



**MÁSTER EN TRADUCCIÓN AUDIOVISUAL,  
SUBTITULADO PARA SORDOS Y AUDIODESCRIPCIÓN  
III edición (2007-2008)**

**Tesina**

**La traducción audiovisual:  
el caso de una comedia de ciencia ficción**

**Beatriz Raquel González León**

**Director: Agustín Darías Marrero**

**Firmado:  
El Director**

**Firmado:  
El alumno**

**Diciembre de 2008**



**UNIVERSIDAD DE LAS PALMAS DE GRAN CANARIA  
Facultad de Traducción e Interpretación**

## Agradecimientos

---

Quisiera expresar mi más sincera gratitud al Dr. Agustín Darías Marrero, de la Facultad de Traducción e Interpretación de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, por su generosidad, por su constante apoyo, por haberme dedicado su valioso tiempo y por la confianza depositada en mí. De igual manera, me gustaría agradecerle la revisión y crítica constructiva, así como el seguimiento en el proceso de elaboración de este estudio.

Desearía hacer una mención especial a Quico Rovira-Beleta, traductor de la película objeto de esta investigación, por su amable y desinteresada ayuda, pues sin ella no habría podido llevar a buen término el trabajo.

Este estudio también debe mucho a todos aquellos que, sin ser conscientes de ello, me han motivado, animado y enseñado todo lo necesario para llevarlo a cabo.

Para terminar, quiero agradecer especialmente a mis padres, a mi hermana Cristina y a Jonay su apoyo incondicional, así como toda la paciencia, la comprensión, el amor y el respaldo demostrados en todo momento, sobre todo en los más difíciles. A ellos quiero dedicarles este esfuerzo.

## Índice

---

Agradecimientos

Índice

<b>1. INTRODUCCIÓN</b>	1
<b>2. CONTEXTUALIZACIÓN DEL MATERIAL DE ESTUDIO</b>	4
<b>2.1. Sobre las películas <i>Hombres de Negro</i> y <i>Hombres de Negro II</i></b>	4
<b>2.2. Sobre la traducción de las películas</b>	6
<b>3. ANÁLISIS</b>	7
<b>3.1. Particularidades de la traducción para el doblaje</b>	7
<b>3.2. El humor en <i>Hombres de Negro II</i></b>	14
3.2.1. <i>Ejemplos</i>	16
3.2.2. <i>Conclusiones</i>	39
<b>3.3. La terminología “inventada” en <i>Hombres de Negro II</i></b>	40
3.3.1. <i>Ejemplos</i>	42
3.3.2. <i>Conclusiones</i>	55
<b>3.4. Otros aspectos de interés en <i>Hombres de Negro II</i></b>	57
3.4.1. <i>Ambientes en <i>Hombres de Negro II</i></i>	57

3.4.2. Información visual sin traducir en <i>Hombres de Negro II</i>	57
<b>4. DOBLAJE Y SUBTITULADO EN <i>HOMBRES DE NEGRO II</i>: UNA BREVE COMPARACIÓN</b>	58
<b>4.1. Doblaje y subtulado</b>	59
<b>4.2. Ejemplos</b>	60
<b>4.3. Conclusiones</b>	72
<b>5. CONCLUSIONES</b>	75
Bibliografía	80
Apéndice	

## 1. INTRODUCCIÓN

No sería necesario investigar en profundidad para darnos cuenta de que el humor es uno de los grandes problemas a la hora de traducir, “ya que implica un esfuerzo imaginativo y una creatividad especial, así como una competencia lingüística muy extensa” (Agost, 1999:108). Además, es preciso señalar que “esta dificultad es aún mayor si añadimos otras limitaciones como las que aparecen en la traducción audiovisual” (Martínez Tejerina, 2004:128).

El presente trabajo de investigación tiene como objetivo analizar los problemas que presenta la traducción del humor audiovisual en el caso concreto de una comedia de ciencia ficción y determinar cuáles son el método, las técnicas, las estrategias y las soluciones con las que ha jugado el traductor para enfrentarse a estos problemas. Asimismo, se intentará demostrar que, a pesar de lo que aseguran algunos estudiosos del tema, el humor es traducible y, además, el efecto cómico obtenido en el producto traducido puede llegar a ser, en algunos casos, mejor que en el original y no conlleva una pérdida significativa de calidad. Previamente, se ofrecerá una descripción de las particularidades del doblaje con el fin de comprender mejor las soluciones elegidas por el autor de la versión doblada del largometraje.

Dado que la ciencia ficción es un género que narra historias sobre sociedades futuras o mundos paralelos (la vida en otros planetas, las crisis generadas por la tecnología, la presencia de criaturas y entornos extraños, etc.), en este estudio también profundizaremos en otra cuestión característica de este género cinematográfico: los términos “inventados”, esto es, los conceptos creados por los guionistas para designar objetos, criaturas o lugares que no existen en la vida real. Veremos, pues, cuáles son las principales estrategias adoptadas por el traductor del largometraje para resolver esta cuestión de tipo terminológico, sin olvidar, claro está, que nos encontramos en un contexto en el que lo que se persigue fundamentalmente es un efecto cómico.

Finalmente, trataremos de analizar, de forma más breve, las principales diferencias halladas entre el doblaje y el subtulado del filme y las razones que las motivan con el fin de contribuir con ejemplos concretos a las investigaciones que se llevan a cabo en este terreno.

Es cierto que ya existen trabajos valiosos y exhaustivos que abordan la cuestión del humor en textos audiovisuales (es el caso, por ejemplo, de la tesis doctoral de Martínez Sierra (2004) sobre *Los Simpson*, la tesina de Pérez Vigaray (2006) acerca de

la película *Austin Powers: la espía que me achuchó* o el trabajo de Hernández Bartolomé y Mendiluce Cabrera (2004) a propósito del filme *Chicken Run*), pero si deseamos una mejora en la calidad de las traducciones de este tipo, es preciso que se lleven a cabo más investigaciones en este sentido, pues no existen soluciones sistemáticas para la traducción del humor.

Comparar un texto original con su correspondiente texto meta es una parte importante en los estudios de traducción, en general, y en los de traducción audiovisual, en particular. Por eso, nuestro propósito fundamental es hacer una pequeña aportación al apasionante mundo de la traducción audiovisual que pueda servir de referencia a estudiantes, a profesionales que tengan que enfrentarse a traducciones similares a la que aquí estudiamos o a investigaciones posteriores sobre estos temas.

Pese a que algunos autores como Chaume o Díaz Cintas opinen que estudios como éste no tratan sobre traducción audiovisual, sino sobre problemas de traducción general o aspectos puntuales, respectivamente, a nuestro entender, las cuestiones objeto de esta investigación, en la mayoría de los casos, están estrechamente relacionadas con factores que sí se consideran específicos de la traducción audiovisual (sincronismo, códigos de significación, etc.), y algunas de las conclusiones a las que vamos a llegar se deberán, esencialmente, al hecho de que se trate de esta variedad de traducción. En muchos casos veremos que los escollos de la traducción que se han recogido en este trabajo “exigen soluciones de traducción diferentes a las que el mismo problema puede plantear en otros tipos de textos” (Chaume, 2004:10).

Para llevar a cabo este estudio vamos a tomar como ejemplo el caso del filme *Hombres de Negro II* o *Men in Black II* (en adelante, *MIB II* y *MIB* para la primera entrega de la película) y partiremos del análisis contrastivo del guión original en inglés de la mencionada película y su traducción al español.

Hemos elegido este largometraje pues contiene un generoso número de ejemplos representativos en cuanto a la traducción del humor audiovisual y porque está plagado de terminología “inventada”. Para Newmark<sup>1</sup> (en Cámara Aguilera, 1999:56), “una manera de medir o cuantificar el éxito de una traducción puede ser a través de la respuesta de la audiencia” y, en este sentido, los comentarios de espectadores que hemos encontrado en una página *web* de Internet sobre cine, *FilmAffinity* (véase la

---

<sup>1</sup> Newmark, P. (1988). *A Textbook of Translation*. Londres: Prentice Hall. Pág. 48.

bibliografía), dan cuenta de la idoneidad de este largometraje para el fin que nosotros perseguimos:

- “Ha marcado un estilo muy personal que lejos de ser seguido por otros filmes, creo que ha sido la única en mantenerse en esa línea [...]. Sin desperdicio, un clásico de la comedia de ciencia ficción que merece ser rescatado de vez en cuando para que no caiga en el olvido”.

- “Los chistes funcionan de verdad”.

- “El guión es estupendo, plagado de frases divertidas y memorables”.

- “Al salir del cine intentas recordar todos los chistes, riéndote casi tanto como cuando los viste en la proyección”.

Al leer estas opiniones, da la impresión de que un alto número de espectadores no es consciente de que está visionando una película traducida y parece que cree que fue originalmente creada en español, lo que nos hace pensar que el traductor ha llevado a cabo una labor digna de ser estudiada y tomada como referencia para resolver casos similares a los que se encontrarán en este estudio.

Nuestro trabajo se divide en cuatro partes. En primer lugar, se llevará a cabo una contextualización de la película y de su traducción en la que, entre otros aspectos, se ofrecerán datos importantes para una mejor comprensión del análisis. La segunda parte de nuestro trabajo se articula en tres apartados. Para empezar, mencionaremos las particularidades de la modalidad de doblaje, aportaremos una clasificación de los distintos tipos de chistes que se pueden dar en los textos fílmicos y emplearemos todos los ejemplos considerados relevantes para el análisis del humor en *MIB II*. A continuación, explicaremos lo que se entiende por terminología “inventada” y nos centraremos en todos los casos en los que se utilizan términos imaginarios en el largometraje objeto de nuestro análisis. Por último, abordaremos otros aspectos de interés presentes en *MIB II*. En tercer lugar, se realizará una pequeña introducción acerca de las peculiaridades de la modalidad de subtítulo, se estudiarán las diferencias halladas entre ambas versiones, doblada y subtitulada, en *Hombres de Negro II* y se mostrarán algunos fragmentos como ejemplos para ilustrarlas. Para finalizar, se redactarán las conclusiones a las que nos lleve este estudio.

## 2. CONTEXTUALIZACIÓN DEL MATERIAL DE ESTUDIO

Antes de entrar de lleno en nuestro análisis, consideramos oportuno proporcionar una pequeña presentación del material objeto de nuestro estudio.

Hemos tomado como material de referencia la edición en DVD comercializada en España de la película *Hombres de Negro II*. Ésta contiene, además de la versión original en inglés, el doblaje al español que se exhibió en las salas de cine, así como los subtítulos al español elaborados para el formato de uso doméstico.

### 2.1. Sobre las películas *Hombres de Negro* y *Hombres de Negro II*

Al preguntar a alguien sobre los *Hombres de Negro*, lo más probable es que, aunque no haya visto las películas, éste pueda remitirse a ellas; sin embargo, lo cierto es que ambos largometrajes están basados en los cómics de Lowell Cunningham, de los que únicamente fueron publicados los primeros números. Aun así, es preciso señalar que *MIB* no es una verdadera adaptación cinematográfica, dado que el tono del cómic era más violento y misterioso que el de la película, que se identifica más bien con el género de la comedia. Las historias de Cunningham y el humor que las envolvía fascinaron a los productores Walter F. Parkes y Laurie McDonald, que compraron los derechos de la serie en 1992 y, posteriormente, organizaron el rodaje del filme. En 1994, uno de los editores de cómics más famosos de Estados Unidos, *Marvel Comics* (entre sus superhéroes más emblemáticos destacan Iron Man, Capitán América y Hulk), adquirió la empresa encargada de publicar los primeros números de *MIB* (*Malibu Comics*), de modo que las historias sobre los *Hombres de Negro* se hicieron aún más conocidas.

La primera entrega de la película se estrenó en el año 1997, posiblemente el momento más oportuno para dicho fin, pues en Estados Unidos parecía estar muy de moda “lo alienígena”, y ese factor, unido al atractivo de ver a determinados actores en pantalla (Will Smith y Tommy Lee Jones), a la dirección de Barry Sonnenfeld (creador de *La Familia Addams*), a las altas dosis de humor, a los logrados efectos especiales y a una buena campaña de marketing, sorprendió a la audiencia e hizo que *MIB* se convirtiera rápidamente en un éxito de taquilla en todo el mundo. En efecto, según los datos encontrados en distintas páginas *web* de Internet (véase la bibliografía), el primer filme batió récords de recaudación y se convirtió en la película más taquillera de 1997.



De hecho, fue incluso considerada la mejor película basada en un cómic hasta que se estrenó *Spiderman* (Sam Raimi, EE.UU.) en el año 2002. *MIB* ganó más de 589 millones de dólares en todo el mundo (más de 250 millones en Estados Unidos), estrenándose con un récord de recaudación de aproximadamente 85 millones de dólares en cinco días.

Para celebrar el triunfo del filme, el editor de los cómics sacó a la venta más ejemplares de *Hombres de Negro*, también escritos por Cunningham; pero, esta vez, basados en los personajes de la película. Enseguida, una productora especializada en versiones animadas de películas creó los dibujos animados para televisión de *MIB*. Igualmente, se hicieron varios documentales sobre el *making of* del filme, así como una serie de ediciones para coleccionistas de la película. También salieron a la venta diversos videojuegos, libros, juguetes y todo tipo de productos de *merchandising* relacionados con el largometraje. Asimismo, Will Smith realizó un videoclip musical oficial para *MIB*. El filme recibió numerosos premios y estuvo nominado a muchos otros galardones de carácter comercial.

Teniendo en cuenta el éxito que cosechó la primera entrega, Will Smith y Tommy Lee Jones volvieron a vestirse de negro en el año 2002 para rodar la secuela y así volver a salvar la Tierra de la escoria del universo. Según los datos que figuran en la página *web* del Ministerio de Educación, Ciencia y Deporte, en España se recaudaron 11.056.581,45 euros y 2.499.413 espectadores acudieron a las salas de cine para ver la tan esperada segunda parte.

En *MIB*, los *Hombres de Negro*, unos agentes pertenecientes a una organización altamente secreta del gobierno, encargada de controlar a los extraterrestres que residen en la Tierra, sin que nadie conozca su existencia, tratan de salvar a la humanidad de un terrible plan alienígena. En *MIB II*, los agentes investigan lo que parece ser un crimen extraterrestre rutinario, pero pronto descubren que, en realidad, se trata de un espeluznante plan dirigido por un diabólico monstruo que se hace pasar por una atractiva modelo de lencería. Éste toma como rehenes a todo el edificio de los *Hombres de Negro* y Jota (Will Smith) se ve obligado a ir en busca de Ka (Tommy Lee Jones), que tras haber sido neutralizado en la primera parte de la película, no recuerda nada del tiempo que pasó en los *Hombres de Negro*, para convencerle de que es la única persona con vida capaz de salvar la galaxia.

## 2.2. Sobre la traducción de las películas

La traducción para el doblaje de este filme fue realizada por Quico Rovira-Beleta y el ajustador fue Gonzalo Abril (tanto en la primera como en la segunda entrega). En *MIB II*, también intervino un supervisor de diálogos, es decir, una persona perteneciente a la distribuidora y encargada de que el resultado final de la película sea el deseado. Asimismo, Quico Rovira-Beleta fue el encargado de elaborar los subtítulos de la segunda parte, que es la que aquí trataremos de analizar con detenimiento.

Quico Rovira-Beleta es traductor y adaptador de doblaje y subtítulos desde 1985. Empezó como autónomo, y desde 1996 es miembro de la plantilla de Sonoblok (Barcelona), uno de los estudios de doblaje más prestigiosos de nuestro país. Desde sus inicios, ha traducido y adaptado más de 650 títulos. Entre sus trabajos más importantes destacan series de televisión como *Aquellos maravillosos años* o *Los problemas crecen*, películas de animación como *Madagascar* o *Toy Story*, y largometrajes tan afamados como *Star Wars* (episodios 1, 2 y 3), la saga de James Bond, *Asalto al tren del dinero*, *La mano que mece la cuna*, *El nombre de la rosa*, *Sentido y sensibilidad*, *Misión Imposible 1, 2 y 3*, *Salvar al soldado Ryan*, *Moulin Rouge*, *Ocean's Eleven*, *Ocean's Twelve* y *Ocean's Thirteen*, *El efecto mariposa*, *El planeta de los simios*, *Pesadilla en Elm Street 4*, etc.; así como un sinnúmero de películas de humor y de ciencia ficción, entre las que figuran *American Pie 2*, *Amor ciego*, *Doctor Dolittle*, *Dos policías rebeldes 1 y 2*, *La boda de mi mejor amigo*, *Spiderman 2 y 3*, *Los cuatro fantásticos*, *Evolution*, *El hombre sin sombra*, *Alien vs. Predator 1 y 2*, etc.

Desde hace varios años compagina este trabajo con el de profesor del módulo de doblaje del Máster de Traducción Audiovisual *Online* de la UAB (Universitat Autònoma de Barcelona). En su curriculum cuenta con haber sido uno de los organizadores de la I CITA (Conferencia Internacional de Traducción Audiovisual) en el año 2007, así como de la segunda edición que ha tenido lugar en noviembre de este mismo año 2008. Igualmente, forma parte del equipo de TRAG (TRAducciones de Guiones), un grupo de Yahoo gratuito y no lucrativo destinado principalmente a traductores de guiones de películas de cine o televisión para doblaje o subtitulación, pero también a estudiantes y demás interesados en la traducción audiovisual.

### 3. ANÁLISIS

En este análisis se señalarán, en primer lugar, las principales características que diferencian la traducción audiovisual para el doblaje de cualquier otro tipo de traducción, así como los distintos tipos de chistes que existen. En segundo lugar, trataremos de describir cuáles son algunas de las situaciones a las que el traductor de guiones puede enfrentarse respecto al ámbito del humor audiovisual, así como algunas de las soluciones profesionales tomadas en cada caso. A continuación, veremos cómo ha procedido el traductor de la película para trasvasar los términos imaginarios que figuran en *MIB II*. Por último, se comentarán algunos aspectos interesantes hallados en el largometraje objeto del presente estudio.

El guión de esta película no es una pieza maestra, pero dado que se trata de una comedia de ciencia ficción en la que los códigos de significación (no solo el lingüístico) están muy presentes, nos parece que su análisis puede resultar bastante útil para los estudiantes o los profesionales que se encuentren con casos similares y para los estudiosos interesados en estos temas.

#### 3.1. Particularidades de la traducción para el doblaje

No nos parece apropiado abordar el análisis de los ejemplos sin explicar antes las principales características de esta modalidad de traducción audiovisual, pues “la traducción para el doblaje, como es sabido, tiene unas características propias que la distinguen sobremanera de las demás” (Fontcuberta i Gel, 2000:85).

La traducción del humor en los textos fílmicos conlleva las mismas dificultades que en cualquier otro tipo de traducción, pero a éstas hay que añadirle las restricciones habituales de la traducción audiovisual, en general, y de la modalidad de doblaje, en particular. Considerar estas limitaciones hace que entendamos mejor los problemas a los que debe enfrentarse el traductor de material audiovisual, así como las soluciones que adopta en la mayor parte de los casos y que suelen diferir de las que se adoptan en otros tipos de textos para el mismo problema o para problemas similares.

Díaz-Cintas (2001:41) nos ofrece esta definición de doblaje:

El doblaje consiste en sustituir la pista sonora original de una película, que contiene los diálogos de los actores, por una grabación en la lengua deseada que dé cuenta del

mensaje original, manteniendo al mismo tiempo una sincronía entre los sonidos en la lengua de la traducción y los movimientos labiales de los actores.

Cabe destacar que existen diferentes tipos de sincronía (sincronismo o sincronización). En primer lugar, es esencial prestar especial atención a la sincronía fonética (también conocida con el nombre de ajuste labial, sincronía labial o sincronismo visual) que consiste en adaptar la traducción a la gesticulación bucal de los personajes que aparecen en pantalla. Las consonantes bilabiales y las vocales abiertas son, en este caso, los principales escollos. Según Chaume (2004:136), “la realidad profesional en España sólo obliga a la sincronía labial en los casos de primeros y primerísimos planos, o planos de detalle de los labios”. Así, “el traductor intenta encontrar un texto que se ajuste a los movimientos de apertura y cierre de los labios del personaje que en esos momentos aparece en pantalla” (*Ibíd.*:257). En segundo lugar, hay que tener en cuenta la sincronía quinésica o cinética, consistente en adecuar la traducción a los movimientos corporales del actor de pantalla, puesto que “el significado de sus gestos y su comportamiento no verbal han de ser coherentes con la propuesta de traducción” (Hurtado Albir, 1999:184). Por último, se encuentra la isocronía que consiste en ajustar, en mayor o menor medida, la traducción a la duración de los enunciados de los personajes que figuran en pantalla. En este sentido, Fontcuberta i Gel (2000:86) apunta que:

El traductor se ve obligado a ser muy preciso o conciso, a realizar transformaciones sintácticas constantes (reformular), a manipular la lengua de llegada y a utilizar todos sus recursos. A veces tiene que “comprimir” el texto, sobre todo cuando se encuentra con párrafadas largas o cuando un actor habla muy deprisa. Otras veces tiene que “expandirlo”, sea por razones de espacio sea por razones fonéticas.

Asimismo, podemos distinguir otros dos tipos de sincronismo: el sincronismo de contenido y el de caracterización. Del primero únicamente se encarga el traductor, pues “se trata de que el argumento de la versión traducida coincida con el del guión original” (Martínez Sierra, 2004:71), y el segundo “es responsabilidad del director de doblaje”, ya que “se trata de que la voz del doblador y la apariencia y gesticulación del actor o actriz de pantalla estén en armonía” (*Ibíd.*:73).

A propósito de la sincronía, Lorenzo García (2000:20) explica que:

Toda película doblada contiene algún tipo de desincronías; un nivel aceptable de ellas suele pasar desapercibido para el espectador, ocupado como está en seguir el hilo argumental, en fijarse en el aspecto de los actores, en los paisajes, etc. Lo que marcará la calidad del doblaje es, sin duda, la frecuencia de desincronías que contenga.

