que *Sirenita* comenta que la llegada de un futuro bebé le va a cambiar y a desorganizar la vida y ya nada volverá a ser como antes. *Trabajar como una burra* se traduce como *matavas-te a trabalhar* para indicar el esfuerzo diario que hace la madre de *Moderna* cuidando de su casa y de su familia, aunque existen otras expresiones igualmente equivalentes como *trabalhar como um escravo, no duro o de sol a sol* (Almeida, 2021).

Por último, queremos comentar que hemos encontrado casos en el TM en los que no se ha optado por correspondientes de las unidades del TO. Esto sucede, por ejemplo, con *A lo hecho pecho* que tendría su equivalencia en portugués en *O que não tem remédio, remediado está* o en enunciados sinónimos como *O que está feito, feito está* y *O que passou, passou*, entre otros (Instituto Cervantes. Centro Virtual Cervantes, s.f.). Todos ellos son usados indicar que ya nada se puede hacer para cambiar el pasado y que debemos aceptar la situación actual. Sin embargo, *A lo hecho pecho* se ha trasladado al texto en portugués por *Seja o que Deus quiser*, que más bien se utiliza para cuando nos encontramos ante situaciones difíciles ante las que nada podemos hacer.

3.3.4. Nivel prosódico

En este apartado, se incluyen las onomatopeyas insertadas mayoritariamente en el dibujo, las interjecciones que aparecen sobre todo en los globos y, por último, la presencia de la música. El tipo de onomatopeyas que aparece en la obra hace referencia a sonidos o ruidos de objetos, a los producidos por las personas y, algún caso, por animales o por la naturaleza. No apreciamos grandes diferencias en su traslación al TM puesto que se mantienen igual que en el original como sucede con: *Fsss* (encender un cigarrillo), *Clinc* (objeto de metal que cae al suelo), *toc toc toc* (los tacones al andar), *Clic* (sonido del ratón del ordenador, del mechero para encender la cocina o del interruptor de la luz), *brrr* (para el ruido de la cafetera cuando está haciendo café), *pum, pum, pum* (para los latidos del corazón), *pum* (dar un portazo), *snif* (sollozar), *zzz* (dormir), *uau* (bostezar), *buá* (lloro de un bebé), *cof* (tosser), etc.

En varias ocasiones, la traductora opta por adaptar la onomatopeya por medio de la equivalencia del sonido o por una semejanza del mismo como en *pom / pum* (cerrar un cajón de un golpe) o en *chas, chas, chas / tchac, tchac, tchac* (tijeras al cortar pelo). También se producen adaptaciones ortográficas teniendo en cuenta el sistema lingüístico de la lengua portuguesa (*ñam nham; ay/ai*). En otros casos, en el TO se elige una onomatopeya procedente del inglés, en vez de su correspondiente en español, y así se mantiene en el TM como sucede con *meow* (maullido del gato) o con *slurp* (beber o chupar).

En relación con las interjecciones, se puede observar que estas se encuentran principalmente dentro del globo y que expresan algún tipo de sentimiento o emoción. Asimismo, se puede decir que no hay mucha variedad de interjecciones en la obra, aunque las que nos encontramos poseen diversos valores dependiendo del contexto en el que se incluyen y se adaptan teniendo en cuenta las características de la lengua portuguesa. Así, para expresar asco y desagrado se emplea *puag* que se adapta a *bah* que indica, además de desprecio, irritación. Sin embargo, cuando está insertada en el dibujo se mantiene igual que en el TM. La interjección *Uy* se utiliza para denotar enfado y también para negar algo y se traduce como *ai*, para el primer caso, y *ui*, para el segundo. *Buf* indica molestia y pesadumbre y pasa a *ai*, mientras que *uff* sirve para expresar pereza, contrariedad y dolor y se traslada al texto en portugués como *ai, ohh* y *ui*, respectivamente. Para mostrar desacuerdo, contrariedad y duda se usa en el TO *eh* y *hein* que se adaptan a *ah* en el texto en portugués.