Las complicaciones que acarrea la sincronía se acentúan en nuestro caso pues, como bien apunta Agost (1999:17), “el cine exige un grado de sincronismo mayor que la televisión, debido al tamaño de la pantalla y a la calidad de los productos que exhibe”. En este sentido, el resultado será bueno cuando el espectador no se percate de que está viendo un filme doblado. Por lo tanto, no es de extrañar la importancia que tienen estos factores en el proceso de traducción de la versión doblada de *MIB II* y de cualquier otra película:

Es evidente que el traductor que se enfrenta a un texto para ser doblado, se encuentra con los mismos problemas que cualquier otro traductor, pero con el agravante de que siempre estará mediatizado por bocas que se abren y se cierran a gran velocidad y de las que emana una lengua que posee una densidad totalmente diferente a la de la lengua término. No sólo han de conseguirse estructuras gramaticalmente correctas en lengua término y fieles al sentido, sino que, además, “entren en boca” y sean convincentes. (Chaume, 2004:163)

Pero lo cierto es que las dificultades que plantean los textos audiovisuales no se limitan a la sincronía, sino que existen otros problemas. Así lo señala Chaume (*Ibíd.*:12):

Estos problemas son los que origina la confluencia simultánea en el texto origen de diversos códigos de significación que tejen una red semántica que interactúa con las palabras y el código lingüístico, que reitera los significados y los particulariza, que juega con las imágenes que pertenecen ya a nuestro bagaje cultural y audiovisual, y que, en una palabra, construye un significado que va más allá del mero significado lingüístico.

Los códigos de significación a los que se refiere Chaume y que “condicionan la traducción como en ninguna otra variedad” (*Ibíd.*:9) son el código paralingüístico (los

símbolos empleados en el guión traducido para representar los rasgos suprasegmentales: risas, gestos, silencios, pausas, etc.), el código musical (canciones), el código de efectos especiales (la traducción ha de ser coherente con los efectos especiales), el código iconográfico (iconos, símbolos; por ejemplo, el humo o las huellas presentes en pantalla), el código fotográfico (perspectiva, iluminación, color), el código de planificación (ya hemos visto que los planos son vitales en el doblaje), el código de movilidad (cinésica, articulación bucal, etc.), los códigos gráficos (títulos, textos, subtítulos, etc.), los códigos sintácticos (signos de puntuación audiovisuales –fundidos en negro, etc.-, nexos) y el código de colocación del sonido (el sonido puede ser diegético o extradiegético o estar dentro o fuera de la pantalla).

La especificidad de los textos audiovisuales radica precisamente en el significado de cada código por separado y, sobre todo, en el significado adicional que aporta la combinación de todos ellos. Así, “el significado extra que se produce tras la interacción de los diferentes códigos de significación debe ser el objeto de preocupación del traductor” (*Ibíd.*:9). En este sentido, el autor comentado (*Ibíd.*:163) es tajante al afirmar que “una traducción que no contemple la incidencia en el texto de todos los códigos de significación en juego es necesariamente una traducción parcial”.

En efecto, así lo explica también Chaves García (2000:201):

No es posible teorizar sobre traducción audiovisual manteniéndonos en un marco estrictamente lingüístico y limitándonos únicamente a lo verbal. [...] en este tipo de mensajes está tan indisociablemente unido lo visual y lo acústico, lo verbal y lo no verbal en la producción del sentido, que cualquier decisión tomada en cualquier momento del proceso de traducción y en cualquiera de los niveles va a determinar el resultado final y la correcta transmisión del sentido del original.

Es imprescindible, entonces, que el traductor audiovisual traduzca a partir de la pantalla y del guión, es decir, que no solo se limite a lo que aparezca escrito en el papel, pues corre, entre otros, el riesgo de contradecir la imagen. Chaume (2004:73) explica que “una cabeza que se mueve horizontalmente en actitud negativa, no puede ir acompañada por un *sí* afirmativo, o una persona que se echa las manos a la cabeza deberá exclamar la interjección adecuada”.

Pero, aunque la imagen y los demás códigos ejerzan un gran poder sobre las palabras y la traducción, es obvio que, normalmente, lo más relevante del texto

audiovisual es la parte verbal. En su libro, Chaume (*Ibíd.*:135) nos proporciona esta cita de Lecuona<sup>2</sup>:

El lenguaje cinematográfico se define como un lenguaje de imágenes, esencialmente visual; sin embargo, desde la invención del cine sonoro, lo acústico –códigos lingüístico y musical y ruidos- se incorpora a la expresión cinematográfica y pasa a constituir una parte integrante de su lenguaje [...]. Incluso el cine mudo intercalaba letreros entre secuencias e imágenes para expresar y comunicar, siquiera parcialmente, lo dicho por los personajes, poniendo de manifiesto la importancia del componente verbal en la estructura del signo cinematográfico e integrándolo en el “texto”, para una comprensión más completa del mensaje. En el cine, por lo tanto, la comunicación es visual y acústica a un tiempo; dentro de los códigos acústicos utilizados, el más importante y decisivo es, sin duda, el lingüístico, es decir, lo expresado por los personajes mediante la palabra.

Además de lo visto, muchos autores coinciden en destacar que, entre otras cuestiones relativas a la traducción para el doblaje, también son fundamentales las siguientes:

- La reescritura del guión fílmico con el fin de construir un discurso elaborado escrito que ha de parecer oral y espontáneo (oralidad elaborada, pretendida o prefabricada), para así dar lugar a diálogos verosímiles y eficaces en la cultura meta, que imiten la realidad (frases inacabadas, interjecciones, onomatopeyas, palabras comodín, repeticiones, etc.), “pero sin traspasar las fronteras de lo políticamente correcto y de lo censurado por la normativa lingüística” (*Ibíd.*:13).

Para la consecución de dichos diálogos verosímiles, Chaume (*Ibíd.*:181-182) recomienda lo siguiente:

Facilitar la creación léxica espontánea; hacer uso de la *intertextualidad*, especialmente por lo que respecta a refranes y dichos, letras de canciones, eslóganes publicitarios; hacer uso de términos genéricos y comodines, de amplio alcance semántico; facilitar la entrada de argot (escolar, juvenil, argots profesionales, sociales, etc.), siempre que éste no se restrinja a una zona muy concreta; utilizar toda clase de figuras estilísticas (comparaciones, metáforas, dobles sentidos, personificaciones, etc.).

---

<sup>2</sup> Lecuona, L. (1994). Entre el doblaje y la subtitulación: la interpretación simultánea en el cine. En *Trasvases culturales: literatura, cine, traducción*. Gasteiz: Universidad del País Vasco-Euskal Herriko Unibertsitatea. Pág. 279.

Así pues, éste resulta ser “el nivel donde el traductor cuenta con más libertad a la hora de traducir un registro coloquial, familiar o vulgar” (*Ibíd.*:219).

- Incluir, en la medida de lo posible, los códigos no verbales en el guión traducido, y no solo los recursos vocales que se anotan habitualmente -bostezos, suspiros, llantos, etc.-, para que los actores de doblaje (con el tono de voz, por ejemplo) completen lo que no consta de manera explícita en el guión y contribuyan a conseguir el efecto buscado por las palabras (susto, sorpresa, duda, ironía, etc.). Para Camiña Pérez y Sánchez Rodríguez (2000:40):

La interpretación de los actores es determinante para el efecto que la traducción pueda causar en el espectador. Una magnífica traducción mal interpretada nunca se recibirá como tal y viceversa. Aunque una buena traducción es básica para un buen doblaje, en realidad siempre está supeditada a éste.

- Los problemas fonéticos que pueden afectar a la labor de los actores de doblaje (cacofonías, pronunciación de las palabras extranjeras, etc.), la métrica del texto o el ritmo de elocución.

- Aportar distintas opciones de traducción para facilitar la tarea del ajustador. Según Castro Roig (en Lorenzo García, 2000:22):

Contrariamente a las recomendaciones para otro tipo de encargos de traducción, se aconseja que el traductor de doblaje ofrezca varias alternativas de trasvase; no olvidemos que el guión traducido todavía será manipulado por el ajustador quien, en muchas ocasiones, desconoce por completo la lengua del original; de esta manera, lo más probable es que alguna de las soluciones que el traductor ha certificado como válidas convenzan al ajustador y no se aventure a utilizar otra de su propia cosecha.

Llegados a este punto, no está de más recalcar que la traducción para el doblaje no la lleva a cabo solo el traductor, sino que intervienen diversos agentes (actores, director de doblaje, ajustador, etc.). A este respecto, Agost (1999:95) comenta lo siguiente:

Un análisis del doblaje no puede centrarse exclusivamente en la observación del producto final del doblaje (la versión doblada) sino que debe entender la traducción para



el doblaje como un proceso complejo, como un trabajo que se realiza en equipo, en el que intervienen numerosos factores que condicionan el resultado.

Así lo confirman también Camiña Pérez y Sánchez Rodríguez (2000:39):

La traducción es la primera fase de todo este proceso, pero la de doblaje es una traducción que, al contrario de otras, no acaba en sí misma, sino que el destinatario, el espectador, la recibe a través de la interpretación de los actores y previamente modificada en la etapa de ajuste, donde se alargan las oraciones y se recortan o se altera su estructura para adaptarse al movimiento de los labios.

Entre los distintos agentes que intervienen en el proceso, cabe destacar la figura del ajustador (uno de los principales elementos diferenciadores de esta modalidad), aunque, en ocasiones, la traducción también puede verse modificada por el asesor lingüístico, por el director de doblaje e incluso por los actores de doblaje.

El ajustador es la persona que primordialmente se encarga de adaptar la traducción atendiendo a las diferentes variedades de sincronía. Como otros muchos autores, defendemos que, con el fin de reducir el número de personas implicadas en el proceso, el traductor también debería desempeñar las tareas de ajuste o adaptación. Sin embargo, dado que es imposible que una sola persona lleve a cabo todo el trabajo y dado que una traducción, por buena que sea, siempre se puede mejorar, sería conveniente que ésta fuera revisada por otro traductor-ajustador. De esta manera, sin duda, se lograría mejorar la calidad de los doblajes y, en principio, no implicaría ni un aumento del tiempo en el proceso de doblaje ni un incremento de los costes.

En cuanto al asesor o revisor lingüístico, Agost (1999:61) advierte de que su intervención “implica un retraso en la elaboración del doblaje y esto hace que algunos estudios omitan esta fase de revisión”. No obstante, consideramos que no se debería prescindir de esta figura, pues redundaría en la calidad del producto final. De hecho, el propio traductor de la película aseguraba en una entrevista por correo electrónico que el éxito de *MIB II* se debe, entre otras cosas, a que en la traducción para el doblaje colaboraron “tres fuentes de inspiración”: el traductor, el ajustador y el supervisor de diálogos.

Teniendo en cuenta todo lo mencionado anteriormente, estamos de acuerdo con Agost (*Ibid.*:17) cuando señala que el traductor tiene que tener en consideración e

intentar superar todas las limitaciones, y hacer que su traducción sea tan natural y creíble como el discurso oral del texto original. Además, se podría añadir que el traductor debería elaborar su traducción de tal manera que ésta fuera modificada lo menos posible por los diferentes protagonistas del proceso. Así lo señala Chaume (2004:10):

Es de sumo interés para el traductor conocer cómo su traducción transita por los diferentes actantes del proceso, qué espera cada uno de estos agentes de su traducción, qué puede hacer para evitar cambios en la traducción y rentabilizar el proceso, etc.

A modo de conclusión de este apartado, cabe destacar que el papel del traductor de material audiovisual abarca, desde nuestro punto de vista, bastantes más funciones que en cualquier otro tipo de traducción.

### **3.2. El humor en *Hombres de Negro II***

Muchos autores clasifican los distintos tipos de humor que se pueden encontrar en los textos. Sin embargo, consideramos que la mayoría de esas clasificaciones, al no centrarse en los textos audiovisuales, resultan complejas y confusas para abordar nuestro análisis. Por tanto, hemos elegido la tipología propuesta por Zabalbeascoa, pues, a nuestro juicio, es la más adecuada para el propósito que aquí perseguimos. Así, Zabalbeascoa (en Martínez Sierra, 2004:207-221) recoge seis tipos de chistes: internacionales o binacionales, sobre la cultura y las instituciones nacionales, de sentido del humor nacional, dependientes de la lengua, visuales y complejos. A continuación, pasaremos a ver cada uno de ellos con detenimiento:

- Internacionales o binacionales: se refieren a los chistes que hacen alusión a elementos culturales que comparten tanto la cultura original como la cultura de llegada y no conllevan problemas en su transferencia.

- Sobre la cultura y las instituciones nacionales: se trata de los chistes que hacen referencia a aspectos específicos de la cultura de partida y que deben ser adaptados para producir el mismo efecto que en los espectadores de la versión original.

- De sentido del humor nacional: se refieren a los temas a los que suelen recurrir las diferentes culturas para sus chistes y pueden presentar dificultades similares a las del caso anterior.

- Dependientes de la lengua: son aquellos chistes que recurren a distintos aspectos de la lengua para conseguir su efecto (homonimia, polisemia, dobles sentidos, zeugma, metáforas, etc.) y suelen dar lugar a verdaderos quebraderos de cabeza para los traductores.

- Visuales: el humor solo se transmite a través del canal visual, pero puede hacer alusión a chistes lingüísticos; en términos generales, este tipo no precisa la intervención del traductor.

- Complejos: son los que combinan dos o más de los tipos mencionados. También pueden suponer grandes dificultades para los traductores.

En su tesina, Pérez Vigaray (2006:8), además, añade otro tipo de chistes que también queremos reflejar en nuestro análisis: los chistes compensativos, esto es, los chistes que el traductor añade “donde no los había en el original con el fin de compensar posibles pérdidas de humor en aquellos casos donde la traducción no podía reflejar el humor con total éxito”.

Los chistes que se transmiten únicamente a través del canal óptico abundan en *MIB II*, pero los que realmente nos interesan a nosotros son los que se transmiten a través del canal acústico y, sobre todo, los que lo hacen a través de la combinación de ambos canales. Desde el punto de vista traductológico, se observarán casos de humor que no comportan problemas especiales, es decir, el humor que depende del conocimiento universal (chistes machistas, racistas, sobre las suegras, etc.), y casos de humor que sí plantea problemas a la hora de traducirlo, pues se deriva de algún aspecto de la lengua o de un elemento característico de una sociedad o cultura. Así, “cuanta mayor carga cultural posea el chiste o más se apoye en su parte lingüística, mayor será la dificultad de conseguir una traducción “fiel” del mismo” (Mateo Martínez-Bartolomé, 1995:14).

Lo que parece estar claro es que “la traducción del humor en textos audiovisuales no puede ni debe limitarse al tratamiento de las cuestiones lingüísticas” y “puede asumirse como un asunto de prioridades y restricciones” (Martínez Sierra, 2004:218). A este respecto, Díaz Cintas (2001:131-132) señala que:

El traductor (o el cliente que solicita la traducción) tendrá que establecer una jerarquía de prioridades en consonancia con el tipo de texto o la intencionalidad última del producto. Esta jerarquía determinará si la traducción ha de seguir fielmente la codificación lingüística del original, en detrimento, quizás, del impacto humorístico, o si

por el contrario deberá alejarse de la formulación lingüística y perseguir una solución cómica que haga reír a la audiencia. Aunque, como afirma el propio Zabalbeascoa (1997:332)<sup>3</sup>, un compromiso entre ambas posturas suele ser lo común.

También en este sentido, Mateo Martínez-Bartolomé (1995:13) considera que “la traducción ha de dar prioridad al efecto que produce el chiste en el receptor (se ha de tomar la idea o la intención del mensaje humorístico original y adaptarlo a la cultura meta con el fin de provocar una respuesta equivalente en el nuevo lector oyente)”.

En conclusión, y según Camiña Pérez y Sánchez Rodríguez (2000:40):

Es necesario tener en cuenta que una traducción literaria –por citar el referente más próximo– es muy distinta a una traducción de una obra audiovisual. La recepción, en este último caso, es inmediata e instantánea, y ni quien traduce tiene la posibilidad de recurrir a la nota a pie de página, ni el espectador puede parar la película e ir a consultar en el diccionario.

### 3.2.1. Ejemplos

En el presente apartado intentaremos analizar lo más exhaustivamente posible, en la traducción para el doblaje, los elementos humorísticos hallados en la película *MIB II*. Para empezar, queremos aclarar que nuestra intención no es determinar si se trata de una “buena” o de una “mala” traducción, puesto que, como explica Cámara Aguilera (1999:53):

Tratar de juzgar una traducción es quizá uno de los aspectos más controvertidos y arriesgados dentro de la propia disciplina, debido a que es fácil caer en la subjetividad, amparada en el criterio individual, y olvidarse de las razones o factores que han podido determinar el resultado del proceso de traducción.

Como ya hemos mencionado anteriormente, nuestro objetivo no es otro que profundizar en las estrategias que ha adoptado el traductor de esta película para traducir los elementos cómicos en cada caso, en el marco de un texto audiovisual.

---

<sup>3</sup> Zabalbeascoa, P. (1997). Dubbing and the nonverbal dimension of translation. En *Nonverbal Communication and Translation: New Perspectives and Challenges in Literature, Interpretation and the Media*. Amsterdam y Filadelfia: John Benjamins Publishing.

Para ello, se presentará la versión original en inglés (V.O.), seguida de la versión doblada en español (V.D.). Cada intervención viene precedida por el nombre del personaje que la declama en mayúscula. En algunos casos, cuando hemos considerado que existe una cierta relación entre distintos elementos, hemos incluido dos o más intervenciones en un mismo ejemplo, asignando una letra a cada una de ellas para diferenciarlas. A la presentación de cada ejemplo sigue una breve explicación sobre los fenómenos que se producen, así como sobre las estrategias y las soluciones elegidas por el traductor.

### **Ejemplo 1**

**V.O.** SCRAD: Please, shut up, Charlie. I'm tired of you constantly talkin' behind my back.

**V.D.** SCRAD: Por favor, cállate, Charlie. Estoy harto de que siempre hables a mis espaldas.

Se trata de un chiste dependiente de la lengua. Scrad es un extraterrestre en su forma humana al que le sale una criatura con su misma cabeza de la espalda, pero en tamaño reducido: Charlie. Al pronunciar la expresión “talkin' behind my back” parece que Scrad le está pidiendo a Charlie que no hable mal de él a otras personas cuando no está presente. Sin embargo, Scrad se refiere literalmente al hecho de hablar a sus espaldas, pues Charlie se encuentra enganchado a la parte trasera de su cuerpo. Por fortuna, tanto en inglés como en español existen expresiones equivalentes que permiten jugar con el mismo doble sentido. El traductor lo ha captado y lo ha sabido reflejar perfectamente en su traducción.

### **Ejemplo 2**

**V.O.** SCRAD: You meet a beautiful girl. She's into it. And the best line you can come up with is: “Wanna come back to my place for some tonsil hockey and egg salad? Whoa! Who, who are you and how'd you get in here?”

CHARLIE: You like egg salad?

**V.D.** SCRAD: Conoces a una tía buena. Ella te sigue el rollo. Y solo se te ocurre decir: “¿Vamos a mi casa y nos comemos los morros y una ensalada de atún? ¡Oh! ¿Quién eres y cómo has entrado?”

CHARLIE: ¿Ensaladita de atún?

En este ejemplo, Scrad está reprendiendo a Charlie por echarle a perder la posibilidad de intimar con una mujer. Justo después, cuando aparece Serleena, la

modelo de lencería alienígena, Charlie hace precisamente lo que Scrad quería evitar. Como se puede ver, en la traducción, “egg salad” se ha transformado en “ensalada de atún”. La “ensalada de huevo” es una comida típica de la cultura angloamericana que se suele emplear para rellenar los sándwiches y que no existe en la cultura española como tal. El traductor ha llevado a cabo una adaptación que no afecta en absoluto al sentido del original, sino que, al contrario, consigue que la traducción tenga el deseado efecto realidad. Así, para la consecución de la oralidad ha añadido el diminutivo -ita en el segundo caso. Si se hubiese decantado por “ensalada de huevo” se habría hecho sospechar al espectador (aunque ya se emplee como traducción de “egg salad”).

A colación de este ejemplo, se puede señalar que:

Son a menudo las frases más sencillas y aparentemente poco salientables las que dan carácter a una traducción, porque una versión apropiada de las mismas redundará en la naturalidad del producto final, que consideramos el principal objetivo al que debemos tender los traductores de este tipo de obras. Como la recepción de un programa audiovisual es inmediata, el espectador debe tener que hacer el menor esfuerzo posible para seguir la trama y disfrutar de lo que ve, y eso sólo se logrará si puede asimilar de manera inconsciente, y como parte de su propio código lingüístico, todo lo que oye. (Camiña Pérez y Sánchez Rodríguez, 2000:41)

### **Ejemplo 3**

**V.O.** BEN: Here it is. Ta-da!

LAURA: Ben, I don't know what to say.

BEN: Well, people'll look at that plaque years from now, you know what they'll say?

LAURA: “Employee” is spelled wrong?

BEN: Yeah, they charge by the letter. People'll say: “Imagine that. Big shot like her used to work here.”

LAURA: Ben, I...

BEN: You deserve it. Bring up a case of Mountain Dew from the basement.

**V.D.** BEN: ¿Quién es la empleada del mes? ¡Tachán!

LAURA: Ben, no sé qué decir...

BEN: ¿Sabes qué dirá la gente cuando vea la placa dentro de unos años?

LAURA: ¿Que a “empleada” le falta una “e”?

BEN: Es que cobran por letras. Todo el mundo dirá: “Fíjate. Un pez gordo como ella trabajó aquí”.

LAURA: Ben, yo...

BEN: Te lo mereces. Sube unos refrescos del sótano.

En esta ocasión, se producen varios fenómenos. El traductor debe fijarse bien en la placa que Ben, el dueño de la pizzería, le enseña a su empleada, Laura, con el fin de buscar una solución apropiada en español. La versión española es un poco más precisa que la inglesa, pues “Employee is spelled wrong?” no implica que a la palabra en cuestión le falte una letra. Asimismo, el traductor ha tenido que sustituir “Mountain Dew” (un refresco muy conocido en EE.UU.) por un hiperónimo (“refrescos”), es decir, una palabra más general que mantiene la función comunicativa, para que el espectador meta comprenda el humor que se produce en esta escena: inmediatamente después de felicitar a Laura por su trabajo, Ben le da una orden.