La risa se manifiesta por medio de diversas interjecciones siempre repetidas: *ja, ja, ja* indica una risa sincera con la que se reacciona ante una historia que cuenta el interlocutor o ante una determinada situación; *je, je, je* muestra complicidad o ironía; *juas, juas, juas* simboliza una sonora carcajada y denota júbilo; *ji, ji* expresa una risa comedida o prudencia y *ji, ji, ji*, malicia. Excepto este último caso que se traduce por *ih*, todos los demás lo hacen por *ah*.

No obstante, no sólo la repetición ayuda a intensificar la expresividad de las interjecciones, sino también el uso de mayúsculas permite, además, transmitir el volumen como sucede, por ejemplo, con *MUAHAHA/AHAHAHA* que representa una carcajada perversa. El mismo caso encontramos cuando *Moderna* asiste a

una fiesta y pregunta si no hay comida gratis. Una de las anfitrionas, obsesionada por el aspecto físico y las redes sociales, le contesta irónicamente:

(46) *JA, JA, JA, JA Comida dice. ¡Qué graciosa!
AH, AH, AH, AH está a falar em comida. Que engraçada!*

Asimismo, encontramos ejemplos en los que la intensificación se produce gracias también al alargamiento o duplicación de una vocal o de una consonante en ambos textos como es el caso de *AAAA* para expresar un fuerte dolor o de *MMM*, para mostrar duda o vacilación. En el siguiente ejemplo, *Gordinieves* está enfadada con su novio y le dice furiosa:

(47) *¡AGH, Qué rabia me das!! AHH, Que raiva!*

En la traducción al portugués, se ha optado por *ah* que también sirve para expresar perturbación y con el duplicar de la consonante, se intenta enfatizar el enfado y el desasosiego que siente la joven y reproducir, por tanto, el mismo efecto que en el TO.

Por lo que atañe a la presencia de la música, esta se encuentra principalmente insertada en la imagen y aparece representada a través de la metáfora visual de las notas musicales que salen de un móvil, de unos auriculares o de altavoces en unas ocasiones y en otras, rodean a los personajes cuando están en la discoteca o en una fiesta y cuando acompañan a las letras de canciones, las cuales no dejan de ser también otra manera de representación de la música.

En el TM, se han traducido literalmente algunas estrofas o versos originales de canciones que aparecen en el cómic como *Cien Gaviotas* (Ducan Dhu), *Reina* (Jedet y Ms Nina), *Loba* (Shakira) o *Bibidi babidi bu*, de la película *Cenicienta*. En el caso de *Cuatro Babys*, de Maluma, se ha adaptado parte de la letra, mientras que para *La Bella y la Bestia*, se ha recurrido a la versión en portugués de la canción y se ha intentado que los versos escogidos mantengan el efecto de la rima, al igual que sucede en el TO. Sin embargo, se produce una pérdida del efecto del alargamiento de la vocal del texto en español que, junto con los puntos suspensivos, emula el ritmo y la melodía:

(48) *nace una ilusióóóóón, que hace suspirar... ¡bello y bestia son!
era uma vez música se fez belo e monstra a amar.*

La intención de conservación del efecto de la rima se encuentra también, por ejemplo, en la adaptación de la versión de *Bonita*, de J. Balvin, cuya letra original ha sido modificada en parte por la propia autora:

(49) *Ella es tan bien bonita, por ahí tan solita, con esa cinturita, bailándome cerquita, se pone caliente y
baila como una perrita.
Ela é tão bonitinha, quando fica tão soltinha, com aquela cinturinha, provocantezinha, quando se
excita dança como uma cabrinha.*

Por último, se destaca también el uso del alargamiento vocálico, del color y del aumento de tamaño de las letras para representar un tono de voz elevado o el grito que, en combinación con la imagen, permite al lector interpretar el estado de ánimo de los personajes y, por tanto, descifrar el mensaje de forma adecuada.