#### **Ejemplo 4**

**V.O.** BEN: You’re too late. Tomorrow at midnight, the Light will leave the Third Planet and be back home. Sorry you made the trip for nothing.

CHARLIE: Got nothing out of him. Now we don’t know if it’s on Earth or not.

SERLEENA: He said Third Planet. It’s here, you idiot.

SCRAD: Third Rock from the Sun?

CHARLIE: I never got that till now.

**V.D.** BEN: Llegas tarde. Mañana a medianoche, la Luz saldrá del Tercer Planeta y volverá a casa. Siento que tu viaje haya sido infecundo.

CHARLIE: No le hemos sacado nada. Ahora no sabemos si está en la Tierra o no.

SERLEENA: Dijo “Tercer Planeta”. Está aquí, idiota.

SCRAD: El orden de los planetas.

CHARLIE: Ese día no fui a clase.

El traductor se ha encontrado aquí con un problema de muy difícil solución, ya que *Third Rock from the Sun* (Robert Berlinger, 1996-2001, EE.UU.) es una serie cómica estadounidense que en España se tituló *Cosas de marcianos*. En ella, un grupo de alienígenas se desplazaba a la Tierra para mezclarse con las personas y observar las costumbres humanas. El título español no permite recrear la alusión del original ni a “Tercer Planeta”, ni a la serie de televisión, ni a lo que dice Charlie a continuación. El traductor se ha visto forzado a suprimir por completo este chiste sobre la cultura y las instituciones nacionales y a buscar una alternativa totalmente distinta, ya que habría dejado de tener gracia si se hubiese traducido literalmente. El traductor lo ha resuelto de

una forma apropiada, pero no se consigue del todo el efecto cómico deseado y, por tanto, se produce una pérdida de calidad con respecto al original.

### **Ejemplo 5**

**V.O.** JAY: Check this Prionaesian's visa. The Cephalopods have been making counterfeits down at Kinko's on Canal. And will somebody please explain to me why I have a dead Tricrainasloph going through passport control?

**V.D.** JOTA: Comprueba el visado del prionesiano. Los cefalópodos han hecho copias falsas en el TodoCopy de Canal Street. ¿Quién tiene la amabilidad de explicarme por qué hay un tricrainaslopo muerto en el control de pasaportes?

“Kinko's” es una cadena de copisterías muy extendida y conocida en EE.UU. En esta ocasión, “el elemento cultural no es conocido en la cultura meta por lo que se acude a la adaptación remplazándolo de forma satisfactoria por uno similar conocido en España” (Martínez Tejerina, 2004:144). “TodoCopy” no es una cadena de copisterías real (en España no existen copisterías tan conocidas), pero el traductor ha optado por buscar un nombre que fácilmente podría ser identificado con el de un comercio de estas características para conservar el significado del chiste original. Nótese cómo en la versión doblada se ha añadido “street” (“Canal Street”) para explicitar esta referencia y hacerla más comprensible.

Con respecto a este ejemplo, se puede comentar que en *MIB II* aparece un elevado número de nombres de lugares. En las películas que pasan por el proceso de doblaje y subtítulo, son frecuentes las menciones específicas a lugares de alguna ciudad o de algún país, establecimientos, fiestas, tradiciones que no coinciden con los de la cultura meta, así como a los aspectos relativos a las costumbres, la historia, la mitología, el arte, la gastronomía, las instituciones o los personajes muy conocidos. A este respecto, Lorenzo García (2000:24) apunta que “la decisión de mantenerlos o de adaptarlos dependerá de su importancia dentro del argumento y del hecho de que sean compartidos o no por las dos culturas en contacto”. Camiña Pérez y Sánchez Rodríguez (2000:42) añaden que, además, “es preciso encontrar la traducción más ajustada posible. Esta traducción puede ir desde la más absoluta literalidad a una adaptación total, dependiendo del contexto y de las circunstancias”.

En este estudio veremos que, en la mayor parte de los casos, se han conservado los nombres de los lugares, pues el mundo de este largometraje “se centra en el universo neoyorquino que se define por medio de sus nombres emblemáticos” (Camiña Pérez y



Sánchez Rodríguez, *Ibíd.*). Además, el hecho de que en la película se mencionen lugares de la vida real y cotidiana de los neoyorquinos hace más auténtica la idea de extraterrestres conviviendo en la Tierra mezclados con los humanos sin que éstos se den cuenta.

### **Ejemplo 6**

**V.O.** JAY: And, plus, you can't count Elle. I mean, she wanted to go back to the morgue. I just, I helped her.

ZED: You need a partner.

JAY: I'm cool.

FRANK: I'll be his partner. Jay, wait up. I appreciate the shot, man. Thought I'd never get out of that mailroom.

**V.D.** JOTA: Y Ele, lo de Ele, bueno lo de Ele no cuenta. Ella quería volver a sus cadáveres, y yo, yo la ayudé.

ZETA: Necesitas un compañero.

JOTA: Yo molo solo.

FRANK: Seré su compañero. Jota, espera. Gracias por la oportunidad. Me veía de botones toda la vida.

Ele es la compañera de Jota que sustituyó a Ka cuando éste último se jubiló en *MIB*. En inglés, “Elle” no solo es la escritura fonética de la letra “l”, sino también un nombre de mujer bastante común. En Español, ha sido del todo imposible reflejar esta doble naturaleza del nombre de la antigua agente neuralizada por Jota.

En el texto de partida, Frank habla de “mailroom”, es decir, de una estancia en la que se organiza el correo de una empresa, organización, etc. En cambio, en el texto de llegada, el traductor ha sustituido ese concepto por el de “botones”, una solución que conserva el sentido del original y que se puede expresar en una sola palabra. Para referirse a la misma idea del original, en español, posiblemente habría que recurrir a expresiones que conllevarían una pérdida en la naturalidad del idioma y afectarían a la isocronía.

### **Ejemplo 7**

**V.O.** FRANK: “And I learned to get along. And so you're back, from outer space. I just walked in to find you here, with that sad look upon your face. I should have changed that stupid lock. I should have made you leave your key, if I'd known for just one second you'd be back to bother me. Go on now go. Walk out the door...”

**V.D.** FRANK: “Y aprendí a vivir sin ti. Y has vuelto ya. Vienes de Orión. Y llego yo y ahí estás tú, con esa cara de tristón. Debí cambiar ese candao, la llave te debí quitar, de saber que las pelotas me vendrías a tocar. Márchate ya. Largo de aquí...”

Frank, el perro extraterrestre, se convierte temporalmente en el compañero de Jota. Ambos se dirigen a la escena del crimen en coche. Entonces, Frank se pone a cantar la celeberrima canción *I Will Survive* de Gloria Gaynor. Metafóricamente, la letra de esta canción tiene una cierta relación con la llegada y salida de extraterrestres en la Tierra (“And so you’re back, from outer space”). Aunque existe una versión oficial en español de la canción (*Sobreviviré*), el traductor, en busca de un mayor efecto cómico en la audiencia meta, ha tomado la acertada decisión de cambiar la letra por otra más graciosa y acorde con la historia y el personaje. Sin duda, este es un ejemplo de cómo, gracias a la labor del traductor, se pueden encontrar, desde mi perspectiva, versiones dobladas mejores que las versiones originales.

### **Ejemplo 8**

**V.O.** FRANK: For my money? It’s missionary. Anyway, I was in the Bowery the other night, and I meet this Great Dane. A little thick in the body, but very pretty in the face.

**V.D.** FRANK: ¿Mi preferida? La del misionero. Ah, la otra noche, en mi clase de tango, conocí a una Gran Danés. Un poquito llenita de cuerpo, pero con unas angulaciones preciosas.

“Bowery” es el nombre de una famosa calle comercial de Manhattan. El referente y sus correspondientes connotaciones no se habrían entendido en español, así que era preciso cambiarlo. El traductor se decantó por sustituirlo por “clase de tango”; así, no solo se conserva el humor, sino que además el fragmento resulta bastante más cómico al imaginarnos a un perro en una clase de baile con otros compañeros de su misma especie canina.

### **Ejemplo 9**

**V.O.** JAY: I think I better handle this one.

FRANK: You got it.

JAY: Alone. The whole talking dog thing might be a bit much for her right now.

FRANK: What do you want me to do?

JAY: Sniff around.

**V.D.** JOTA: Es mejor que me encargue de esto.

FRANK: Voy pa’lla.

JOTA: Yo solo. Lo único que le falta a esa mujer es ver un perro que habla.

FRANK: ¿Qué quieres que haga yo?

JOTA: Husmea por ahí.

El humor emana aquí del uso de un doble sentido (chiste dependiente de la lengua). Por un lado, el sentido metafórico de la expresión “investigar la zona en busca de pistas”, que es lo que se supone que un agente debe hacer y, por otro, el sentido literal, “olisquear el suelo en busca de olores interesantes”, que es lo que se supone que hacen los perros. Afortunadamente, el español cuenta con una expresión equivalente que transmite el mismo juego lingüístico que el inglés.

### **Ejemplo 10**

**V.O.** JAY: Actually, it's not skin. It's a protoplasma polymer similar to the chemical makeup of the gum you find in baseball cards. What was the last thing you ate prior to the incident?

LAURA: Calzone.

JAY: What time?

LAURA: Lunch.

JAY: Spinach?

LAURA: Mushroom.

JAY: Hm. You need pie.

**V.D.** JOTA: En realidad no es piel. Es un polímero protoplásmico de composición similar a los chicles que se pegan debajo de los asientos. ¿Había ingerido algo antes del incidente?

LAURA: Lasaña.

JOTA: ¿A qué hora?

LAURA: A la una.

JOTA: ¿De espinacas?

LAURA: De champiñones.

JOTA: Mmm... Y ahora tarta.

Aquí, el traductor también ha tenido que llevar a cabo una adaptación: “the chemical makeup of the gum you find in baseball cards” por “de composición similar a los chicles que se pegan debajo de los asientos”, porque en España no existe la costumbre tan arraigada en Estados Unidos de coleccionar los famosos cromos de béisbol que tanto aparecen en las películas y series norteamericanas. Una traducción literal se habría entendido perfectamente gracias a nuestro conocimiento general del mundo, pero habría hecho sospechar al público.

Por otra parte, no entendemos por qué el traductor optó por cambiar “calzone” por “lasaña”, ya que en nuestro país también se conoce esta especialidad de la cocina italiana elaborada de forma similar a la pizza. Lo ideal habría sido mantener este referente para que encajara perfectamente en los labios de Laura.

### **Ejemplo 11**

**V.O.** FRANK: What? Did you tell the girl you love her?

JAY: Hey, man, she’s a witness to a crime. That’s it.

FRANK: Yada, yada, you’re attracted. She’s not even my species, and I’m attracted.

JAY: I’m supposed to take advice on love from a dude that chases his own ass?

FRANK: Easy, pal. That’s canine profiling, and I resent it.

**V.D.** FRANK: ¿Qué? ¿Ya le has dicho que la quieres?

JOTA: Eh, mira, es la testigo de un crimen. Eso es todo.

FRANK: Bla, bla, bla. Ella te pone. Me pone a mí y ni siquiera es de mi especie.

JOTA: ¿Voy a tener que escuchar consejos amorosos de alguien que huele culos ajenos?

FRANK: Cuidadito, tío. Eso es racismo canino y me ofende.

“Yada, yada” es una expresión sin sentido que se hizo popular gracias a la serie cómica de televisión de los 90, *Seinfeld* (Larry David y Jerry Seinfeld, 1990-1998, EE.UU.), conocida con el mismo nombre en España. Se trata de una expresión que sus personajes empleaban como sustituta de un grupo de palabras o de una explicación obvios y que creó furor en Estados Unidos. La solución más fiel al original, aunque con la consiguiente pérdida de matices, es la adoptada por el traductor.

Asimismo, el traductor ha realizado un cambio aparentemente injustificado, pues “that chases his own ass” se podría haber traducido perfectamente por “que persigue su propia cola” o “que persigue su propio culo”. De todos modos, la traducción no atenta contra el significado original y mantiene la intencionalidad del texto de partida, así que no se puede considerar un error de traducción.

Llegados a este punto, resulta idóneo comentar una pérdida que se produce en el producto final con respecto al original. Nos referimos al momento en que Frank, el carlino, está esperando a Jota en el coche escuchando y “cantando” una canción que en ese momento suena en la radio. Se trata de *Who let the dogs out*, famosa gracias al grupo Baha Men y a su aparición en el filme de dibujos animados *Rugrats en París*. La

*película* (Stig Bergqvist y Paul Demeyer, 2000, EE.UU.), basado en la popular serie norteamericana de televisión *Rugrats: Aventuras en pañales* (que se menciona en *MIB II* más adelante), que presenta la vida desde el punto de vista de un grupo de bebés. En la canción se hacen varias referencias a los perros y, en el estribillo, los cantantes imitan el sonido de los ladridos, que es lo que Frank “canta” o mejor dicho, ladra. Puesto que la canción ni se dobla ni se subtitula, los espectadores de la versión traducida solo captan los ladridos y pierden la divertida y más o menos significativa letra de la canción.

### **Ejemplo 12**

**V.O.** JAY: Frank, just cool out, dog.

**V.D.** JOTA: Perrito, no te calientes.

En inglés, “dog” significa “perro” y, en argot, “colega”. El traductor ha jugado aquí con el nombre de la comida, “perrito caliente”. Sin lugar a dudas, este es otro ejemplo de traducción que supera a la versión original.

### **Ejemplo 13**

(A) **V.O.** ZED: I gave the order. My best agent carried it out. It’s as if I gave the order to you.

JAY: Well, let’s ask the agent.

ZED: Can’t.

JAY: Dead?

ZED: Sort of. He Works at the Post Office.

**V.D.** ZETA: Yo di la orden y mi mejor agente la ejecutó. Es como si hubieras sido tú.

JOTA: Pues hablemos con él.

ZETA: Imposible.

JOTA: ¿Murió?

ZETA: Algo así. Trabaja en correos.

(B) **V.O.** JAY: Why do you think you’re so comfortable here? Just about everybody who works in a post office is an alien.

**V.D.** JOTA: Por eso estás cómodo aquí. Casi toda la gente que trabaja en correos es alienígena.

Si seguimos el modelo de Zabalbeascoa, este es un claro ejemplo de chiste de sentido del humor nacional, ya que se refiere a un tema al que suelen recurrir en EE.UU. para sus bromas: las singularidades de los trabajadores de correos. En esta escena, Jota

le muestra a Ka que todos sus compañeros de correos son extraterrestres. Este chiste no presenta grandes dificultades en su trasvase literal y los espectadores meta son capaces de captar el humor que encierran estas palabras; sin embargo, es imposible que capten todos los matices. El chiste se mantiene a lo largo de todo el filme; por ejemplo, cuando Ka recupera la memoria y comienza a ver signos en la calle que demuestran que efectivamente los alienígenas viven mezclados con los humanos. En ese momento, se ve un cartero, repartiendo el correo por las calles, al que le sale un rabo de reptil alargado de la parte trasera de su cuerpo.

#### **Ejemplo 14**

**V.O.** JAY: Okay, I'll tell you what. You decide you want to know who you really are; you come take a ride with me. If not, people are waitin' for their T.V. Guides.

FRANK: Think he'll bite?

KAY: I'm just goin' for a ride. If things don't add up, it's hasta luego, you know what I mean?

FRANK: Hey, Ka. How's it hangin'?

**V.D.** JOTA: Bien, te propongo algo. Si de verdad quieres saber quién eres, ven a dar una vuelta conmigo. Si no, sigue dando clases de paquetería.

FRANK: ¿Crees que pícará?

KA: Iré a dar una vuelta. Si las cosas no me cuadran, sayonara. ¿Me explico?

FRANK: Eh, Ka. ¿Qué pasa, machote?

Por una parte, este ejemplo nos muestra un nuevo caso de adaptación debido a la presencia de un chiste sobre la cultura y las instituciones nacionales. En España, no es tan habitual que las personas reciban guías de televisión por correo (esto solo ocurre en el caso de la televisión privada). Por tanto, es mucho más comprensible sustituir ese referente cultural por otro más conocido y que hace igual o más gracia que el original, al hacer alusión a algo que se ha visto anteriormente en el filme (Ka explica a un grupo de personas cómo se deben envolver los paquetes que se quieren enviar por correo). En nuestro país tampoco es habitual que se den clases de paquetería en correos, pero es evidente que la imagen no se puede alterar y que, dentro de lo ajeno, la opción del traductor es una de las más acertadas.

Por otra parte, hay varias posibilidades de resolver la traducción de fragmentos que cuentan con la presencia de más de una lengua en el original. Aquí se ha optado por sustituir el español del original por otra lengua extranjera; así, “hasta luego” se transforma en “sayonara”, una palabra japonesa (que significa “adiós”) de sobra

conocida en nuestro país gracias, entre otros, a la famosa frase que aparece en la película *Terminator* (James Cameron, 1984, EE.UU.), “*Sayonara, baby*”, cuya versión original era “Hasta la vista, *baby*”. La siguiente cita de Agost (1999:135) nos demuestra que este recurso es bastante corriente:

Puede darse el caso de que una de las lenguas que aparece en la versión original coincida con la de llegada. Entonces, si quiere mantenerse la sensación de diversidad lingüística se puede optar por traducir la escena en una lengua que no coincida con la del original ni con la de llegada.

Con respecto a “bite”, cabe mencionar que, aunque “picar” es una de sus posibles traducciones, la versión doblada pierde el juego de palabras (chiste dependiente de la lengua) que aparece en la versión original por la estrecha relación existente entre el personaje que enuncia el mencionado vocablo (Frank, el perro) y uno de sus significados (“morder”).

### **Ejemplo 15**

**V.O.** ZED: Kay, I think Earth might be in a bad way, and you may be the only one that could save it.

KAY: Well, you know, neither rain, sleet, snow...

**V.D.** ZETA: Ka, la Tierra quizá esté en un serio aprieto, y tal vez solo tú puedas salvarla.

KA: Un cartero, aunque llueva, granice o nieve...

Ka se refiere a una inscripción que figura en la fachada de la oficina central de correos (Main Post Office) de Nueva York: “Neither snow, nor rain, nor heat, nor gloom of night stays these couriers from the swift completion of their appointed rounds”. La dificultad de la traducción radica en que esta inscripción no existe en la cultura de llegada. Al traducirla literalmente, y aunque se haya añadido “un cartero”, los espectadores pierden por completo esta referencia, que se podría haber adaptado de algún modo en la traducción, pues la imagen no lo impide (mediante un proverbio, por ejemplo).

### **Ejemplo 16**

**V.O.** M.I.B. CUSTOMS AGENT: Welcome to planet Earth. In your case, there are some rules and regulations. Go out only at night. If you must go out during the daylight, only the East Village, and, under no circumstances, north of Forty-Second Street.

**V.D.** AGENTE ADUANAS: Bienvenido al planeta Tierra. Estas son una serie de reglas y normativas. Salga únicamente de noche. Si debe salir durante el día, hágalo solo por el barrio punki y, bajo ningún concepto, al norte de la calle cuarenta y dos.

El “East Village” es un barrio del sureste de Manhattan, repleto de gente bohemia y artistas, y al norte de la calle cuarenta y dos se encuentra la zona alta de la ciudad, en la que están los barrios de la “gente bien” de Nueva York. La primera dificultad se ha sabido solventar con una explicación, pero no entendemos por qué no se adoptó la misma estrategia para solucionar el segundo problema que hemos comentado. Los espectadores no pueden más que imaginar el sentido de esta frase, pero no reciben la información de manera clara e inmediata.

### **Ejemplo 17**

**V.O.** M.I.B. CUSTOMS AGENT: Any fruits or vegetables?

SERLEENA: Yeah, two heads of cabbage.

**V.D.** AGENTE ADUANAS: ¿Algo que declarar?

SERLEENA: Dos cabezas de chorlito.

El humor reside aquí en que, en inglés, los agentes del M.I.B. hacen la misma pregunta a los extraterrestres que llegan a la Tierra que la que hacen los agentes aduanales a los pasajeros. Esta pregunta y la respuesta de Serleena plantean un serio problema al traductor de este largometraje. Con “two heads of cabbage”, Serleena se refiere con sarcasmo a Scrad y Charlie y al hecho de que son increíblemente estúpidos. Pero la cuestión es que, en español, se habla de “corazones de repollo” y no de “cabezas de repollo”. Por tanto, el traductor ha optado por cambiar la pregunta del agente de aduanas por “¿Algo que declarar?” y responder a la pregunta con “cabezas de chorlito”, que también indica la idea de estupidez. En inglés y gracias al juego de palabras, el efecto cómico de esta escena es mayor que el conseguido en la versión doblada al español.

### **Ejemplo 18**

**V.O.** KAY: Does that come standard?

JAY: Actually, it came with a black dude, but he kept getting pulled over.



KAY: Yep.

V.D. KA: ¿Eso viene de serie?

JOTA: Antes venía con un negro, pero siempre le paraba la poli.

KA: Ya.

Este es otro ejemplo de chiste de sentido del humor nacional. Al hacer referencia a un aspecto compartido tanto por la cultura norteamericana como por la nuestra, el traductor ha podido traducirlo de manera literal.

### **Ejemplo 19**

V.O. FRANK: Trapped like rats in a Chia Pet.

V.D. FRANK: Atrapados como chipirones en su tinta y en lata.

“Trapped like rats in a Chia Pet” es una variación de la expresión inglesa “Trapped like rats in a cage” que describe cualquier situación en la que una persona está atrapada y de la que le resulta prácticamente imposible liberarse. En inglés, “Chia Pet” es una especie de maceta con forma de animal doméstico para el cultivo de salvia, que al crecer, parece el pelo del animal. En España no se conoce, así que el traductor se ha visto obligado a adaptar toda la frase. Se podría haber empleado una metáfora utilizando una expresión con la palabra “rata”, pero el cambio, teniendo en cuenta el personaje que declama esta frase, resulta bastante más cómico. Además, en la pantalla vemos a los agentes del M.I.B. atrapados por los tentáculos de Serleena y metidos a presión en una habitación con paredes de cristal. Su solución es desternillante.

### **Ejemplo 20**

V.O. JEEBS: Hey, Jay, ain't seen you in a while. Yo, did you peep that drop-top thing out front? Oh, yeah. My business is bangin', dog. You gotta check out the website. It's Jeebsie dot... Okay, whoa. He's retired, right?

JAY: We need the deneuralyzer.

JEEBS: You're kidding.

JAY: The meter's running, Jeebs.

V.D. JEEBS: ¡Eh! ¡Jota! Cuánto tiempo sin verte. Oye, tú, ¿has guipao el pedazo buga que me gasto? Sí, señor. Mi negocio va viento en popa, tío. Tienes que ver mi página web. Es Jeebsie punto... No, espera. Está jubilado, ¿no?

JOTA: Necesito el desneuralizador.

JEEBS: Estás de guasa.

JOTA: El taxímetro corre, Jeebs.

Según Agost (1999:116-117):

El traductor para el doblaje ha de tener un dominio de la lengua de partida y de la lengua de llegada en toda su variedad, y [...] debe conocer las diferentes maneras de dirigirse al receptor en función de la situación comunicativa. El hecho de no traducir de forma equivalente el tenor del original puede provocar en el espectador un rechazo de la película [...]. Si todos los personajes utilizan en todas las situaciones el mismo grado de formalidad, la historia resulta inverosímil y puede provocar el aburrimiento del público.

Es obvio que el último fin que persigue este filme es que los espectadores se aburran. La manera de hablar del personaje de Jeebs destaca por su singularidad, por eso, “el traductor, si quiere mantener la comicidad de este personaje, deberá tener en cuenta su idiolecto” (*Ibíd.*:129). Así, el traductor, para bajar el registro en lengua meta, se ha decantado por asignarle un lenguaje bastante peculiar, formado especialmente por expresiones coloquiales, exclamaciones típicas del lenguaje oral, etc., que, junto con su aspecto físico y su voz, dan lugar a un personaje muy jocosos, cuya forma de expresarse no resulta extraña para los nuevos receptores. No está de más añadir que, una alternativa más ingeniosa y creativa para la traducción de “My business is bangin´, dog” podría ser “Mi negocio va sobre ruedas, tío”. De esta manera, se juega con la idea del coche que se ha comprado gracias a los beneficios que genera su negocio.

### **Ejemplo 21**

**V.O.** JEEBS: Have you removed all your jewelry? Are you allergic to shellfish?

JAY: Jeebs!

JEEBS: Right, then! Smoke ´em if you got ´em.

JAY: Have you ever used this thing before?

JEEBS: Uh, I used the exhaust once to make some hot-air popcorn. That’s about it. Okay! Let’s make it happen, cap’n.

**V.D.** JEEBS: ¿Te has quitado toda la bisutería? ¿Alérgico a las ostras, a los percebes?

JOTA: ¡Jeebs!

JEEBS: Vale, tío. Arreando que es gerundio.

JOTA: ¿Has usado esto alguna vez?

JEEBS: Ah, una vez el tubo de escape para hacer palomitas. Solo eso. ¡Muy bien! Que nos quiten lo bailao.

Antes de poner en marcha el desneuralizador, Jeebs le hace a Ka dos preguntas que se suelen hacer en el ámbito de la medicina a pacientes que se tienen que someter a pruebas específicas o a los que se les va a inyectar algún medicamento especial. En la segunda pregunta de Jeebs, el traductor ha optado por sustituir “shellfish” (“marisco”) por “ostras” y “percebes”, decisión ésta última que aporta un toque más de comicidad a las palabras de este peculiar personaje. Pese a que la frase es más larga en español que en inglés, ésta no presenta problemas en cuanto a la sincronía. “Smoke ‘em if you got ‘em” es una frase conocida en EE.UU., que se asocia a los soldados de la II Guerra Mundial. Literalmente significa “si los tienes, fúmatelos”. En España no se conoce ni parece existir una frase que reúna las mismas características que la que figura en el guión original. Además, sería impensable emplear su traducción literal, pues no significaría nada para el espectador español. Por tanto, el traductor ha españolizado el texto con una frase que se ajusta bastante al personaje que la declama: “Arreando que es gerundio”. “Let’s make it happen, cap’n”, por su parte, es una frase que rima y que sirve para dar ánimos. La frase elegida por el traductor, aunque se pierda la rima, también es perfecta para el personaje de Jeebs. Además, la elección de la palabra “bailao” respeta la sincronía visual. Sin adaptación, los diálogos no habrían resultado verosímiles.

### **Ejemplo 22**

**V.O.** CHARLIE: Yeah, tell me something we don’t... (sneezes) I am so sorry.

3<sup>RD</sup> EYE: God bless you.

CHARLIE: Thank you.

SCRAD: Look, if I don’t bring Kay back to M.I.B., Serleena’s gonna kick my ass. Now, where is he?

JAY: Where is who?

CORN FACE: You don’t look too good.

JAY: And you look like crap. I take that back. He look like crap.

**V.D.** CHARLIE: Sí, cuéntame algo que no... ¡Achís! Mil perdones.

TERCER OJO: Salud.

CHARLIE: Gracias.

SCRAD: Oye, si no consigo llevar a Ka al M.I.B., Serleena me pisará las cabezas. ¿Dónde está?

JOTA: ¿Pero quién?

CARA MAÍZ: No tienes buena cara.

JOTA: Pues la tuya es mierda pura. Lo retiro. El de la mierda es él.

En esta ocasión, el humor radica en que los extraterrestres matones utilizan fórmulas bastante educadas como consecuencia del estornudo de uno de ellos. A nuestro entender, habría sido más adecuado traducir “God bless you” por “Jesús”, ya que no solo forma parte del lenguaje religioso, sino que también la “e” y la “u” de “Jesús” encajan mejor en la boca del personaje. Nos parece que la expresión elegida por el autor de la versión española para traducir “kick my ass” es brillante, pues no solo recoge el significado del original, sino que también aporta un toque cómico que sirve para compensar posibles pérdidas en otros fragmentos de la película (chiste compensativo). En cuanto a la última parte de este ejemplo, podemos señalar que se ha llevado a cabo una traducción completamente idiomática y humorística que, además, rima (“tuya” / “pura”) como el original (“crap” / “back”).

### **Ejemplo 23**

**V.O.** SERLEENA: Zed? Look at you. Twenty-five years, and you’re still just such a looker.

ZED: Cut out the meat and dairy. And look at you, still a pile of squirmy crap in a different wrapper.

**V.D.** SERLEENA: ¿Zeta? Mírate. Pasan veinticinco años y sigues estando como un tren.

ZETA: La dieta vegetariana. Y tú sigues siendo un retorcido nido de víboras, pero con otro envoltorio.

Esta vez, el traductor, con buen criterio, ha encontrado una traducción idiomática y adecuada para “looker” sin caer en la traducción literal. Igualmente, ha encontrado un equivalente para “Cut out the meat and dairy” que no solo es perfecto sino que también encaja en los labios del personaje de manera natural (“vegetariana”). También nos parece un acierto del traductor la expresión “un retorcido nido de víboras, pero con otro envoltorio”, ya que parece que se ajusta mejor al contexto y a la imagen que la propia versión original. Como en el caso anterior, esta traducción casa perfectamente con los movimientos de la boca de Zeta (“envoltorio”).

### **Ejemplo 24**

**V.O.** KAY: This attitude of yours makes for a very stressful working environment.

JAY: Man, tell it to the hand. Stressful work environment is what we got back at M.I.B. right now.

**V.D.** KA: Tu actitud eleva el nivel de estrés del ambiente de trabajo.

JOTA: Toma, date un masaje. Para ambiente estresante el que tenemos en el M.I.B. ahora.

Como se sabe, las imágenes inciden sobremanera en el código lingüístico; aquí nos encontramos frente a un caso de interacción entre el código iconográfico y el lingüístico con efectos humorísticos (chiste complejo). En inglés, la frase “tell it to the hand” suele ir acompañada de “cause the ears / face aren’t listening” y del gesto de la palma de la mano con los cinco dedos estirados y literalmente significa “cuéntaselo a la mano, porque los oídos no te escuchan”. Se utiliza cuando alguien quiere dar a entender a la persona con la que habla que no le interesa lo más mínimo lo que está contando. En un texto no acompañado de imagen, se podría traducir por expresiones del tipo “déjate de rollos” o “pasa de mí”. Sin embargo, en la pantalla se ve claramente la mano abierta de Jota; por eso, el traductor ha cambiado la frase original por “date un masaje”, que parece que no viene al caso, pero que es la más adecuada debido al peso de la imagen y para que no se pierda la cohesión entre el signo lingüístico y el signo icónico. Como apunta Chaves García (2000:203):

El hecho de que el traductor haya de afrontar una serie de limitaciones –en este caso provocadas por las imposiciones de la imagen- no implica que la restitución del sentido, de las funciones o efectos del original no esté al mismo nivel que en otras modalidades de traducción.

### **Ejemplo 25**

**V.O.** JAY: Easy, easy!

LAURA: They’re worms.

WORMS: Once you go worm, that’s what you’ll yearn!

**V.D.** JOTA: ¡Ojito, ojito!

LAURA: Son gusanos.

GUSANANOS: ¡Prueba con un gusano y di adiós al humano!

Este es otro ejemplo de chiste de sentido del humor nacional, pues se basa en un tema bastante recurrente en la mayor parte de las culturas: el sexo. Los gusananos presumen de sus capacidades sexuales frente a la atractiva Laura. El traductor ha tenido que construir una frase similar teniendo en cuenta que en el original las palabras “worm” y “yearn” riman. La traducción respeta tanto la carga semántica como la rima de la versión inglesa y la comicidad de la frase.

### Ejemplo 26

(A) V.O. TINY ALIENS: Kay! He's back! The light giver! All hail, Kay! All hail, Kay!  
"Oh, Kay, can you see, by the dawn's early light, what so..."

JAY: You are the man who would be king of the train locker.

V.D. ALIENS DIMINUTOS: ¡Ka! ¡Ha vuelto! ¡El dador de la luz! ¡Salve, Ka!  
¡Salve, Ka! "Oh, tú, Ka, puedes ver, cuando se hace la Luz, cuán orgullosos vemos..."

JOTA: El hombre que pudo reinar en la consigna de la estación.

(B) V.O. All hail, Jay! All hail, Jay! All hail, Jay! All hail, Jay!

All hail, Jay! "Oh, Jay, can you see, by the dawn's early light..."

V.D. ALIENS DIMINUTOS: ¡Salve, Jota! ¡Salve, Jota! ¡Salve, Jota! ¡Salve, Jota!  
¡Salve, Jota! "Oh, Jota, puedes ver, cuando se hace la luz..."

En estos dos fragmentos de la película, los alienígenas diminutos que habitan en la taquilla de la estación de tren, cantan el himno nacional de los Estados Unidos ("The Star-Spangled Banner") variando ligeramente la letra original. El principio de la canción es "Oh, say can you see", donde "say" puede sustituirse fácilmente por "Kay" y "Jay", puesto que las tres palabras riman. Dado que el juego de las rimas deja de existir en lengua meta, se podría haber cambiado la canción y haber cantado otro himno conocido que no fuera propiamente español, por ejemplo. Pero, teniendo en cuenta que el himno de EE.UU. es conocido en el mundo entero y que la película contiene un gran número de referencias a lugares neoyorquinos, la decisión de conservar este culturema es bastante acertada.

Con respecto a la frase "You are the man who would be king of the train locker", es preciso indicar que se trata de una alusión literaria a la novela de Rudyard Kipling, "The Man Who Would Be King" (1888), que en español se tradujo como "El hombre que quiso ser rey", en la que se basó el filme "El hombre que pudo reinar", de John Huston (1975). El traductor ha sido capaz de reconocer esta referencia y de traducirla de manera correcta, "para que los espectadores del texto audiovisual doblado tengan las mismas posibilidades de reconocer esta intertextualidad que los espectadores del texto original" (Agost, 1999:103).

### Ejemplo 27

V.O. JARRA: Their Eagle Scout Agent Jay caught me siphoning the Earth's ozone to sell on the black market.

V.D. JARRA: El agente empollón Jota me pilló extrayendo ozono de la Tierra para venderlo en el mercado negro. Están puñeteros con el calentamiento global.

Según del Águila y Rodero Antón (2005:46), “en algunos casos la técnica de adaptación es necesaria, ya que de otro modo la traducción del mensaje sería incomprensible”. Así ocurre con “Eagle Scout”, que es el grado más alto al que se puede llegar en la jerarquía de los *Boy Scout*. En España, esta asociación que pretende formar a los jóvenes mediante actividades al aire libre existe, pero no es tan conocida como en EE.UU., y mucho menos, su escalafón. El traductor ha tenido que buscar una traducción explicativa que, más o menos, respetase el sentido del original. Sin embargo, la palabra “empollón” se refiere más bien a capacidades intelectuales, mientras que los miembros de los *Boy Scout* se caracterizan por una serie de méritos (supervivencia, etc.), más en consonancia con los que debe reunir un agente del M.I.B. De no haber llevado a cabo la adaptación, no se habría comprendido el sentido. Fontcuberta i Gel (2000:87) hace hincapié en lo siguiente:

A menudo el traductor tiene que recurrir a adaptaciones. Existen elementos socioculturales que, por poco que difieran de los nuestros, exigen algún tipo de aclaración. Puesto que el medio no permite el uso de notas a pie de página, hay que recurrir a adaptaciones siempre que exista el peligro de incomprensión por parte del espectador.

### **Ejemplo 28**

**V.O.** LAURA: Oh, they were telling me about Oprah from Chicago.

WORMS: Maybe landed in Chicago!

**V.D.** LAURA: ¡Oh! Me han explicado por qué a Woopie Goldberg le llaman así.

GUSANANOS: Al aterrizar su ovni, dijo: “¡Woopie!”

Nos encontramos aquí con un culturema compartido por la cultura origen y por la cultura meta. Los gusananos le cuentan un chiste a Laura sobre Oprah Winfrey, una famosa presentadora de un *talk show* con sede en Chicago. En la actualidad, suele aparecer en bastantes traducciones de series de televisión y películas norteamericanas; sin embargo, en el año 2002, no era tan conocida en nuestro país (sobre todo por el público joven) como lo es ahora. El referente cultural no se ha respetado en la traducción para el doblaje, puesto que, de haberlo hecho, no se habría comprendido el chiste. Así, se ha buscado otro personaje célebre tanto en la cultura de partida como en la de llegada con el fin de que sea verosímil con el trasfondo cultural del filme y se ha modificado el chiste casi por completo.

Esta meta de la naturalidad es más difícil de alcanzar de lo que parecería, porque la traducción de una película no puede ser nunca absolutamente fiel al original. El noventa por ciento de los largometrajes y telefilms son de origen norteamericano; el mundo que retratan es ajeno al público –tremendamente diverso- que los ve en sus casas y, por lo tanto, casi siempre es preciso recurrir a la adaptación para acercar determinadas referencias culturales que sólo comprende el espectador americano, destinatario primario de la obra. (Camiña Pérez y Sánchez Rodríguez, 2000:41)

### **Ejemplo 29**

**V.O.** KAY: They got the bracelet. We got thirty-nine minutes. You guys, um, pull yourselves together.

**V.D.** KA: Ellos tienen la pulsera. Y nosotros treinta y nueve minutos. Chicos, eh, intentad rehacerlos.

En inglés, juegan con un doble sentido, ya que “pull yourselves together” significa a la vez “calmaos” y “volved a pegar todas las partes de vuestros cuerpos”. En español, el traductor ha tratado de mantener el juego de palabras con la expresión “intentad rehacerlos”, pero desde nuestro punto de vista, la expresión “intentad recomponeros” es menos explícita, pero mantiene bastante mejor el doble sentido.

### **Ejemplo 30**

**V.O.** KAY: You ready, kid?

JAY: Kid? You know, while you were away licking stamps, I saved the world from a Kreeelon invasion.

KAY: The Kreeelons are the Backstreet Boys of the universe. What'd they do? Throw snowballs at you? You know what you're doing?

JAY: Yup. I'm about to attack one of the most feared aliens in the universe with four worms and a mailman. Let's make it hot!

**V.D.** KA: ¿Listo, niño?

JOTA: ¿Niño? Mientras andabas por ahí chupando sellos, yo salvé el mundo de una invasión kreeelon.

KA: Los kreeelon son las Spice Girls del universo. ¿Qué? ¿Te sacaron la lengua? ¿Sabes lo que haces?

JOTA: Sí, amigo. Voy a machacar al alienígena más temido del universo con cuatro gusanos y un cartero. Toma canela.

En este caso, el traductor ha efectuado un cambio del todo innecesario. Los Backstreet Boys son un grupo de música que también gozaba de gran éxito en España



en el año 2002 y, desde nuestro punto de vista, la sustitución de este grupo por el de las Spice Girls no está motivada. No obstante, si observamos el otro cambio que se ha llevado a cabo en este fragmento (“Throw snowballs at you?” / “¿Te sacaron la lengua?”), toda esta transformación se podría considerar un chiste compensativo. Así, las componentes de las Spice Girls solían sacar la lengua al posar en las fotografías, al grabarlas, en los conciertos, etc.; por eso, los dos elementos de la versión doblada (“Spice Girls” / “¿Te sacaron la lengua?”) están más relacionados que los de la versión original (“Backstreet Boys” / “Throw snowballs at you?”). A propósito de “Toma canela”, cabe destacar que, aunque se pierda la relación entre “hot” y la fuerte explosión que va a tener lugar como consecuencia del disparo que Jota está a punto de efectuar, se trata de una traducción que consigue la oralidad requerida y mantiene el tono y el sentido del original.

### **Ejemplo 31**

**V.O.** SLEEBLE: Limber!

**V.D.** SLEEBLE: ¡Torero!

A pesar de su edad, Ka demuestra seguir estando en muy buena forma manteniéndose agarrado al techo del ascensor con la ayuda de sus brazos y de sus piernas mientras un extraterrestre le dispara. Es evidente que esta traducción no encierra grandes problemas. A pesar de ello, hemos querido incluir este ejemplo, ya que el traductor ha cambiado hábilmente una palabra, que podría haber traducido literalmente, por otra más idiomática y significativa en nuestra cultura. Esto sirve para compensar posibles pérdidas en el resto de la película (chiste compensativo) y para aportar más toques humorísticos a la traducción final. Una vez más, el traductor ha sabido hacer gala de su destreza.

### **Ejemplo 32**

**V.O.** MANNIX: Rectum!

NEEBLE: Damn near killed him!

**V.D.** MANNIX: Está “jota-dido”.

NEEBLE: ¡Y “jodígado”!

En inglés, Mannix, uno de los gusananos, emplea la palabra “rectum” (en español, “recto”), que suena muy similar a la expresión “wrecked him” (es decir, “le ha causado multitud de lesiones físicas” o “lo ha dejado hecho polvo”). A continuación,

Neeble, otra de estas criaturas, lleva a cabo un juego de palabras similar. El traductor ha jugado, en ambos casos, con el nombre de Jota: “jota-dido” y “jodígado”. Ambas soluciones funcionan de maravilla en el contexto de esta película.

### Ejemplo 33

**V.O.** GLEEBLE: Oh! Okay, I’ll shut down power. Shut down power. Ah, buttons, buttons, ah, I’m guessing, ah, yeah.

**V.D.** GLEEBLE: ¡Oh! Cortar la corriente. Cortar la corriente. Veamos, botones, “pinto, pinto, colorito...” ¡Éste!

Hemos señalado este fragmento porque es un claro ejemplo de cómo el traductor ha adornado el texto término con elementos típicos de la cultura de llegada en lugar de limitarse a una traducción literal del original. En este caso, con el principio de una conocidísima canción infantil que normalmente se emplea como fórmula para echar algo a suertes: “Pinto, pinto, colorito, vende las vacas a veinticinco. ¿En qué lugar? En Portugal. ¿En qué calleja? La Moraleja. Esconde la mano, que viene la vieja.”

### Ejemplo 34

**V.O.** FRANK: So I said: “Listen, bitch, if you don’t want me to kick your skinny Zone Diet ass, turn around and exit the planet.”

**V.D.** FRANK: Y yo le dije: “Escucha, zorra, si no quieres que te patee tu escuálido y consumido culo light, da media vuelta y pírate del planeta.

En este caso, Frank se está refiriendo a la extrema delgadez de Serleena. Para ello, en la versión original, utiliza el nombre de una dieta, “Zone Diet”, conocida en España con el nombre de “Dieta de la Zona”. En el año 2002, este régimen no era tan popular en España como lo es en la actualidad; por eso, entendemos la postura del traductor al decidir cambiarlo por “culo *light*”. De hecho, estimamos que esta opción es bastante pertinente, ya que el efecto cómico es más directo y vulgar y, de igual manera, se respeta el sentido del original.

### Ejemplo 35

**V.O.** JAY: So, what’s it like on the outside? You know, not doing this everyday?

KAY: It’s nice. Sleep late on the weekends. Watch the Weather Channel. I did miss this city.

**V.D.** JOTA: ¿Qué tal la vida en el exterior, sin hacer esto todos los días?

KA: Está bien. Trasnóchar el fin de semana. Ver los teletienda. Me faltaba esta

ciudad.

Para terminar con los ejemplos de esta parte del análisis, hemos seleccionado otro caso de adaptación. En España, aunque también existe un canal digital exclusivo sobre previsión meteorológica, el traductor ha optado por no llevar a cabo una traducción literal, pues lo que se puede ver por las noches en nuestro país cuando no se logra conciliar el sueño, como bien indica la traducción, son los teletienda, el servicio de venta por televisión. Esta palabra, además, se ajusta perfectamente al movimiento de los labios de Ka.