4. Consideraciones finales

Este artículo ha girado en torno al concepto de oralidad prefabricada y en la manera como esta se refleja y se traslada a otra lengua. Se ha pretendido realizar un primer acercamiento a un tema complejo como es la manifestación de la oralidad en textos escritos, concretamente, en el cómic y su traducción al portugués.

Del estudio efectuado, se puede afirmar que el nivel morfológico es el que apenas contiene elementos que reflejan la oralidad, mientras que su emulación a nivel sintáctico pasa por la introducción de diverso tipo de estructuras complejas y de frases cortas, aunque estas suelen aparecer más en combinación con otro tipo de estructuras que de forma independiente, de enunciados incompletos, vacilaciones, pausas o dudas, repeticiones de palabras, etc. Con estos recursos, que sí se trasladan al TM, se intenta quebrar la continuidad del discurso imitando, de este modo, las interacciones orales espontáneas.

Es en el nivel léxico-semántico donde más marcas de la oralidad se introducen y donde más divergencias hay entre el TO y el TM. Si bien en ambos casos se intentan plasmar las características propias de la inmediatez comunicativa, es en el texto en español donde aparecen más expresiones y términos pertenecientes a un registro coloquial y, por lo tanto, marcados y alejados de la norma. A pesar de que en numerosos casos se ha optado por la introducción de equivalentes en el TM, se observa el uso de otras estrategias para adaptar al nuevo lector, entre otros aspectos, vocablos considerados vulgares u ofensivos. De ahí que las soluciones encontradas como serían la omisión de ciertas palabras o expresiones, la utilización de otras no marcadas, el uso de eufemismos, la atenuación por medio de diferentes recursos como la introducción de un asterisco, la recreación del texto, etc., tengan como objetivo la búsqueda de la aceptabilidad del TM.

Como se ha podido comprobar, trasladar estos rasgos léxico-semánticos de la oralidad al TM no resulta fácil a pesar de que el español y el portugués son dos lenguas próximas, pero con características propias y una manera particular de concebir la realidad y, por tanto, de expresarla. Esto ha hecho que la traductora ponga en juego en muchas ocasiones su creatividad para intentar que el resultado tenga o produzca el mismo efecto en el lector meta que en el del TO.

A nivel cultural, se han incluido principalmente referencias de carácter internacional reconocibles por los lectores españoles y portugueses, por lo que se ha recurrido a una traducción literal en estos casos y en

aquellos en los que aparecen referencias particulares, principalmente, de la cultura española, se ha optado por la adaptación. A nivel pragmático, el estudio se ha centrado en los marcadores que tienen un carácter interaccional, los cuales han sido trasladados al TM por sus equivalentes en la lengua portuguesa, debido a su elevada presencia y a la relevancia que tienen en las interacciones orales espontáneas a las que se imita en el cómic a través de los diálogos que mantienen los personajes. A través de estos, también aparecen reflejadas unidades fraseológicas de diverso tipo que ayudan a dar naturalidad al texto y para cuya traducción, es necesario conocer la carga cultural, pragmática y discursiva que contienen y entender el contexto o la situación comunicativa en la que surgen con el objetivo de encontrar equivalentes en el TM o, si no lo hubiera, una opción adecuada con la que se consiga transferir la información y el efecto del TO.

Por último, a nivel prosódico destaca la abundancia de onomatopeyas e interjecciones presentes en la obra. Para las primeras, en el TM se ha optado mayoritariamente por mantener la misma forma que en el TO y, en algún caso, se ha producido una adaptación fonética u ortográfica según las características de la lengua portuguesa. Las interjecciones, que han sido trasladadas al TM por equivalentes, aparecen muchas veces intensificadas para la expresión de sentimientos o estados de ánimo mediante el alargamiento vocálico o consonántico, la repetición o el uso de mayúsculas. Notable es también la presencia de la música en forma de notas musicales y letras de canciones de cantantes de lengua española, algunos muy conocidos a nivel internacional, para las que las soluciones adoptadas en el TM pasan sobre todo por la traducción literal.