### 3.2.2. Conclusiones

Como ya hemos comentado, el humor es uno de los grandes escollos a la hora de traducir, sobre todo en el ámbito de la traducción audiovisual. En los ejemplos de *MIB II* que se han presentado, hemos observado que el propósito de primer orden en todo momento ha sido mantener a toda costa los efectos cómicos presentes en el texto de origen. Para hacer frente a este desafío, hemos detectado, por parte del traductor, una cierta tendencia a adaptar, explicitar, explicar y domesticar (alteraciones en las referencias culturales, etc.), algo bastante frecuente en muchas traducciones de este tipo. Parece que en el doblaje del presente filme se huye de la traducción literal, sobre todo cuando el objetivo es arrancar las risas de los espectadores en el mismo instante en el que se espera la risa de la audiencia original. Además, según Zabalbeascoa (2000:124), “este tipo de comportamiento también es bastante frecuente, sobre todo entre traductores experimentados, como si quisieran dejar constancia de la dificultad de su profesión y de la necesidad de su intervención constante”.

El humor es un problema de difícil solución en cualquier tipo de traducción, pero aquí se ha demostrado que la traducción de los elementos humorísticos en los textos fílmicos es mucho más compleja debido a las múltiples limitaciones propias de la variedad de traducción de doblaje.

Teniendo en cuenta el abundante número de primeros planos de este filme (Peter Graves, Jota, conductor del metro, Te, Charlie y Scrad, Ben, Laura, Serleena, agentes del M.I.B., Zeta, Ka, Michael Jackson, Jeebs, Newton, Hailey y Jarra), podemos afirmar que la sincronía fonética ha condicionado en gran medida la traducción de los elementos humorísticos. El resultado de este ajuste es excelente en la mayoría de los casos. Por ejemplo, al traducir el “now” de un primerísimo plano de Zeta por “raudo”. Esta palabra

se encuentra aislada y, por tanto, no existe la posibilidad de camuflar su traducción con el resto. De haber optado por una traducción literal de “now” (“ahora”), el doblaje habría perdido credibilidad; sin embargo, gracias a la decisión que se tomó, se obtuvo una perfecta sincronía labial.

También han sido frecuentes los primeros planos de Frank, el carlino extraterrestre, y de las diversas criaturas alienígenas que aparecen en esta película. No obstante, puesto que se trata de una animación y no de personajes de carne y hueso, ésta está sujeta “a una limitación visual menor”; por lo tanto, “las exigencias sincrónicas de la fase de ajuste se ven relativamente debilitadas o disminuidas (Martínez Sierra, 2004:74) y no suponen un verdadero escollo a la hora de trasvasar los elementos humorísticos. De todos modos, aunque la sincronía fonética no sea fundamental en este caso, al tratarse de un filme para la gran pantalla, la atención a las cuestiones sincrónicas en general deberá ser mayor que si se tratase de una serie de televisión, ya que el grado de exigencia por parte de la audiencia es mayor.

El doblaje de la película *MIB II* demuestra que se puede lograr una traducción satisfactoria del humor y que la labor del traductor audiovisual ha sido primordial, pues ha contribuido en gran medida al éxito de la obra en nuestro país.

### **3.3. La terminología “inventada” en *Hombres de Negro II***

La terminología es esencial e imprescindible en el ámbito de la traducción, pues vivimos rodeados de ella. La podemos hallar en documentos (certificados, contratos, multas, etc.), libros, diccionarios, enciclopedias, bancos de datos, publicidad, prensa, radio, comunicaciones orales (conferencias, consultas médicas, etc.), televisión (documentales, telediarios, series, etc.) y cine (por ejemplo, la terminología militar en el caso de las películas de guerra). Por eso, todo traductor que se precie debe ser capaz de solventar cualquier problema de tipo terminológico que se le pueda plantear. “Es claro que el traductor no es un profesional de la terminología. Su necesidad terminológica como traductor consiste en encontrar las unidades equivalentes en la lengua de llegada para que la traducción sea precisa y confiable” (Rodríguez Camacho, 2002:311).

Cuando los traductores deben enfrentarse a la traducción de terminología especializada, éstos pueden recurrir a sus propios conocimientos sobre determinados campos semánticos, así como a todas las herramientas que, por fortuna, existen para estos fines (diccionarios, enciclopedias, glosarios, bancos de datos terminológicos,

tesauros, páginas *web*, programas informáticos o consultas puntuales a expertos que les puedan documentar sobre el tema). ¿Pero qué ocurre cuando la terminología es “inventada” y no existen “equivalentes” propiamente dichos en la cultura meta?

La ciencia ficción emplea un gran número de términos científicos reales, pero también se trata de un “género creador de conceptos” (Alemán Gómez, 1998:8), y en especial de términos “que son fruto de la imaginación del autor” (*Ibíd.*) o del guionista, en el caso de las películas, y que tienen como objetivo designar criaturas, lugares u objetos que no existen en la realidad.

Atendiendo a este rasgo propio del género de la ciencia ficción, se puede afirmar que, en principio, el traductor cuenta con una mayor libertad creativa a la hora de llevar a cabo su labor. Así lo explica Alemán Gómez (*Ibíd.*):

Este tipo de traducción, denominada “traducción creativa” por Reiss & Vermeer<sup>4</sup>, es aquella que se lleva a cabo “cuando la cultura final desconoce una serie de términos, conceptos o modos de pensar y el traductor ha de crear nuevos signos lingüísticos en la lengua final”.

No obstante, el traductor también tendrá que ser muy precavido, pues, como el propio autor indica, “esa misma libertad se puede a veces volver en su contra” (*Ibíd.*). Así, estos términos imaginarios pueden partir bien de otros términos que ya existen o bien tratarse de términos completamente nuevos. Al traducirlos, habrá que tener en cuenta este aspecto y, en ambos casos, se tendrá que respetar tanto la función que se persigue con el empleo de ese término en el texto original como toda su carga semántica.

Los términos nuevos, además, deben reunir una serie de características para que su estructura no resulte demasiado inusual en nuestra lengua. Por ejemplo, Monterde Rey (1998:65) considera que los términos deben ser breves, fáciles de retener y de pronunciar, apropiados para la formación de derivaciones, correctos desde el punto de vista lingüístico, precisos, concisos y monosémicos (si están pensados para la normalización).

Es importante destacar que la película *MIB II* se caracteriza, en lo que respecta al plano lingüístico, por una gran innovación en cuanto a los términos imaginarios. Esto se

---

<sup>4</sup> Reiss, K. & Vermeer, H. (1996). *Fundamentos para una teoría funcional de la traducción*. Madrid: Akal. Pág. 121.

debe fundamentalmente “a la creatividad de los propios guionistas, que buscan con esta originalidad un efecto humorístico” (Martínez Tejerina, 2004:132). El traductor, si quiere causar el mismo impacto que en los espectadores de origen, tendrá que respetar dicha originalidad para que no se pierda toda esa carga humorística. Por tanto, estimamos que lo ideal, en este caso, es hacer un esfuerzo imaginativo y recurrir a la creación de términos que no existan ya en español (inventándolos por completo o partiendo de términos existentes), sin olvidar, por un lado, las normas básicas para la formación de términos nuevos, y, por otro, el papel prioritario de la función cómica que persigue este largometraje. Así, el traductor de *MIB II*, actuando como terminólogo puntual y observando las reglas de formación “para ser capaz de proponer términos que cubran los vacíos terminológicos” (Monterde Rey, 2002:111), tratará de idear conceptos aceptables, que suenen más o menos “naturales” en la lengua meta.

### 3.3.1. Ejemplos

En este apartado, nuestro objetivo es analizar la traducción de los términos que han sido inventados para intentar identificar posibles tendencias de traducción. Para ello, seguiremos el mismo formato empleado en los ejemplos y en los comentarios correspondientes al análisis del humor en *Hombres de Negro II*: presentaremos la versión original en inglés (V.O.), seguida de la versión doblada en español (V.D.). Los diálogos también vienen precedidos por el nombre en mayúscula del personaje que los enuncia. A continuación, llevaremos a cabo un comentario de cada uno de los ejemplos.

#### **Ejemplo 1**

**V.O. TITLE:** Men in Black.

**V.D. TÍTULO:** Hombres de Negro.

Tanto *MIB* como *MIB II* versan sobre los *Hombres de Negro*, unos personajes habituales en las teorías de la conspiración que supuestamente se encargaban de ocultar a los ciudadanos la presencia de alienígenas en la Tierra. En este caso, no se trata de un término inventado en la película objeto de nuestro estudio, pues el nombre de estos agentes secretos, según parece, surgió en los años 50 y, en la actualidad, no hay prácticamente nadie que desconozca este concepto.

## Ejemplo 2

**V.O.** PETER GRAVES: The leaders of Zartha flee their planet in order to escape the clutches of the evil Kylothian Serleena.

**V.D.** PETER GRAVES: Los líderes de Zartha huyen de su planeta para escapar de las garras de la malvada kylotiana Serleena.

“Zartha” es un planeta ficticio. El traductor ha conservado el mismo término en el guión traducido. Se trata de un préstamo sin adaptación ortográfica. Los “kylotianos” son los habitantes del sistema estelar ficticio “Kyloth” o “Kylot”. El traductor, en el guión fílmico, ha adaptado parcialmente la grafía del término mediante la eliminación de la letra “h”. Pero, la podría haber adaptado por completo sustituyendo la “y” por las vocales correspondientes a la pronunciación inglesa de la mencionada letra, así como el grafema “k” por “c”, cuyo uso es más común en lengua española: “cailotianos”. De todos modos, estos términos únicamente aparecen escritos en la versión subtitulada del filme.

## Ejemplo 3

**V.O.** PETER GRAVES: Arriving on Earth, the Zarthans bring with them their greatest treasure: the Light of Zartha, a cosmic force so powerful that in the wrong hands it could lead to the annihilation of Zartha.

**V.D.** PETER GRAVES: Cuando llegan a la Tierra, los zartanos traen consigo su mayor tesoro: la Luz de Zartha. Una fuerza cósmica tan poderosa que de caer en manos indebidas podrá conducir a Zartha a su aniquilación.

Los “zartanos” son los habitantes del planeta ficticio mencionado en el ejemplo anterior (Zartha). El traductor ha respetado las reglas españolas sobre los gentilicios; pero, en este caso y pese a que se conservó la misma grafía para el nombre del planeta, en el gentilicio optó por eliminar la letra “h” con el fin de “españolizar” un poco más el término. La “Luz de Zartha” es una fuerza cósmica que la protagonista de este largometraje, Laura, guarda, sin ser consciente de ello, en la pulsera que siempre lleva consigo. Antes de que el tiempo se agote, los agentes del M.I.B. tendrán que sacar la Luz de Zartha y a Laura del Planeta Tierra para que no se autodestruya. En esta ocasión, el traductor ha elegido una traducción literal del término.

#### Ejemplo 4

**V.O.** PETER GRAVES: However, in an act of galactic bravery, the Men in Black subdued Serleena, allowing the Zarthans to escape so they might hide the Light on another planet.

**V.D.** PETER GRAVES: Sin embargo, en un acto de valor galáctico, los Hombres de Negro retuvieron a Serleena, permitiendo así huir a los zartanos para que pudieran ocultar la Luz en otro planeta.

Aquí nos encontramos ante un caso en el que, al juntar dos palabras ya existentes en nuestra lengua, se aportan nuevos matices y se crea un significado nuevo. Se trata de una traducción literal del término original en inglés.

#### Ejemplo 5

**V.O.** JAY: And will somebody please check the expiration date on the unipod worm tranquilizers?

**V.D.** JOTA: ¿Y sería mucho pedir que comprobarais la caducidad de los tranquilizantes para gusanos unípodos?

“Unipod worm tranquilizers” es “una invención que pretende causar gracia o provocar la risa del espectador” (Chaume, 2004:293). El traductor ha llevado a cabo, en esta ocasión, un calco léxico al traducir palabra por palabra el original. El término “unípedo”, que significa “tener o ser soportado por una sola pata”, no figura en los diccionarios generales de la lengua española, pero es aceptable, ya que se ajusta a la norma.

#### Ejemplo 6

(A) **V.O.** JAY: Man, what is wrong with you?

TEE: You're gonna neuralyze me?

**V.D.** JOTA: Pero, ¿qué te pasa ahora?

TE: Vas a neuralizarme.

(B) **V.O.** SECURITY GUARD: I see you neuralyzed another partner.

**V.D.** CONSERJE: Veo que has neuralizado a otro compañero.

(C) **V.O.** AUTOPSY AGENT #1: That'd be my fault, sir. I'm very sorry, sir. Please, don't neuralyze me, sir.

**V.D.** AGENTE AUTOPSIA 1: La culpa es mía, señor. Le pido perdón, señor. No me neuralice, señor.

(D) **V.O.** ZED: You have got to stop neuralyzing M.I.B. personnel.

**V.D.** ZETA: Tienes que dejar de neuralizar a tus compañeros de trabajo.



- (E) V.O. ZED: Get him armed and up to speed and over to deneuralyization.  
 V.D. ZETA: Dale un arma, ponle al día y llévale a desneuralización.
- (F) V.O. SCRAD: But he was...  
 CHARLIE: ...here...  
 SCRAD: ...to get...  
 CHARLIE: ...deneuralyzed.  
 V.D. SCRAD: Pero le habrán...  
 CHARLIE: ... traído...  
 SCRAD: ...para des...  
 CHARLIE: ...neuralizarle.
- (G) V.O. KAY: Is that deneuralyzer thing the only one?  
 V.D. KA: ¿No hay otro chisme desneuralizador?
- (H) V.O. KAY: I must have neuralyzed myself in order to keep the information from myself.  
 V.D. KA: Quizá me autoneuralicé para no acceder a esa información.
- (I) V.O. KAY: Things have changed. We used to neuralyze all the witnesses.  
 V.D. KA: Todo cambia. Antes neuralizábamos a los testigos.
- (J) V.O. JAY: Wait a minute. You left yourself clues.  
 KAY: Yeah, in case I had to be deneuralyzed because my replacement couldn't handle the situation.  
 JAY: Oh, well, if the joker that had got deneuralyzed hadn't created the situation in the first place...  
 V.D. JOTA: Un momento. Te dejaste pistas.  
 KA: Sí, por si me desneuralizaban por incapacidad manifiesta de mi sustituto.  
 JOTA: Escucha, si el gili al que tenían que haber desneuralizado no hubiera provocado esa situación previamente...

Como se puede observar, el término que pretendemos comentar posee una gran relevancia en los diálogos de este largometraje. El “neuralizador” es un aparato que ya aparecía en *MIB* y que sirve para borrar una parte de la memoria de las personas para evitar que éstas se enteren de la presencia de los alienígenas en la Tierra. Cuando un agente del M.I.B. abandona dicha entidad, éste también es neuralizado para impedir que recuerde su pasado en los *Hombres de Negro*. De nuevo en esta ocasión, el traductor ha recurrido a un préstamo ortográficamente adaptado a la lengua meta que le ofrece grandes posibilidades de conjugación y de derivación mediante formantes no flexivos como los prefijos y los sufijos: “neuralizarme”, “desneuralizarle”, “desneuralizador”, “me autoneuralicé”, “desneuralizaban”.

### **Ejemplo 7**

**V.O.** JAY: Bee, Dee, next time you use a fission carbonizer put a submolecular de-atomizer on the barrel so it doesn't sound like a cannon.

**V.D.** JOTA: Be, De, cuando uséis un carbonizador de fisión, colocad un desatomizador submolecular al cañón para que no suene.

El “carbonizador de fisión” es un arma ficticia de los *Hombres de Negro* y el “desatomizador submolecular” un silenciador de tamaño menor al de las moléculas. Aquí también se trata de calcos léxicos.

### **Ejemplo 8**

**V.O.** JAY: Check this Prionaesian's visa. The Cephalopods have been making counterfeits down at Kinko's on Canal. And will somebody please explain to me why I have a dead Tricrainasloph going through passport control?

**V.D.** JOTA: Comprueba el visado del prionesiano. Los cefalópodos han hecho copias falsas en el TodoCopy de Canal Street. ¿Quién tiene la amabilidad de explicarme por qué hay un tricrainaslopo muerto en el control de pasaportes?

Los “prionesianos” son los habitantes del planeta ficticio “Prionaesia”. Se trata, de nuevo, de un préstamo con adaptación ortográfica. Es importante señalar que el término “cefalópodo” ya existe en español y, según el DRAE (véase la bibliografía), se refiere a “los moluscos marinos que tienen el manto en forma de saco con una abertura por la cual sale la cabeza, que se distingue bien del resto del cuerpo y está rodeada de tentáculos largos a propósito para la natación y provistos de ventosas”. No obstante, en este caso se ha producido una extensión de significado, pues los cefalópodos son una especie de extraterrestres cuyo aspecto es similar al de los moluscos que reciben el mismo apelativo. Esta vez, el traductor ha tomado el equivalente oficial del término científico “cephalopod”. El “tricrainaslopo” es otra criatura alienígena de gran tamaño que posee tres cabezas. El traductor ha empleado una traducción literal del término para no perder ningún matiz del original y porque el resultado en español es aceptable y natural: parece un término perteneciente al ámbito científico, pues se utilizan variaciones de prefijos y sufijos de origen griego o latino.

### **Ejemplo 9**

**V.O.** JAY: Actually, it's not skin. It's a protoplasma polymer similar to the chemical makeup of the gum you find in baseball cards.

**V.D.** JOTA: En realidad, no es piel. Es un polímero protoplásmico de composición similar a los chicles que se pegan debajo de los asientos.

Tanto el término “protoplasma” como “polímero” existen en español. Sus definiciones, según el DRAE, son respectivamente: “Región celular situada entre la membrana plasmática y el núcleo, con los órganos celulares que contiene” y “Compuesto químico, natural o sintético, formado por polimerización y que consiste esencialmente en unidades estructurales repetidas”. La combinación de estos dos términos da lugar a un nuevo concepto que, además, recurre a la figura estilística de la aliteración para conferir al vocablo y al diálogo un poco más de expresividad.

### **Ejemplo 10**

(A) **V.O.** LAURA: After you flash me, if I see you again, will I know it's you?

**V.D.** LAURA: Después de flashearme, si le vuelvo a ver, ¿le reconoceré?

(B) **V.O.** LAURA: What about the flashy thing?

JAY: Ah, I'll flash you some other time.

**V.D.** LAURA: ¿Qué pasa con el flasheador?

JOTA: Ah, ya flashearemos otro día.

Es interesante señalar este ejemplo, pues se trata de un término que se emplea como sustituto o sinónimo del que comentamos en un ejemplo anterior (“neuralizar”). Se trata de la manera en que Laura denomina al neuralizador porque desconoce su nombre real y porque el “flash” es la característica principal de este aparato. Además, cabe destacar que Jota utilizaba continuamente este mismo término para designar al neuralizador en la primera entrega de *MIB*: “¿Cuántas veces le has soltado el flash a esa pobre mujer?”; “Eh, Ka, ¿alguna vez me has flasheado a mí?”; “¿Cuándo tendré mi propio aparatito del flash desmadrador de memoria?”; “Ya has hecho eso del flash”; “Mira, Ka, creo que yo debería encargarme del departamento de flasheado de memoria”; “Pero si entras tú, le vas a soltar tu rollo de siempre y empezarás a lanzarle flashes con tu rayo cerebral por toda la cara”; “La mujer es médico. No le conviene que le borres con tu flash la mitad de sus clases de medicina”; “Quizá no tendríamos que flashearla”. Este último aspecto y el hecho de que Jota quiera “flashear” otro día con Laura dan un toque de humor a esta escena.

### **Ejemplo 11**

**V.O.** FRANK: Easy, pal. That's canine profiling, and I resent it.

**V.D.** FRANK: Cuidadito, tío. Eso es racismo canino y me ofende.

Con “canine profiling”, Frank se refiere a la expresión “racial profiling”, esto es, cuando la policía sospecha de ciertas personas por el mero hecho de pertenecer a una determinada raza. Lo que Frank, el carlino alienígena, quiere dar a entender es que solo por ser de raza canina no tienen por qué atribuirle el mismo comportamiento que el del resto de los perros. En español, no existe un equivalente acuñado para este término, por lo que el traductor ha decidido jugar con el vocablo “racismo”. Aunque no es exactamente lo mismo, da más o menos cuenta del significado del original. Para la creación de este término, el traductor, al igual que el guionista, ha partido de un concepto ya existente y ha inventado, de este modo, un nuevo tipo de racismo.

### **Ejemplo 12**

**V.O.** ZED: Talk to me.

JAY: It's Kylothian, class C.

**V.D.** ZETA: Cuéntame.

JOTA: Es kylotiana, clase C.

En el segundo ejemplo de este análisis explicábamos que los kylotianos eran los habitantes del sistema estelar ficticio Kyloth. Aquí, además, descubrimos que existen distintas clases dentro del grupo de los kylotianos. Como en el caso del gentilicio irreal, se ha traducido literalmente la clasificación del original.

### **Ejemplo 13**

**V.O.** MICHAEL JACKSON: Zed, the Drolacks are gone, and the treaty is signed.

**V.D.** MICHAEL JACKSON: Zeta, los drolacks se han ido y se ha firmado el tratado.

Los “drolacks” son otra especie alienígena. El traductor, como en anteriores ocasiones, ha copiado el término original. Este ejemplo resulta útil para comentar la presencia de un personaje conocido en *MIB II*. Michael Jackson es famoso en el mundo entero por su particular estilo de vida, por su apariencia singular y por su insólito comportamiento. Por este motivo, en la película objeto de este análisis, se da a entender que Michael Jackson es un extraterrestre que habita en la Tierra y que ansía formar parte de los *Hombres de Negro*. Podemos suponer que, dado el acento inglés que claramente se percibe, se ha pretendido imitar la voz y el idiolecto que éste habría tenido de haber sabido hablar español. Con respecto a la traducción, la referencia a este personaje es conocida en el mundo entero, por lo que no conlleva inconveniente alguno para el traductor ni para el receptor meta.

#### **Ejemplo 14**

**V.O.** ZED: Still working on the alien affirmative action program.

**V.D.** ZETA: Estoy elaborando el programa de integración de minoría alienígena.

En *MIB II*, este supuesto programa gubernamental tiene como principal objetivo mejorar el estatus de los extraterrestres en la Tierra ofreciéndoles determinados puestos de trabajo. Al igual que el guionista (“affirmative action”), el traductor ha partido de una construcción existente en lengua española: “integración de minorías étnicas”.

#### **Ejemplo 15**

**V.O.** M.I.B. CUSTOMS AGENT #2: The alias center, around the corner, to the left. Sebarnal Pliss is not a valid human name.

**V.D.** AGENTE ADUANAS 2: Tiene que ir al departamento de alias. Doble la esquina y a la izquierda. “Good bye Plís” no es un nombre humano válido.

Esta intervención nos permite adivinar que en la agencia de los *Hombres de Negro* existen distintos departamentos, uno de los cuales es el de alias. Allí, los extraterrestres que llegan a la Tierra tienen que cambiar sus complicados nombres alienígenas por nombres propios de los seres humanos. Al proponer estos alias, a las criaturas se les indica si se trata de nombres humanos válidos o no. Suponemos que un nombre válido es aquel que es propio de un habitante del planeta Tierra. En este caso, se trata de un calco semántico mientras que en el primero (“departamento de alias”), se ha llevado a cabo una traducción bastante idiomática del término. El autor de la versión española podría haber optado por poner “centro de alias”, pero éste ha tenido en cuenta que una de las definiciones de “departamento” es “división administrativa en una empresa”.

#### **Ejemplo 16**

**V.O.** M.I.B. CUSTOMS AGENT #3: Name and planet of origin?

**V.D.** AGENTE ADUANAS 3: ¿Nombre y planeta de origen?

Este es otro caso de término inventado a partir de uno ya existente tanto en la versión original como en la doblada. Esta vez, también se ha realizado una correcta traducción literal respetando la pauta seguida en inglés. Así, la expresión conocida ya no solo se limita a países (“país de origen”), sino que se extiende a todo el sistema planetario.

### Ejemplo 17

(A) V.O. JAY: Breach! We're being firewalled and flushed.

V.D. JOTA: ¡Intrusos! Nos van a desaguar.

(B) V.O. JAY: Flushed. Yeah, man, back when you was an agent, you used to love getting flushed. Yeah, every Saturday night, you, you'd be like, "Flush me, Jay. Flush me." I'd be like, "Naw." You can't quit on me now, Kay.

V.D. JOTA: Desaguados. La verdad es que cuando eras un agente, te encantaba que te desaguaran. Sí, al llegar la noche del sábado me decías: "Vamos, deságuame, vamos". Y yo decía: "No". No puedes dejarme ahora.

(C) V.O. JAY: We got flushed.

V.D. JOTA: Nos han desagüado.

Este es otro de los famosos términos fantásticos de la película *MIB II*. En inglés, "flush" significa "tirar de la cadena del váter". El traductor podría haber buscado un término equivalente que significara exactamente lo mismo que la palabra inglesa, pero dado que una solución como "tirar de la cadena" no habría quedado tan natural y, además, habría alargado demasiado las frases de Ka y Jota, el traductor ha hecho volar su imaginación y ha decidido jugar con la palabra "desaguar", que, en español, significa "extraer o hacer salir el agua de un lugar" o, en un lenguaje más coloquial, "orinar" o incluso "vomitar o evacuar el vientre". En esta palabra, que en principio no es una traducción literal de "flush", se encuentra tanto la idea de agua como la de váter, que son los dos elementos que se ven en pantalla en el momento de que se produzca dicho fenómeno.

### Ejemplo 18

(A) V.O. JEEBS: The great Kay's a neutral.

V.D. JEEBS: El gran Ka ahora es un neutro.

(B) V.O. JAY: He's a neutral.

V.D. JOTA: Es un neutral.

Aunque en este ejemplo lo que se inventa no es el término, sino el significado adicional que la palabra "neutral" adquiere en este contexto fílmico, hemos decidido incluirlo en este apartado porque consideramos que el traductor tendría que haber elegido un solo equivalente para el concepto y no dos, como podemos apreciar en estos fragmentos del filme. En inglés, "neutral" es la forma que tienen los alienígenas y los agentes del M.I.B. de llamar al personal civil o a las personas cuyos recuerdos han sido borrados (neuralizados) y ya no guardan ninguna relación con los *Hombres de Negro*.

Al emplear dos palabras distintas, “neutro” y “neutral”, no da la impresión de que se trate de una catalogación oficial, mientras que en inglés sí lo podría parecer. Nuestra propuesta es poner en ambos casos la misma palabra, es decir, “neutro” o “neutral”.

### **Ejemplo 19**

**V.O.** KAY: Didn't I teach you anything, kid?

JAY: Pineal eye! Go for the mosh tendrils! Kay, he's a ball chinnian.

**V.D.** KA: ¿Acaso no te he enseñado nada?

JOTA: ¡El tricíclope! Tira de los tentaculillos. Es un barbipelotino.

“Pineal eye” es el apodo del extraterrestre “Tercer Ojo” (en inglés, “Third Eye”) que, como su propio nombre indica, posee un tercer ojo en el extremo superior de la frente. “Pineal” hace referencia a la glándula pineal (también llamada “epífisis” o “tercer ojo”), un pequeño apéndice del cerebro que, en algunos reptiles, tiene una estructura similar a la de un ojo. Para su traducción, pese a que en el original se haya utilizado un término científico, se ha optado por uno que no existe en español y por una versión menos científica. El traductor, para no inventarlo por completo, ha partido del concepto mitológico “cíclope” (según el DRAE, “gigante de la mitología griega con un solo ojo”) y ha añadido el prefijo latino *tri-* (tres) para hacerlo más original y cómico, y para respetar la morfología del alienígena en cuestión que en ese momento se ve en pantalla.

“Mosh tendrils” es el apodo de otro alienígena. La palabra “mosh” hace alusión a las personas que se dedican a desempeñar actividades frenéticas cerca del escenario de los conciertos de rock y, probablemente, en este contexto se refiere a la extraña e indisciplinada naturaleza de los zarcillos (“tendrils”) de esta criatura imaginaria. En español se ha preferido obviar la cuestión del apodo y sustituirlo por un término bastante chistoso para designar lo que le cuelga; no es una traducción literal del original, pero respeta la función cómica de los diálogos, así como la imagen que vemos en pantalla.

En inglés, “ball chinnian” se refiere a las criaturas ficticias que tienen los testículos (“balls”) en la barbilla o mentón (“chin”). “Barbipelotino”, el término español elegido como traducción de “ball chinnian”, está compuesto por una variación de la palabra “pelotas” (“testículos”, en lenguaje coloquial) y un acortamiento del vocablo “barbilla”, que nos recuerda a términos ya existentes como “barbilampiño”.

### Ejemplo 20

**V.O.** SLEEBLE/GLEEBLE: Ah, Zed's wormophobic.

**V.D.** SLEEBLE/GLEEBLE: Ah, Zeta es gusanófobo.

Aquí, nos encontramos frente a otra palabra inventada a partir de una ya existente: “xenófobo” cuyo significado, según el DRAE es “odio, repugnancia u hostilidad hacia los extranjeros”, que es más o menos lo que en este contexto se pretende decir con el empleo de la palabra “wormophobic”: “odio, repugnancia u hostilidad hacia los gusanos”. Para ello, el traductor ha procedido como el guionista: ha tomado la palabra “gusano” y le ha añadido el sufijo –fobo de origen griego, que, por lo general, significa “fobia”, “enemistad” o “miedo”.

### Ejemplo 21

(A) **V.O.** TINY ALIENS: Kay! He's back! The light giver!

**V.D.** ALIENS DIMINUTOS: ¡Ka! ¡Ha vuelto! ¡El dador de la luz!

(B) **V.O.** KAY: Oh, good and gentle townfolk of Locker C-eighteen, uh, did I leave anything here?

TINY ALIENS: Yes. The Timekeeper. You left it to illuminate our streets and our hearts.

KAY: I've been looking everywhere for that watch.

TINY ALIENS: Oh, merciful one, the clock tower!

**V.D.** KA: Cordiales y gentiles ciudadanos de la Taquilla C-dieciocho, ¿dejé alguna cosa aquí?

ALIENS DIMINUTOS: Sí. El Guardián del Tiempo. Lo dejaste para iluminar nuestra ciudad y nuestro corazón.

KA: Lo he estado buscando como un loco.

ALIENS DIMINUTOS: ¡Oh, tú, piadoso! ¡La torre del reloj!

Antes de neutralizar a Ka, éste dejó una serie de pistas que le servirían para resolver el problema de la Luz de Zartha si volvía a repetirse y los Hombres de Negro se veían en la obligación de desneutralizarle. Una de estas pistas fue depositar, en la taquilla de la estación de tren donde habitan unos aliens diminutos, un reloj y la tarjeta de un videoclub. Desde entonces, los pequeños extraterrestres han considerado a Ka su líder y, por eso, inventaron toda una serie de términos para denominar a Ka y los objetos que éste les dejó. Ka es el “dador de la luz”, los “ciudadanos de la Taquilla C-dieciocho” son los aliens diminutos, el “Guardián del Tiempo” hace alusión al reloj y la “torre del reloj” es donde los extraterrestres colocaron dicho objeto. En estos cuatro



casos, el autor de la versión española ha traducido mediante un calco léxico todos los términos y el resultado ha sido bastante conveniente. Sin embargo, la traducción de “light giver” se podría haber mejorado optando por una solución que sonara un poco menos forzada en español. De todos modos, cabe mencionar que este mismo hecho también puede contribuir a la comicidad y complejidad de las expresiones utilizadas por los extraterrestres diminutos.

### **Ejemplo 22**

**V.O. SERLEENA:** Gatbot, I got a little somethin’ special for ya.

**V.D. SERLEENA:** Gatbot, tengo un regalito muy especial para ti.

“Gatbot” es el nombre de un robot alienígena irreal, de apariencia semejante a la de una papelera de acero cromado, que dispara balas rápida y repetidamente. El nombre es una combinación entre “gatling gun”, una especie de ametralladora o metralleta, y “robot”. No entendemos por qué el traductor ha decidido conservar el término sin traducir en vez de crear uno nuevo. Esta decisión priva a los espectadores de la información y la gracia que se desprende de este ingenioso apelativo. Desde nuestro punto de vista, existe un gran número de soluciones mejores que la de dejar el término sin traducir, como por ejemplo, “balabot”, “robobala” o “robotralleta”.

### **Ejemplo 23**

**V.O. JAY:** Communicator, Frank. Frank, get down to subcontrol level C. Deactivate the lockdown. We’re on our way to the worm guys. We found the Light.

**V.D. JOTA:** Comunicador, Frank. Baja al nivel de subcontrol C. Desactiva el aislamiento. Vamos a casa de los gusananos. Hemos encontrado la Luz.

En este ejemplo, queremos resaltar el vocablo “gusanano”, ya que el traductor ha creado una palabra nueva más atrevida y original que no figura en el original (en inglés, “worm” significa “gusano”). Suponemos que el traductor ha pretendido introducir en el guión meta un guiño humorístico con el fin de, por un lado, contribuir en la ya de por sí singularidad de estos extraterrestres con forma de gusano y actitud salerosa y, por otro, en la compensación de posibles pérdidas en el resto de su trabajo (como el caso de “gatbot”).

### **Ejemplo 24**

**V.O. JAY:** We need some wig-splittin’ weapons.

**V.D. JOTA:** ¿Tenemos armas revienta-ombligos?

Este es uno de los tipos de armas pertenecientes al M.I.B. En *MIB*, también pudimos conocer el “grillo ruidoso” (en la segunda entrega aparece, pero no se nombra), un arma de tamaño muy reducido, pero de gran potencia. Aquí podemos observar que el traductor ha realizado un cambio, puesto que, en vez de traducir “wig” por “peluca” (“armas revienta-pelucas”), lo ha hecho por “ombligo” (“armas revienta-ombligos”). Ambas soluciones son igual de acertadas, así que, a nuestro entender, se trata de un cambio injustificado que, por otra parte, no es significativo dado que el género cinematográfico que abordamos suele favorecer la adaptación de los elementos cómicos.

### **Ejemplo 25**

**V.O.** JAY: Be there in one minute, sweetie.

JARRA: Over our dead titanium bodies!

**V.D.** JOTA: Un minutito y te salvo, cielo.

JARRA: ¡Antes pasa por mis cadáveres de titanio!

Lo primero que se observa en este ejemplo es una variación de la expresión “over my dead body”. Así, se ha pasado del singular al plural y se ha añadido la palabra “titanio” con el fin de designar a todas las réplicas en miniatura de Jarra, uno de los alienígenas presos del M.I.B. El traductor ha hecho una traducción literal del término inventado (“cadáveres de titanio”) y ha procurado mantener el mismo juego de palabras. No obstante, en este sentido, la traducción no es tan eficaz como el original, pues la expresión correcta en español es “por encima de mi cadáver” y en el doblaje se ha obviado la palabra “encima”, probablemente porque una versión más larga de esta frase no era adecuada en términos de isocronía.

### **Ejemplo 26**

(A) **V.O.** KAY: Eh, what’s that?

JAY: At hyper-speed, you have to use the navigational stalk.

**V.D.** KA: ¿Qué es eso?

JOTA: Es el mando para navegar con hipervelocidad.

(B) **V.O.** JAY: Oh, hey, that is not the navigational stalk!

**V.D.** JOTA: ¡Oh, eh, eso no es la palanca de navegación!

Como en el caso de “neutral”, estamos en desacuerdo con la solución adoptada por el traductor en este caso, ya que podría haber elegido una sola traducción para “navigational stalk” y, en cambio, ha preferido usar dos expresiones diferentes. Desde

nuestro punto de vista, esta decisión no está justificada, a no ser que se deba a cuestiones referentes a los distintos tipos de sincronía. En lo que respecta a “hipervelocidad” (“extrema velocidad” o “velocidad de la luz”), se trata de un término muy utilizado desde siempre en las novelas, cómics y películas de ciencia ficción y que, en la actualidad, es un concepto del que la mayor parte de las personas sabría proponer una definición.

### **Ejemplo 27**

**V.O.** JAY: Frank, where are you?

FRANK: Main hall, egg display.

**V.D.** JOTA: Frank, ¿dónde estás?

FRANK: En la sala de la pantalla-huevo.

La “pantalla-huevo” es el dispositivo de comunicaciones del cuartel general del M.I.B. que se encuentra en la sala principal y que, como bien se aprecia en la película, tiene forma ovalada. El traductor no se ha topado con problemas a la hora de traducir este término y lo ha hecho de un modo prácticamente literal. Igualmente, se ha basado en la imagen, pues, como norma general, “pantalla” no es la primera traducción posible para “display”.

### **Ejemplo 28**

**V.O.** FRANK: You were the best darn partner a Remoolian could ever have.

**V.D.** FRANK: Has sido el mejor compañero que un remuliano podría tener.

Frank, el divertido extraterrestre que vive en la Tierra disfrazado de perro carlino, pertenece a la especie de los “remulianos”. Como ocurre con Michael Jackson, se considera esta raza tan insólita que dan a entender que estos perros son realmente alienígenas disfrazados para vivir mezclados con los humanos sin ser descubiertos. En esta ocasión, se trata de un préstamo con un mayor grado de adaptación ortográfica que en los demás casos de nombres de especies alienígenas imaginarias que hemos estudiado.

### *3.3.2. Conclusiones*

Hemos observado que, al carecer de equivalentes en español por tratarse de términos imaginarios, el traductor ha tenido que recurrir, en multitud de ocasiones, a los préstamos, con o sin adaptación ortográfica, y a los calcos semánticos para su

traducción. El mundo de la ciencia ficción junto con el de la comedia no parecen ser incompatibles con este tipo de técnica de traducción. Como hemos visto, cuando las soluciones exigen una cierta creatividad en aras del efecto humorístico, este recurso resulta bastante útil, pues la comicidad radica precisamente en el empleo de términos disparatados que no se encuentran en la lengua de llegada o en su verosimilitud y apariencia de terminología real aplicada a un mundo ficticio. Además, en algunos ejemplos, hemos visto cómo el traductor de *MIB II* ha añadido incluso más originalidad a los términos “inventados” de la que éstos poseen en el texto origen.

Asimismo, el traductor ha tenido en cuenta la carga semántica de los términos objeto de este análisis y, pese a que se trata de conceptos irreales, también ha seguido unas normas mínimas con el fin de garantizar su aceptabilidad en la cultura receptora.

Puesto que se trata de una comedia, también hemos constatado que se ha sabido conceder prioridad al papel del humor en la traducción de la mayor parte de los términos imaginarios. De esta manera, se ha conseguido causar un impacto similar en los espectadores españoles.

A modo de conclusión, podemos mencionar esta cita de Alemán Gómez (1998:52-53):

No debemos considerar el uso de términos imaginarios [...] o de construcciones gramaticales *arriesgadas* [...] como una forma de transgredir nuestra propia lengua, sino, más bien, como una forma de enriquecerla. No olvidemos que una expresión como “El Gran Hermano te vigila” (traducción de la conocida máxima “Big Brother is watching you”, extraída de *1984*) es hoy en día utilizada con frecuencia en textos de todo tipo e incluso en el lenguaje hablado; por no hablar de los innumerables términos, como “robot” o “androide”, que, procedentes de la ciencia ficción, han pasado a formar parte del lenguaje común.

Por último, en vista de la importancia en las comedias de ciencia ficción de esta técnica por todos los ejemplos observados, no nos gustaría finalizar este punto sin hacer una modesta propuesta que podría ser de utilidad a los futuros traductores de ciencia ficción. Sería de sumo interés que en determinadas asignaturas (Terminología, Documentación, Introducción al Origen de la Terminología Científico-Técnica, etc.) de las Facultades de Traducción e Interpretación se incluyera un apartado específico sobre los diferentes recursos existentes para hacer frente a la traducción de terminología

imaginaria para guiar a los alumnos en este sentido. Incluso se podrían llevar a cabo, entre otras posibilidades, glosarios especializados o bases de datos sobre este tipo de términos; asimismo, resultaría interesante hacer una propuesta de normalización de este tipo de terminología ficticia a la que puedan referirse los traductores de ciencia ficción.

### **3.4. Otros aspectos de interés en *Hombres de Negro II***

#### *3.4.1. Ambientes en Hombres de Negro II*

En *MIB II* abundan los fragmentos en los que varios personajes hablan al mismo tiempo y no se les entiende bien (megafonía del cuartel general del M.I.B. y televisión, entre otros). Nos referimos a los AD LIB (contracción de *ad libitum*), esto es, los “diálogos de ambiente improvisados, sin trascendencia para la historia [...], que en la mezcla resultarán casi ininteligibles” (Chaume, 2004:97). El traductor no solo se ha encargado de indicarlos en el guión (altavoz femenino, Martha Stewart), sino que además los ha traducido improvisando frases coherentes con la situación, pues su audición es imperceptible en el original y tampoco figuran en el guión inglés. De este modo, ha facilitado la tarea del ajustador, del director y de los actores de doblaje, que son los que suelen encargarse de improvisar estos ambientes. A este respecto, Chaves García (2000:113) opina que “no debería permitirse que los actores tengan que realizar dicho trabajo de forma anárquica, al no disponer de un texto-guía que mantenga la intención de la secuencia y, por lo tanto, de la película”. Así, podemos concluir que el traductor ha tenido en cuenta hasta el más mínimo detalle con el fin de obtener un producto impecable.

#### *3.4.2. Información visual sin traducir en Hombres de Negro II*

En *MIB II* se observa un amplio número de informaciones visuales que no se han traducido: carteles del puesto de frutas de la calle, indicaciones del metro, imanes y pegatinas de la nevera de Charlie y Scrad, carteles luminosos de la pizzería de Ben, de la tienda de Jeebs y de algunas de las tiendas que se encuentran en la zona de llegada de extraterrestres del M.I.B., identificación de Ka (Kevin Brown) en correos, la pantalla del desneuralizador de Jeebs, el comunicador de Jota, la tarjeta del videoclub, los pósters de la habitación de Newton, el periódico del conserje del M.I.B. o la puerta de la

taquilla del vestuario del M.I.B. En este sentido, Chaume (2004:294-295) apunta lo siguiente:

El traductor ofrecerá su solución de traducción atendiendo a la conjunción del título en cuestión con la imagen en la cual va inserto, con los diálogos que lo acompañan, y decidirá su relevancia (para traducirlo o dejarlo en lengua origen) según el papel que desempeña visualmente con el resto de la narración.

El papel que desempeñan los elementos indicados en este largometraje no es realmente sustancial para la comprensión del significado, pero es cierto que contribuyen a dar forma a la historia y a los personajes; por eso, a nuestro entender, algunos de estos elementos se podrían haber subtitulado.

#### **4. DOBLAJE Y SUBTITULADO EN *MIB II*: UNA BREVE COMPARACIÓN**

En este apartado no nos centraremos en la polémica en torno a la elección entre doblaje y subtitulación. Al igual que Moskowitz<sup>5</sup> (en Agost, 1999:50), opinamos que “cada modalidad tiene sus limitaciones, y que ninguna es mejor que otra”. El doblaje y el subtitulado son dos modalidades que pueden convivir perfectamente y, de hecho, lo ideal sería que el espectador tuviera la posibilidad de elegir entre una u otra, según sus gustos y sus necesidades en cada momento. Además, hay que tener en cuenta que “la decisión sobre el método que se prefiera aplicar es totalmente ajena al traductor y se basa en consideraciones comerciales en la mayoría de ocasiones” (Díaz Cintas, 2001:50).

Lo único que aquí pretendemos es señalar las diferencias más destacadas halladas entre el doblaje y el subtitulado en *MIB II*, e intentar determinar las razones que las han motivado. Parece relevante completar este estudio con esta comparación porque el doblaje y el subtitulado de *Hombres de Negro II* fue llevado a cabo por la misma persona, así que lo más probable es que dichas diferencias no se deban a cuestiones traductológicas, sino a aspectos relativos a estas dos modalidades de traducción audiovisual.

---

<sup>5</sup> Moskowitz, K. (1979). Subtitling vs Dubbing. *Take One*, 7 (5), 4.