Somos conscientes de que el análisis de la oralidad prefabricada merece una mayor profundización y tratar también otros aspectos no recogidos en este artículo. No obstante, el trabajo realizado nos ha permitido abrir una posible vía para futuros estudios relacionados con el análisis, por ejemplo, de la oralidad prefabricada en otros cómics para establecer rasgos recurrentes de su plasmación y de su traducción al portugués y al español, de la evolución diacrónica en la traslación de este fenómeno entre ambas lenguas o de características más concretas como el uso y la traducción de los marcadores del discurso o de las unidades fraseológicas.

Referencias bibliográficas

- Almeida, José João (2021). *Dicionário aberto de calão e expressões idiomáticas*. <https://natura.di.uminho.pt/~jj/pln/calao/dicionario.pdf>
- Baños Piñero, Rocio (2009). La oralidad prefabricada en la oralidad para el doblaje. Estudio descriptivo-contrastivo del español de dos comedias de situación: *Siete vidas* y *Friends* [Tesis de doctorado, Universidad de Granada]. <https://mapaccess.uab.cat/publications/phd-thesis/la-oralidad-prefabricada-en-la-traducccion-para-el-doblaje-estudio>
- Brandimonte, Giovanni (2012). Traduciendo los diálogos: breve estudio contrastivo español/italiano sobre la traducción de las marcas de oralidad. En Pilar Martino Alba y Salud María Jarilla Bravp (eds.), *Caleidoscopio de traducción literaria* (pp. 63-78). Dykinson S.L.
- Briz, Antonio (2000). *¿Cómo se comenta un texto coloquial?*. Ariel, S.A.
- Briz, Antonio (2010). *El español coloquial: situación y uso*. Arco Libros, S. L.
- Brumme, Jenny (2008). Traducir la oralidad teatral. Las traducciones al castellano, catalán, francés y euskera de *Der Kontrabass* de Patrick Süskind. En Jenny Brumme (ed.), *La oralidad fingida: descripción y traducción. Teatro, cómic y medios audiovisuales* (pp. 21-64). Iberoamericana – Vervuet.
- Brumme, Jenny (2012). Traducir la voz ficticia. De Gruyter. <https://doi.org/10.1515/9783110263268>
- Buendía Alcaraz, Antonia (2020). *Los rasgos de la oralidad fingida y su tratamiento en la traducción de textos dramáticos en español, italiano e inglés* [Tesis de doctorado, Universidad de Murcia]. <http://hdl.handle.net/10201/98271>
- Bueno, Matheus y Orsi, Vivian (2014). Os palavrões e os dicionários: estudo contrastivo entre o português brasileiro e o italiano sobre itens tabus. *Revista Memento*, 5(2), 1-16. <http://hdl.handle.net/11449/122666>.
- Cáceres Würsig, Ingrid (1995). Un ejemplo perfecto de traducción cultural. La historieta gráfica (español-alemán). En Rafael Martín-Gaitero (coord.), *V Encuentros complutenses en torno a la traducción* (pp. 527-238). Editorial Complutense. https://cvc.cervantes.es/lengua/iulmyt/pdf/encuentros_v/64_caceres.pdf
- Camilotti, Camila Paula y Literatti, Elisângela (2012). Desvendando os segredos da tradução de quadrinhos: uma análise da tradução de *Romeu e Julieta*, da Turma da Mônica. *Belas infieis*, 1(1), 95-112. <https://doi.org/10.26512/belasinfiéis.v1.n1.2012.11164>
- Celotti, Nadine (2008). The translator of comics as a semiotic investigator. En Federico Zanettin (ed.), *Comics in Translation* (pp. 33-49). St. Jerome Publishing.
- Chaume, Frederic (2001). La pretendida oralidad de los textos audiovisuales y sus implicaciones en su traducción. En Frederic Chaume y Rosa Agost (eds.), *La traducción en los medios audiovisuales* (pp. 77-90). Publications de la Universitat Jaume I. <http://dx.doi.org/10.6035/EstudisTraduccio.2001.7>
- Chaume, Frederic (2004). *Cine y traducción*. Cátedra.
- Dessbesel, Elisete Elvira (2017). A tradução da ironia nos quadrinhos de *Mujeres Alteradas 1*: uma análise à luz da teoria funcionalista de Christiane Nord [Tesis de doctorado, Universidade Federal da Fronteira Sul]. <https://rd.uffs.edu.br/handle/prefix/2497>
- Duarte, Isabel Margarida y Ponce de León Romeo, Rogelio (2019). Pois e pues como partículas discursivas: determinação de usos em português e em espanhol. En Conceição Carapinha, Cornelia Plag y Ana Paula Loureiro. (Coords.), *Marcadores discursivos e(m) Tradução II* (pp. 41-72). Editora Imprensa da Universidade de Coimbra. <https://doi.org/10.14195/978-989-26-1893-7>
- Eisner, Will (1994). *El cómic y el arte secuencial*. Norma editorial.

- García Benito, Ana Belén (2003). Xi! puxa! hum... glub ¡ glub! o el léxico coloquial portugués en «A banda desenhada». *Anuario de Estudios Filológicos*, 26, 157-170. <http://hdl.handle.net/10662/971>
- García Benito, Ana Belén (2021). Los marcos situacionales como estrategia para la traducción de enunciados fraseológicos del portugués y del español. En Gloria Corpas Pastor, María Rosario Bautista Zambrana y Carlos Manuel Hidalgo-Ternero (eds.), *Sistemas fraseológicos en contraste: enfoques computacionales y de corpus* (pp. 31-50). Editorial Comares.
- García de Toro, Cristina (2004). Traducir la oralidad: su incidencia en el proceso de aprendizaje de la traducción. *Glosas didácticas* (13), 115-127. <https://www.um.es/glosasdidacticas/numeros/13.html>
- Gonçalves, Marina (2016). *O calão no Português europeu: Tendências e utilizações* [Tesis de máster, Universidade do Minho]. <https://hdl.handle.net/1822/44358>
- Instituto Cervantes. Centro Virtual Cervantes. (s.f.). A lo hecho pecho. En *Refranero multilingüe*. Recuperado el 23 de junio de 2022, de <https://cvc.cervantes.es/lengua/refranero/ficha.aspx?Par=58087&Lng=0>
- López Serena, Araceli y Borreguero, Margarita (2010). Los marcadores del discurso y la variación lengua hablada vs. lengua escrita. En Óscar Loureda Lamas y Esperanza Acín-Villa (coords.). *Los estudios sobre marcadores del discurso en español, hoy* (pp. 415-496). Arco Libros, S.L.
- Mata, Patrícia (2010). O Mundo de Mafalda: Problemas de Tradução entre a Língua Espanhola e a Língua Portuguesa. *Babilónia. Revista Lusófona de Línguas, Culturas e Tradução*, (8-9), 147-161. <http://hdl.handle.net/10437/2161>
- Moderna de Pueblo (2017). *Idiotizadas. Un cuento de empoderadas*. Zenith, Editorial Planeta.
- Moderna de Pueblo (2018). *Idiotizadas. O fim dos contos de fadas* (M. Ferreira, Trad.). Editorial Presença. (Obra original publicada en 2017)
- Morillas, Esther (2016). Oralidad y narración. Un estudio de caso. *MonTI. Monografías de traducción e interpretación. Special Issue*, (3), 55-75. <https://doi.org/10.6035/MonTI.2016.ne3.2>
- Naro, Guillem (2008). Las marcas de oralidad en el cómic *Iznogoud* y su traducción del francés al español. En Jenny Brumme (ed.), *La oralidad fingida: descripción y traducción. Teatro, cómic y medios audiovisuales* (pp. 95-114). Iberoamericana – Vervuert.
- Nord, Christiane (2005). *Text Analysis in Translation. Theory, Methodology, and Didactic Application of a Model for Translation-oriented Text Analysis*. Rodopi.
- Oliveira, Fátima y Silva, Maria de Fátima (2020). Para uma comparação dos marcadores discursivos bem e bom em português europeu em contraste com well em inglês. En Isabel Margarida Duarte, y Rogelio Ponce de León Romeo (eds.), *Marcadores discursivos: o português como referência contrastiva* (pp. 207-226). Peter Lang. <https://doi.org/10.3726/b16940>