#### 4.1. Doblaje y subtítulado

A pesar de que en España el doblaje sea la modalidad más extendida y de que el subtítulado esté destinado, como regla general, a un público con un nivel cultural más elevado, más selecto, con una mayor sensibilidad con respecto a su lengua materna y minoritario, es preciso señalar que, gracias a los avances técnicos y a la llegada del DVD, “en la actualidad [...] se dobla y se subtitula a la vez, y tenemos la posibilidad de ver subtítuladas películas de corte más comercial” (Díaz Cintas, 2001:31). De igual manera, Zaro Vera (2000:131) opina que “últimamente la opción de subtitular y doblar a la vez abarca cada vez más títulos, incluso aquellos considerados *populares*”.

Según Díaz Cintas (2001:23):

El subtítulado se puede definir como una práctica lingüística que consiste en ofrecer, generalmente en la parte inferior de la pantalla, un texto escrito que pretende dar cuenta de los diálogos de los actores, así como de aquellos elementos discursivos que forman parte de la fotografía (cartas, pintadas, leyendas, pancartas...) o la pista sonora (canciones).

Nuestro deseo no es ahondar en esta modalidad de traducción audiovisual; sin embargo, queremos mencionar de modo contrastivo las ventajas y los inconvenientes más evidentes del subtítulado, destacados por Díaz Cintas (*Ibíd.*:49-50), para una mayor comprensión del análisis aquí realizado.

<b>Subtitulado</b>	<b>Doblaje</b>
Más barato que el doblaje	Más caro que el subtítulado
Respeto la integridad del diálogo original	Se pierde el diálogo original
Relativamente más rápido	Proceso más lento
Contamina la imagen	Respeto la imagen del original
Mayor reducción del texto original	Menos reducción del texto original
No permite la solapación de diálogos	Permite la solapación de diálogos
Distrae la atención del espectador	No distrae la atención del espectador
Canaliza menos calcos lingüísticos	Canaliza más calcos lingüísticos del original

Dos códigos lingüísticos simultáneos	Un único código lingüístico
Puede restar ilusión cinematográfica	Permite una mayor ilusión cinematográfica
Pérdida de matices y de contenido	Diálogos más verosímiles
Mantiene las voces originales	No mantiene las voces originales
Subordinado a las restricciones de espacio y tiempo	Subordinado a la sincronía
Hay que pasar de un código oral a uno escrito	Se mantiene en la oralidad
Mayor fidelidad al texto original por la cohabitación de la lengua origen y la lengua meta	Más libertad a la hora de traducir
El espectador se pierde si se distrae y no lee	El espectador puede seguir la historia incluso si se distrae de la imagen
Fomenta el aprendizaje de idiomas	

**Tabla 1:** Principales ventajas e inconvenientes del subtítulo y del doblaje

## 4.2. Ejemplos

Para ilustrar este punto, seguiremos un formato similar al empleado en los ejemplos y en los comentarios correspondientes al análisis principal de esta exposición: presentaremos la versión original en inglés (V.O.), seguida de las versiones doblada (V.D.) y subtitulada (V.S.) en español. Los diálogos vienen precedidos por el nombre en mayúscula del personaje que los enuncia. A continuación, llevaremos a cabo una breve explicación de cada uno de los ejemplos.

### Ejemplo 1

**V.O.** JAY: Nothing fancy, no heroics, by the book this time.

**V.D.** JOTA: Ni machadas, ni chulerías. El reglamento y basta.

**V.S.** Nada de chulerías. Según las reglas.

En este ejemplo vemos cómo, a causa de las limitaciones espaciales que el medio impone, el autor de la versión subtitulada ha tenido que reformular todo el diálogo de Jota para reducir el número de caracteres; eso sí, sin dar lugar a una pérdida



en el sentido fundamental del doblaje español, donde, además, “basta” encaja perfectamente en la boca de Jota.

### **Ejemplo 2**

**V.O.** JAY: Just a second. May I have your attention, please? The City of New York would like to thank you for participating in our drill.

**V.D.** JOTA: Un momento. Por favor, presten atención, Nueva York les agradece su participación en este simulacro.

**V.S.** Un segundo. / Presten atención, por favor. / Gracias por participar / en este simulacro.

En esta ocasión, se observa cómo el subtitulador ha cambiado la palabra “momento” por “segundo”, porque es la traducción literal de la que se utiliza en el original (“second”). Ambos vocablos poseen el mismo número de caracteres, pero las particularidades de cada una de estas modalidades dan lugar a esta variación. Se ha modificado el orden de los elementos en la segunda frase para adoptar una estructura más cercana a la empleada en la versión original de este fragmento (“May I have your attention, please” / “Presten atención, por favor”). Asimismo, se ha omitido la referencia a Nueva York para obtener una traducción más reducida.

### **Ejemplo 3**

**V.O.** TEE: This is a test. I can do this.

**V.D.** TE: Ah, un examen. Dispara.

**V.S.** Es un examen. Puedo hacerlo.

El traductor ha resuelto de una forma completamente idiomática la traducción para el doblaje de este ejemplo. Además, la palabra “dispara” respeta la sincronía visual. No obstante, al cambiar el subtítulo para hacerlo más semejante a la versión inglesa, ha dado lugar a una traducción con un mayor número de caracteres, menos natural en español, menos cómica y menos apropiada en el contexto de este filme (armas, etc.). La solución elegida para la versión doblada ha sido un acierto, ya que permite compensar posibles pérdidas.

### **Ejemplo 4**

**V.O.** SCRAD: You meet a beautiful girl. She's into it. And the best line you can come up with is: “Wanna come back to my place for some tonsil hockey and egg salad? Whoa! Who, who are you and how'd you get in here?”

CHARLIE: You like egg salad?

V.D. SCRAD: Conoces a una tía buena. Ella te sigue el rollo, y solo se te ocurre decir: “¿Vamos a mi casa y nos comemos los morros y una ensalada de atún?” ¡Oh! ¿Quién eres y cómo has entrado?

CHARLIE: ¿Ensaladita de atún?

V.S. SCRAD: Conoces a una tía buena, / y solo se te ocurre decir: / “Vamos a mi casa a comernos/ los morros y una ensalada”. / ¿Quién eres?

CHARLIE: ¿Te gusta la ensalada?

Esta vez, para no poner en guardia al espectador-pseudolingüista, el subtitulador ha optado por poner únicamente “ensalada”. Aquí también vemos que se ha eliminado todo un fragmento de la versión doblada que no supone una pérdida relevante, pero que priva al espectador de ciertos matices. En cuanto a la pregunta “¿Te gusta la ensalada?”, observamos que, debido a la cohabitación con los diálogos originales, el traductor ha preferido seguir la estructura superficial de la frase inglesa en detrimento del efecto cómico causado en la de la versión doblada con el empleo del diminutivo –ita. Además de esto último, no está de más indicar que la frase del subtítulo tiene dos caracteres más que la del doblaje.

### **Ejemplo 5**

V.O. SERLEENA: And wipe your nose. Idiot.

V.D. SERLEENA: Y sonaos la nariz. Idiotas.

V.S. Y suénate. Idiota.

No sabemos con certeza por qué el subtitulador ha eliminado los morfemas de plural de la versión doblada. Así, esta decisión podría deberse a las habituales restricciones de espacio y tiempo o a la ya mencionada intención de aproximarse a la lengua de partida. Si es así, es preciso señalar que se pierde el efecto humorístico añadido en la versión doblada al referirse a una de las dos cabezas de Charlie y Scrad en vez de a las dos.

### **Ejemplo 6**

V.O. SERLEENA: I'm running out of time. Where's the Light of Zartha.

V.D. SERLEENA: Se me agota el tiempo. ¿Dónde está la Luz de Zartha?

V.S. ¿Dónde está la Luz de Zartha?

Una vez más, observamos que en el subtítulo se ha eliminado información por las imposiciones del medio. La información es útil en el contexto en que se enuncia, ya

que da cuenta de la desesperación de Serleena por encontrar la Luz de Zartha, pero también es cierto que no se trata de información vital para la comprensión general del mensaje.

### **Ejemplo 7**

**V.O.** JAY: Check this Prionaesian's visa. The Cephalopods have been making counterfeits down at Kinko's on Canal.

**V.D.** JOTA: Comprueba el visado del prionesiano. Los cefalópodos han hecho copias falsas en el TodoCopy de Canal Street.

**V.S.** Compruébale el visado. / Los cefalópodos han estado / haciendo fotocopias.

Este ejemplo, que también hemos comentado en el análisis sobre el humor y la terminología imaginaria en *MIB II*, nos muestra, por un lado, cómo la versión subtitulada priva al espectador de uno de los términos inventados de esta película, y, por otro, cómo la reducción de un texto por motivos de espacio puede dar lugar a un sin sentido, pues, al eliminar “TodoCopy” y al utilizar la palabra “fotocopias” (en vez de “copias falsas” o “falsificaciones”), no solo se pierde información, sino que además la que hay no basta para entender el mensaje. La imagen tampoco permite suplir la pérdida de información.

### **Ejemplo 8**

**V.O.** ZED: I remember Jeff when he was yeahigh.

JAY: What do you got for me?

ZED: Take a look out that window. You see those guys in black suits? They work here, too. We got it covered.

JAY: Zed, come on, man. What you got?

ZED: Listen, dedication's one thing, but if you let it, this job will eat you up and spit you out whole.

**V.D.** ZETA: Recuerdo a Jeff cuando era una lombricilla.

JOTA: ¿Qué tienes para mí?

ZETA: Mira por la ventana. ¿Ves a esos tíos de negro? Trabajan aquí. Todo está cubierto.

JOTA: Venga, Zeta. ¿Qué tienes?

ZETA: La dedicación es una cosa, pero si le dejas, este trabajo te devorará y escupirá tus huesitos.

**V.S.** ZETA: Recuerdo cuando Jeff era así.

JOTA: ¿Qué tienes para mí?

ZETA: ¿Ves a esos tíos de negro? / También trabajan aquí.

JOTA: Venga. ¿Qué tienes?

ZETA: La dedicación vale, pero si le dejas, / este trabajo te devorará.

En este otro ejemplo de *MIB II*, se observa un buen número de omisiones de información innecesaria, también por las limitaciones mediales. Pero lo más curioso es la forma en que el subtitulador ha aprovechado el gesto de Zeta en pantalla para eliminar la palabra “lombricilla” y sustituirla por “así” sin que se pierda parte del significado. Se ha suprimido una información que se ha podido restituir gracias a la imagen.

### **Ejemplo 9**

**V.O.** FRANK: Thought I'd never get out of that mailroom.

**V.D.** FRANK: Me veía de botones toda la vida.

**V.S.** Estaba harto de repartir cartas.

Aquí podemos observar de nuevo la tendencia a la adecuación, tan propia del subtitulado. Ambas soluciones son excelentes.

### **Ejemplo 10**

**V.O.** FRANK: Anyway, I was in the Bowery the other night, and I meet this Great Dane. A little thick in the body, but very pretty in the face.

**V.D.** FRANK: Ah, la otra noche, en mi clase de tango, conocí a una Gran Danés. Un poquito llenita de cuerpo, pero con unas angulaciones preciosas.

**V.S.** Estaba en Broadway / y conocí a una Gran Danés. / Algo rechoncha, pero monilla.

Dado que “Bowery”, una importante calle comercial de Manhattan, es un lugar que no necesariamente conocen los espectadores de la versión subtitulada de *MIB II*, el traductor ha aplicado la estrategia de domesticación, sustituyéndolo por otro más fácilmente identificable por el público español, “Broadway”, es decir, una de las calles mundialmente famosas de Manhattan.

### **Ejemplo 11**

**V.O.** JAY: Oh, no, wait. How about we do the good cop-dumb dog thing, and you just shut up?

**V.D.** JOTA: Ah, no, espera. ¿Qué tal si vamos en plan poli bueno-perro tonto, y tú cierras el hocico?

**V.S.** ¿Y si vamos en plan / poli bueno-perro tonto, y te callas?

Las restricciones de espacio y tiempo propias de esta variedad de traducción audiovisual han provocado aquí la pérdida del doble sentido de la expresión “cerrar el hocico”. Este cambio, además, conlleva la desaparición de una parte del efecto humorístico.

### **Ejemplo 12**

**V.O.** JAY: I’m supposed to take advice on love from a dude that chases his own ass?

**V.D.** JOTA: ¿Voy a tener que escuchar consejos amorosos de alguien que huele culos ajenos?

**V.S.** ¿Me da consejos amorosos alguien / que persigue su propio culo?

Para no despegarse del original, el traductor también ha querido conservar, en esta ocasión, la frase exacta de la versión inglesa. Anteriormente comentábamos que la traducción para el doblaje de este fragmento no se justificaba, ya que en español es posible construir una frase similar, que es precisamente la que se ha empleado en el subtítulo correspondiente.

### **Ejemplo 13**

**V.O.** ZED: Positive. I gave the order. My best agent carried it out. It’s as if I gave the order to you.

**V.D.** ZETA: Por supuesto. Yo di la orden. Y mi mejor agente la ejecutó. Es como si hubieras sido tú.

**V.S.** Por supuesto. Yo di la orden. / Y mi mejor agente la ejecutó.

En este otro ejemplo, observamos que, también por las imposiciones propias del medio, se ha eliminado una frase completa. Esta omisión no altera el mensaje original, pero merma parcialmente los matices que aporta sobre la amistad y la lealtad que hay entre Zeta y Jota.

### **Ejemplo 14**

**V.O.** ELIZABETH: Twenty Rugrat stamps, please.

KAY: Elizabeth, the United States Postal Service hasn’t quite kept up with today’s youth, but I can offer you some nice, uh, Berlin airlift stamps.

ELIZABETH: No.

KAY: Uh, opera legends?

ELIZABETH: No.

KAY: American Samoa?

ELIZABETH: No.

KAY: Amish quilts. We can...

**V.D.** ELIZABETH: Veinte sellos de los Rugrats.

KA: Elizabeth, aquí todavía no estamos al día de los gustos infantiles, sin embargo puedo ofrecerte unos sellos de la ayuda aérea a Berlín.

ELIZABETH: No.

KA: ¿Sopranos famosas?

ELIZABETH: No.

KA: ¿Flora de Ohio?

ELIZABETH: No.

KA: ¿Templos mormones, tal vez?

**V.S.** ELIZABETH: 20 sellos de Rugrats.

KA: El servicio postal no está al día / de los gustos juveniles / pero tengo sellos / de la ayuda aérea a Berlín. / ¿Leyendas de la Ópera? / ¿Samoa? ¿Mantas amish?

En esta ocasión, nos encontramos con una serie de referentes culturales ajenos al universo del público receptor que se han adaptado en la versión doblada. “American Samoa” es una colonia de Estados Unidos situada en el Océano Pacífico Sur. Con “Amish quilts” Ka se refiere a las colchas y a los edredones confeccionados por los *amish*, un grupo religioso de personas que rechaza la tecnología moderna. Todos estos indicadores culturales han sido sustituidos en el doblaje por otros, más o menos equivalentes, que al no centrarse en la cultura de nuestro país no hacen sospechar a la audiencia y no rompen con el universo estadounidense del largometraje. No obstante, en la versión subtitulada se han conservado todos estos culturemas dando lugar a una traducción que podría resultar incomprensible por parte del público receptor. Nótese que la alusión a Berlín (“Berlin airlift” / “ayuda aérea a Berlín”) se ha conservado en ambos casos, pues se trata de un hecho histórico mundialmente conocido.

### **Ejemplo 15**

**V.O.** JAY: Okay, I'll tell you what. You decide you want to know who you really are; you come take a ride with me. If not, people are waitin' for their T.V. Guides.

FRANK: Think he'll bite?

KAY: I'm just goin' for a ride. If things don't add up, it's *hasta luego*, you know what I mean?

**V.D.** JOTA: Bien, te propongo algo. Si de verdad quieres saber quién eres, ven a dar una vuelta conmigo. Si no, sigue dando clases de paquetería.

FRANK: ¿Crees que picará?

KA: Iré a dar una vuelta. Si las cosas no me cuadran, *sayonara*. ¿Me explico?

**V.S.** JOTA: Si decides que quieres saber / quién eres en realidad, / ven a dar una vuelta conmigo. Si no, / hay gente esperando tus teleguías.

**FRANK:** ¿Crees que picará?

**KA:** Si las cosas no me cuadran, / hasta luego.

Al comparar las tres versiones, de nuevo queda clara la tendencia del subtitulador a aproximarse al texto de partida: “people are waitin´ for their T.V. Guides” (V.O.) / “sigue dando clases de paquetería” (V.D.) / “hay gente esperando tus teleguías” (V.S.). La traducción de los subtítulos es extranjerizante, pero los espectadores de la versión subtitulada suelen ser comprensivos pues el contexto les ayuda a resolver los eventuales problemas de comprensión. Además, parece que en las obras de humor existe un poco más de tolerancia en este sentido. En cuanto a la presencia del español en la versión original, el subtitulador, al contrario de lo que hizo en el doblaje, ha preferido perder el doble juego de lenguas y la diversidad lingüística.

### **Ejemplo 16**

**V.O.** M.I.B. CUSTOMS AGENT: If you must go out during the daylight, only the East Village, and, under no circumstances, north of Forty-Second Street.

**V.D.** AGENTE ADUANAS: Si debe salir durante el día, hágalo solo por el barrio punki y, bajo ningún concepto, al norte de la calle cuarenta y dos.

**V.S.** Si debe salir de día, / solo por Greenwich Village.

La insistencia por parte del subtitulador de mantenerse tan pegado al original ha dado lugar a un subtítulo que muy difícilmente puede ser entendido por todos los espectadores españoles. A la supresión de todo un fragmento, del cual explicamos anteriormente que tampoco era comprensible en nuestra cultura, hay que añadir que, en lugar de adaptar el nombre de la calle del original como se hizo en el doblaje, se ha preferido mantenerlo. El resultado es, como ya dijimos, un subtítulo incomprensible por la mayor parte de los receptores en la cultura meta.

### **Ejemplo 17**

**V.O.** FRANK: Trapped like rats in a Chia Pet.

**V.D.** FRANK: Atrapados como chipirones en su tinta y en lata.

**V.S.** Atrapados como ratas / en una enredadera.

Como ya hemos comentado, en España no se conoce el “Chia Pet” y en español tampoco existe una expresión equivalente para “Trapped like rats in a cage”, así que, tanto en el doblaje como en el subtitulado, el traductor ha tenido que reformular toda la

frase. La versión doblada se ajusta más al registro del personaje que lo declama y es más chistosa, mientras que la subtitulada ha preferido mantener la alusión al mamífero roedor del original.

### **Ejemplo 18**

**V.O.** JEEBS: Let's make it happen, cap'n!

**V.D.** JEEBS: Que nos quiten lo bailao.

**V.S.** ¡Dale caña, piraña!

“Let's make it happen, cap'n” es una frase que rima y que, en inglés, sirve para dar ánimos. La frase elegida para el doblaje, aunque pierde la rima, se ajusta al idiolecto de Jeebs. En cambio, el subtitulador se ha inclinado por conservar la rima y servirse de la expresión coloquial tan extendida en español “dar caña”, acompañada de una palabra que le permite mantener la rima.

### **Ejemplo 19**

**V.O.** JAY: Man, tell it to the hand. Stressful work environment is what we got back at M.I.B. right now.

**V.D.** JOTA: Toma, date un masaje. Para ambiente estresante el que tenemos en el M.I.B. ahora.

**V.S.** Pasa de mí. Para ambiente / estresante, el del M.I.B. ahora.

Ya hemos descrito el complicado caso de la expresión inglesa “tell it to the hand, 'cause the ears / face aren't listening”, acompañada por el gesto de Jota con la mano abierta. En el doblaje, se trató de que la solución adoptada no contradijese la imagen, pero la traducción utilizada en el subtítulo, a pesar de tener un sentido equivalente al de la frase original, no respeta el signo visual que acompaña al texto verbal.

### **Ejemplo 20**

**V.O.** JAY: Wait a minute. You left yourself clues.

**KAY:** Yeah, in case I had to be deneuralyzed because my replacement couldn't handle the situation.

**V.D.** JOTA: Un momento. Te dejaste pistas.

**KA:** Sí, por si me desneuralizaban por incapacidad manifiesta de mi sustituto.

**V.S.** JOTA: Te dejaste pistas.

**KA:** Por si me desneuralizaban / porque mi sustituto iba de culo.



Debido a las restricciones que el medio impone, nos encontramos no solo frente a otra reducción del diálogo, sino también frente a un cambio de registro en el subtítulo con respecto a la versión original y al doblaje, algo bastante habitual en subtítulo. Suponemos que este cambio de registro se debe a un intento por parte del subtitulador de disminuir el número de caracteres y, aunque no sea la opción más fiel al original, no atenta contra el universo de este filme.

### **Ejemplo 21**

**V.O.** JAY: Kinda.

**V.D.** JOTA: Casi.

**V.S.** Más o menos.

Dado que esta palabra se encuentra aislada y que el personaje permanece en campo durante el diálogo, en un primer plano, el traductor ha encontrado, para el doblaje, una traducción gracias a la cual se obtiene una perfecta sincronía labial, además de un significado totalmente fiel al original. A nuestro entender, la traducción elegida para la versión subtitulada es innecesariamente larga y literal.

### **Ejemplo 22**

**V.O.** JAY: Oh, sure thing. How do you take it? Black? Couple cubes of “kiss my ass”?

KAY: I don't know what's in there. I don't want you to get hurt. So step back.

JAY: Hey, Kay, for real, man, open the damn locker.

**V.D.** JOTA: Ah, claro. ¿Qué quieres? ¿Café solo con dos terrones de “ábrete, tío”?

KA: No sé lo que hay, podría herirte. Así que apártate.

JOTA: Eh, Ka, oye, de veras, abre la puñetera taquilla.

**V.S.** JOTA: Claro. ¿Solo, con dos terrones de “vete al pedo”?

KA: No sé qué hay aquí, / podrías resultar herido.

JOTA: En serio, abre la puta taquilla.

En el caso de “kiss my ass”, en el doblaje, el traductor ha tratado de buscar una expresión que se ajustara al personaje de Jota, así como al contexto preciso de la escena en cuestión. En el subtítulo también se ha querido mantener la idea de que Ka quiere deshacerse de Jota, pero, además, el aspecto vulgar y escatológico que figura en el original (“ass” / “pedo”).