- Rodríguez Abella, Rosa María (2016a). Mimesis de la oralidad y cómic. *La torre di Babele: rivista di letteratura e linguística*, 12(12), 195-219. <https://www.torrossa.com/es/resources/an/4374438?digital=true#>
- Rodríguez Abella, Rosa María (2016b). Las marcas de oralidad en la novela gráfica *Arrugas* (análisis de su traducción al italiano). *MonTI. Monografías de traducción e interpretación. Special Issue*, (3), 131-155. <https://doi.org/10.6035/MonTI.2016.ne3.5>
- Rodríguez Abella, Rosa María (2020). La oralidad fingida en *La profezia dell'armadillo* de Zerocalcare. Reflexiones en torno a la traducción de la variación lingüística. *InTRAlínea, online translation journal*, 22. <http://www.intralineia.org/archive/article/2494>
- Rodríguez Abella, Rosa María (2021). *El invierno del dibujante*: algunas notas sobre novela gráfica y traducción. *MediAzioni. Rivista online di studi interdisciplinari su lingue e culture*, (30), 1-29. <https://mediazioni.sitlec.unibo.it/index.php/no30-2021.html>
- Rodríguez Rodríguez, Francisco (2017). *La traducción del cómic franco-belga: el caso de Jerry Spring. Estudio descriptivo y análisis traductológico* [Tesis de doctorado, Universidad de Córdoba]. <http://hdl.handle.net/10396/15084>
- Rodríguez Rodríguez, Francisco (2019). Traducción, traductología e historieta Una mirada panorámica. *Tebeosfera*, (7). https://www.tebeosfera.com/documentos/traduccion_traductologia_e_historieta.html
- Silva, Bárbara (2015). *As tiras de Mafalda no Brasil: tradutores e traduções* [Tesis de máster, Universidade de São Paulo]. <https://doi.org/10.11606/D.8.2016.tde-29012016-131539>
- Toury, Gideon (2004). *Los estudios descriptivos de traducción y más allá: metodología de la investigación en estudios de traducción*. (Rosa Rabadán y Raquel Merino, Trad.). Cátedra. (Obra original publicada en 1995)
- Tromboni Schneider, Bruna Camila y Laiño, Maria José (2018). A tradução de expressões idiomáticas em tirinhas da Mafalda: no es oro todo lo que reluce. *Revista Letras Raras*, 7(2), 29-57. <http://dx.doi.org/10.35572/rlr.v7i2.1142>
- Valero Garcés, Carmen (2000). La traducción del cómic: retos, estrategias y resultados. *Trans. Revista de traductología*, (4), 75-88. <https://doi.org/10.24310/TRANS.2000.v0i4.2518>
- Yuste Frías, José (2011a). Leer e interpretar la imagen para traducir. *Trabalhos em Linguística Aplicada*, 50(2), 257-280. <https://doi.org/10.1590/S0103-18132011000200003>
- Yuste Frías, José (2011b). Traduire l'image dans les albums d'Astérix. À la recherche du pouce perdu en Hispanie. En Bertrand Richert (ed.), *Le tour du monde d'Astérix. Actes du colloque tenu à la Sorbonne les 30 et 31 octobre 2009* (pp. 255-271). Presses Sorbonne Nouvelle.