En cuanto al empleo de la palabra malsonante “puta”, aunque posiblemente su elección se deba a las ya mencionadas limitaciones de espacio, cabe mencionar que, según Agost (1999:119):

El problema que presenta en muchas películas actuales la traducción del lenguaje soez o el argot reside en la aceptación por parte de la sociedad de llegada. El traductor ha de conocer cuál es el grado de aceptación social de este tipo de expresiones y traducir en consecuencia.

Este vocabulario no va con la idea que nos hemos forjado acerca del personaje de Jota y el hecho de ver la palabra escrita en los subtítulos no hace más que empeorar las cosas.

### **Ejemplo 23**

**V.O.** JAY: No, no, I, I got you all, I got you all. It’s cool. It’s cool. Here, hey, check this out.

**V.D.** JOTA: Tranquilos, no se alteren, esto lo arreglo yo. No es cualquier cosa.

**V.S.** Yo lo arreglo. Tranquis. / Fijaos en esto.

Por fortuna, la manera de expresarse del personaje de Jota permite el uso de formas sincopadas comunes en nuestra lengua, como el acortamiento que se observa en este ejemplo, con el fin de reducir el número de caracteres total del subtítulo sin que el registro se vea alterado. En este largometraje, se explota el empleo de coloquialismos del tipo de “chachi”, “chungo”, “mola” o “guay” como desencadenantes del humor.

### **Ejemplo 24**

**V.O.** LAURA: Oh, they were telling me about Oprah from Chicago.

WORMS: Maybe landed in Chicago!

**V.D.** LAURA: ¡Oh! Me han explicado por qué a Woopie Goldberg le llaman así.

GUSANANOS: Al aterrizar su ovni, dijo: “¡Woopie!”

**V.S.** LAURA: Me han hablado de Oprah, de Chicago.

GUSANANOS: ¡Quizá aterrizó en Chicago!

En la versión doblada, el traductor ha modificado muy acertadamente el referente por otro más conocido y compartido por ambas culturas. Sin embargo, nótese que, en el caso del subtítulo, se ha conservado dando lugar a un chiste que no hacía gracia en el público meta del año 2002, sobre todo porque las restricciones de espacio

no permiten una explicitación o una traducción explicativa. Para lograr comprender el chiste, la audiencia se ve obligada a hacer verdaderos esfuerzos porque no recibe la información de manera clara e inmediata. Aunque los subtítulos estén dirigidos a un público más preparado, se ha pecado de presuponer al espectador más conocimientos sobre la cultura origen de los que realmente tiene y se produce, por lo tanto, una pérdida de calidad con respecto al doblaje.

### **Ejemplo 25**

**V.O.** JAY: We're off book. I say we split some wigs. We need some wig-splittin' weapons.

**V.D.** JOTA: Pasando de él. Vamos a reventar ombligos. ¿Tenemos armas reventamombligos?

**V.S.** Pasando. A reventar molleras. / ¿Armas reventamolleras?

La traducción que se ha realizado de “wig” (“peluca”) por “ombligo” en el doblaje no parece estar justificada. En cambio, en su correspondiente subtítulo, se ha empleado otra palabra (“mollera”) que hace referencia a algo que, como las pelucas, también se encuentra en la parte superior del cuerpo. Además, se trata de una palabra coloquial y cotidiana que se ajusta bien al registro general de la película y del personaje.

### **Ejemplo 26**

**V.O.** SECURITY GUARD: It's about time you guys got here. That pretty lady in there is causing all kinds of hell.

**V.D.** CONSERJE: Ya iba siendo hora de que llegerais. Esa maciza está liando un cacao de aquí te espero.

**V.S.** Ya era hora. Esa monada / está armando un cacao de narices.

Esta vez se ha mantenido una más que recomendable homogeneidad entre el doblaje y el subtítulo que tendría que haberse respetado, en la medida de lo posible, en el resto de los ejemplos, especialmente si tenemos en cuenta que se trata del mismo traductor en ambos casos. Así, en el subtítulo, se ha utilizado una versión más corta de la misma expresión, pero igual de idiomática y aceptable.

### **Ejemplo 27**

**V.O.** KAY: At hyper-speed, you have to use the navigational stalk.

**V.D.** KA: Es el mando para navegar con hipervelocidad.

**V.S.** A hipervelocidad usa / la palanca de navegación.

En este subtítulo nos encontramos con una traducción completamente calcada del original, con una estructura tomada del inglés y totalmente inusual en español. Si, en esta ocasión, el subtitulador no le hubiese otorgado prioridad al original, sino a una traducción idiomática, no se habría cometido este fallo. Esta reformulación en la lengua de llegada podría considerarse un error de traducción.

### **Ejemplo 28**

**V.O.** JAY: 'Bout to lay the smackdown on your candy ass!

**V.D.** JOTA: ¡¿Qué te parecería si yo te diera un supercapón?!

**V.S.** ¡Te voy a dar una zurra en el culete!

Aquí encontramos una traducción para el doblaje que se aleja bastante del original. No obstante, esta modificación no está del todo injustificada, puesto que en la imagen se ve como Jota da un “capón” (según el DRAE, “golpe dado en la cabeza con el nudillo del dedo corazón”) a una de las víboras o uno de los tentáculos que salen de Serleena. La fidelidad al texto original en el subtítulo es mayor, pero se respeta más la imagen en el doblaje. De todos modos, el efecto cómico obtenido es igual de válido en ambas modalidades.

Por último, no podemos terminar este punto sin comentar lo que sucede en un caso de conversación cruzada hallado en *MIB II*, esto es, cuando dos o más personajes hablan a la vez. Los agentes Ka y Jota ven en casa de Newton, el dueño del videoclub, la cinta de vídeo sobre la Luz de Zartha; éste último conoce de memoria el contenido de la cinta y lo recita al mismo tiempo que Peter Graves, el narrador del video. Dado que la modalidad de subtitulado impide el solapamiento de los diálogos, únicamente se recogen las intervenciones del presentador del programa, y se pierde el efecto humorístico que se desprende del original. Es posible que el subtitulador haya optado por suprimir la intervención de Newton porque la imagen compensa, en cierto modo, esta pérdida de información, pues se ve un primer plano de Newton recitando el texto.

### **4.3. Conclusiones**

Al principio de este apartado, explicábamos que el subtitulado era la modalidad elegida por un público más selecto, sin embargo y pese a que se trata de una película norteamericana de un alto grado comercial, es posible que ciertos espectadores opten

por la versión subtitulada de *MIB II* para consolidar su conocimiento del idioma extranjero o para valorar el producto en su versión original (para oír las voces de los actores originales, por ejemplo). De todos modos y dado que se trata de un género de entretenimiento, los espectadores que solamente busquen pasar un rato de ocio, preferirán la versión doblada, esto es, “la facilidad en la comprensión” y “el disfrute sin esfuerzo” (Chaume, 2004:54-59), argumentos más que válidos para hacer esta elección.

Podemos señalar que, en la mayor parte de los casos que aquí se han estudiado, “se trata de soluciones que, en el doblaje, destruirían la ilusión de realidad pero que resultan las más adecuadas en la subtitulación, ya que el espectador es consciente de que está viendo una obra en versión original” (Agost, 2000:65). Se ha seguido muchísimo más de cerca el texto de partida y, en ocasiones, se ha producido un exceso de literalidad en la traducción de los chistes originales. Así, la traducción para la versión subtitulada de *MIB II* cumple la tendencia existente, ya que se inclina más hacia el polo de la adecuación mientras que el doblaje tiende a la aceptabilidad.

Parece ser que las diferencias más evidentes entre la versión doblada y la versión subtitulada de *MIB II* se deben a dos motivos principales, bastante frecuentes en subtitulación. En primer lugar, a las restricciones de espacio y tiempo propias de esta modalidad y, en segundo lugar, a la presencia del diálogo original en inglés durante todo el visionado de la película.

Por lo que respecta al primer caso, el traductor de subtítulos ha llevado a cabo su labor como estipulan prácticamente todos los manuales y libros de estilo sobre subtítulo interlingüístico y como recomiendan casi todos los profesionales:

- Suprimir los pleonasmos, las perífrasis verbales, los titubeos, las onomatopeyas, los vocativos, los conectores, las interjecciones, las repeticiones, las redundancias con la imagen y todo tipo de elementos superfluos que no modifiquen en absoluto el sentido del mensaje.
- Eliminar o abreviar los parlamentos no demasiado informativos o que puedan sobreentenderse porque se dispone de una información visual que suple dicha carencia.
- Sustituir palabras largas por sinónimos más cortos, variar la sintaxis de la frase y todo tipo de modificaciones que permitan obtener un subtítulo más reducido.

Con respecto a la presencia del original en todo momento, el traductor ha optado por una traducción un poco más literal que la del doblaje, aunque no con el fin de mantener el sabor local, como ocurre en otros casos, sino por el hecho de que el espectador tiene la posibilidad de comparar la traducción con el producto que está

consumiendo. En este sentido, Díaz Cintas (2001:33) afirma que “una traducción “más literal” no significa en absoluto que sea más fiel al original”, y de hecho, en algunos fragmentos subtítulos de esta película, parece que se pierde el efecto cómico y la naturalidad que sí figuran en la versión doblada; así, el doblaje resulta ser más fiel al texto de partida que el subtítulo.

De todos modos, la postura del subtitulador es comprensible, pues también según Díaz Cintas (*Ibíd.*:132), en ocasiones, cuando el subtitulador hace un esfuerzo por alejarse de la versión original y opta por “recrear el juego humorístico con otras palabras” en interés del efecto cómico, “lo único que consiguen son las quejas de los espectadores que se fijan simplemente en que la traducción no sigue de manera fiel el original”. Parece que el hecho de ver una película subtítulo les ofrece un “pretexto ideal para jugar a *la búsqueda del error*” (*Ibíd.*:133). Estas críticas suelen carecer de fundamento sólido y no se llevarían a cabo con una novela traducida o con una película doblada, y lo cierto es que estos espectadores tienen un conocimiento bastante básico y rudimentario acerca de las normas que rigen el mundo de la subtitulación y de la traducción en general. La posesión de conocimientos lingüísticos parece darles derecho a juzgar otro campo bien distinto: la traducción. Díaz Cintas apunta que una de las soluciones a este problema sería un mejor conocimiento de esta actividad, razón por la cual se deben realizar más estudios como el que aquí nos ocupa:

Es cierto que los subtítulos de algunas películas dejan mucho que desear y está muy bien que el espectador tome parte activa [...] en la evaluación de la traducción. Sin embargo, si se quiere ser ecuánime y ofrecer una crítica constructiva hay que ser consciente de la vulnerabilidad de esta modalidad y de las limitaciones que entran en juego. (*Ibíd.*:134-135)

A este respecto, mientras algunos prefieren evitar un alejamiento excesivo de la lengua original que ponga en guardia al espectador-pseudolingüista, Chaume (2004:105) nos parece un poco más optimista al afirmar lo siguiente:

[...] pensamos que no se debe tener miedo al espectador-pseudolingüista que critique algún alejamiento de la lengua origen, sino que estos alejamientos, si son percibidos, precisamente ayudarán a crear la conciencia colectiva de qué es y en qué consiste el proceso de traducción, de alejar del espectador la idea de la traducción literal como traducción fiel al original y de ayudar a cambiar en su inconsciente el prejuicio de la

equivalencia mal entendida, es decir, como equivalencia estática y parámetro evaluador de la bondad y calidad de las traducciones.

En definitiva, si, según Agost (1999:18), “el objetivo final es que los subtítulos aporten al espectador la información necesaria para poder seguir la película sin ninguna dificultad”, entonces podemos concluir que, en general, los subtítulos de *MIB II* cumplen con su propósito comunicativo fundamental. Así, “los espectadores son capaces de construir el significado real del filme a partir de la suma entre la información que reciben a través de los subtítulos y la información acústica y visual que perciben del filme original” (Chaume, 2004:138). En términos de recepción del espectador meta, podemos afirmar que la traducción para el subtítulo de *MIB II* es plenamente válida.

## 5. CONCLUSIONES

El análisis contrastivo del guión original en inglés de la película *MIB II* y su traducción al español tenía como principal objetivo determinar las técnicas y las estrategias más empleadas en la modalidad de traducción de doblaje en cuanto a los problemas que suelen ocasionar el humor y la terminología imaginaria, con el fin de que pudieran servir de referencia a estudiantes, a profesionales que tengan que enfrentarse a traducciones similares a la que aquí hemos estudiado o a investigaciones posteriores sobre este tema. Tras el análisis, hemos llegado a una serie de conclusiones que exponemos en este apartado.

En cuanto a la traducción del humor en *Hombres de Negro II*, podemos decir que es complicada en cualquier tipo de texto, pero la dificultad es aún mayor al añadir las restricciones que aparecen en la modalidad de doblaje. Así, la sincronía y los diferentes códigos de significación han condicionado la traducción de los elementos cómicos. Aun así, se ha logrado que la calidad de la sincronía labial y de los chistes traducidos sea excelente en la mayoría de los casos.

El análisis de este largometraje nos ha mostrado que el traductor ha sido valiente al despegarse del original para crear un guión con diálogos verosímiles y eficaces en la cultura meta, repletos de creatividad, ingenio, originalidad y grandes dosis de humor, sin llegar a contradecir la imagen en ningún momento. A nuestro entender, estos diálogos han contribuido a los ingresos en taquilla del filme que mencionábamos en la contextualización del material de estudio, pues se ha incluido un buen número de

elementos “españolizados” (“chavalote”, “machote”, “ensaladita”, “pelaíto”, etc.) que permiten que los espectadores olviden que están viendo una película traducida.

El doblaje de *MIB II*, tanto de la primera como de la segunda parte, ha dado lugar incluso a frases míticas que se siguen recordando e incluso mencionando en otros medios (por ejemplo, en series de televisión españolas como *Aquí no hay quien viva* (Alberto Caballero, Laura Caballero y Juan Luis Iborra, 2003-2006, España), en la que el personaje de Mariano dice: “Somos como los *Men in Black* de Hacienda”), a pesar de los años que han pasado desde sus respectivos estrenos en 1997 y 2002.

Dado que la prioridad no está en el sentido literal de las palabras, sino en el efecto cómico que aparece en el original, el traductor tiene más libertad a la hora de llevar a cabo su cometido. Ser fiel al original en la traducción de *MIB* parece significar lo mismo que “ser fiel a una función o a un efecto” (Chaves García, 2000:209). Por eso, también podemos concluir que la traducción de efecto es deseable en contextos similares al que aquí hemos estudiado y que los traductores de películas cuyas características principales sean parecidas a las de *MIB* y *MIB II* deberían seguir el método, las técnicas y las estrategias adoptados por el traductor de este filme.

Como hemos podido comprobar al realizar el estudio comparativo de las versiones en inglés y en español del filme, la traducción para el doblaje trata de buscar equivalentes adecuados que suenen naturales en la cultura meta y, sobre todo, que produzcan el mismo efecto cómico en el nuevo espectador, sin dejar nunca de lado lo que se ve en pantalla. Así, hemos detectado, por parte del traductor, una cierta tendencia a adaptar, explicitar, explicar y domesticar a la hora de trasvasar la comicidad de este largometraje. Afortunadamente, en este sentido, “existen similitudes entre ambas culturas que nos permiten encontrar equivalentes adecuados” (Martínez Tejerina, 2004:147).

El doblaje de *MIB II* demuestra que se puede conseguir una traducción satisfactoria del humor gracias a la labor del traductor. Así, es evidente que el traductor de *MIB II* tiene una excelente formación bilingüe, bicultural y humorística, así como una sensibilidad especial para traducir películas de ciencia ficción. A lo largo de todo el filme ha demostrado ser, según García Yebra<sup>6</sup>, “un maestro en su propia lengua” (en Cámara Aguilera, 1999:57) y saber aprovechar la libertad creativa que le brinda este tipo de largometrajes.

---

<sup>6</sup> García Yebra, V. (1983). *En torno a la traducción*. Madrid: Gredos. Pág. 101.



A propósito de la traducción de la terminología “inventada” en *Hombres de Negro II*, hemos observado que la creación, aunque forma parte de toda actividad traductora, adquiere un nuevo valor en la traducción de la ciencia ficción, sobre todo en los textos audiovisuales, pues dichos términos han de crearse no solo a partir de lo que aparece en el guión sino también de lo que se ve en la imagen y, por tanto, no solo a partir de las palabras, que es lo que ocurre en la traducción de términos imaginarios en las novelas de ciencia ficción.

Ante la ausencia de equivalentes en español, el traductor ha recurrido, en la mayor parte de los casos, a los préstamos de todo tipo: préstamos con o sin adaptación ortográfica y calcos semánticos. Así, parece un acierto del traductor, en general, la manera en que ha abordado la traducción de los términos imaginarios respetando, en la medida de lo posible, los requisitos formales, las convenciones verbales y los criterios de aceptabilidad exigidos en la formación de términos nuevos por la lengua meta y la carga semántica de los conceptos originales. El traductor ha seguido unas normas mínimas con el fin de garantizar su aceptabilidad en la lengua meta. Igualmente, se le ha otorgado el efecto humorístico que la película no solo permite sino que también precisa, con el fin de cumplir la función comunicativa y el objetivo principal de toda comedia: vender el producto y arrancar las risas del público. El traductor ha sido consciente de que, en esta comedia de ciencia ficción, el papel del humor es prioritario y, al crear nuevas palabras, ha logrado causar un impacto similar en la audiencia española. De hecho, en ocasiones, el traductor de *MIB II* ha añadido aún más originalidad a los términos “inventados” en español de la que realmente tienen en inglés.

Tanto el doblaje como el subtítulo han sido elaborados por el mismo traductor; por tanto, concluimos que las variaciones halladas entre estas dos versiones se deben a aspectos relacionados con las limitaciones propias de cada variedad de traducción audiovisual.

En efecto, con respecto a las diferencias entre el doblaje y el subtítulo en *Hombres de Negro II*, hemos comprobado que la traducción para la versión subtitulada de *MIB II* se inclina más hacia el polo de la adecuación mientras que el doblaje tiende a la aceptabilidad. Así, la versión subtitulada es más literal debido a la cohabitación de la lengua origen y la lengua meta, por eso la traducción resulta menos natural en español que el doblaje. Esta tendencia a la literalidad da lugar a una pérdida del deseado efecto humorístico e incluso a chistes incomprensibles por la audiencia meta. Las soluciones

adoptadas en el subtítulo habrían restado credibilidad a la traducción si se hubiesen empleado en el doblaje. Por tanto, estimamos que dichas soluciones solo son admisibles en la versión subtitulada, pues el espectador es consciente de que está consumiendo un producto en versión original. Además, podemos afirmar que, aunque el mensaje original se transmite de un modo efectivo en ambas modalidades, la versión doblada, al poder despegarse del texto de partida, cumple mejor su función cómica que la subtitulada.

Cabe destacar la necesidad de llevar a cabo estudios de estas características para que el público tenga un mayor conocimiento de las normas que rigen el mundo de la subtitulación y así evitar que los subtituladores teman al espectador-pseudolingüista. Cuando la prioridad reside en el humor, el subtítulo debe despegarse del texto fílmico original con el fin de lograr el deseado efecto cómico, puesto que una traducción literal, en este sentido, no implica necesariamente que sea una traducción más fiel al original.

Es preciso señalar que la traducción funcional (es decir, cuando la función del texto prima por encima de la literalidad y se adapta el producto al público meta) en doblaje puede ser arriesgada si no se lleva a cabo con sensatez y sentido común. Se ha observado que la completa fidelidad a los elementos humorísticos del original es prácticamente imposible y, pese a que, en estos casos, el traductor goza de más libertad, éste tendrá que conservar la fidelidad al texto origen siempre que no exista una causa justificada para cambiarlo, y no deberá domesticar el texto en exceso. Sin embargo, también es necesario indicar que, aunque en el caso del subtítulo los diálogos originales estén siempre presentes durante el visionado del filme, el traductor tampoco debe exotizar o extranjerizar demasiado su traducción y presuponer al espectador más conocimientos sobre la cultura de partida de los que en realidad posee. A nuestro entender, lo ideal es encontrar un equilibrio entre ambas estrategias.

Hemos podido constatar que, en muchos casos, el traductor ha tenido que enfrentarse a las restricciones del modo audiovisual, pero que, tanto en la versión doblada como en la subtitulada, ha sabido cumplir con éxito las normas establecidas para la traducción audiovisual (códigos de significación, sincronismo, segmentación de los subtítulos, convenciones ortotipográficas, etc.). En cuanto a la versión subtitulada y pese a lo comentado, los subtítulos de *MIB II* cumplen con su propósito comunicativo fundamental, es decir, aportar la información necesaria para que los espectadores puedan seguir la película sin ninguna dificultad.

En el estudio de los ejemplos, hemos intentado tener en cuenta las particularidades de estas modalidades de traducción audiovisual con el fin de

“reivindicar que los estudios sobre traducción” de textos audiovisuales no se queden “restringidos al mero análisis de la narración verbal” (Chaume, 2000:83).

En conclusión, desde nuestro punto de vista, dada la ausencia de soluciones sistemáticas y puesto que cada caso es distinto, el análisis sobre la traducción del humor y la creación de términos nuevos en diferentes textos fílmicos permitirá una mejora en la calidad de las traducciones de este tipo.

Muchos estudiosos afirman que en toda traducción se pierde algo. Aquí hemos querido demostrar que, con profesionalidad y creatividad, también se puede ganar.

## Bibliografía

---

### FUENTES BIBLIOGRÁFICAS

- Agost, R. (1999). *Traducción y doblaje: palabras, voces e imágenes*. Barcelona: Ariel.
- Agost, R. (2000). Traducción y diversidad de lenguas. En *El doblaje (inglés-español/galego)* (pp. 57-68). Vigo: Servicio de Publicacións da Universidade de Vigo.
- Alemán Gómez, D. (1998) *La traducción de la ciencia ficción como reflejo de la cultura y la personalidad de un autor*. Memoria de licenciatura, Facultad de Traducción e Interpretación, ULPGC, Gran Canaria.
- American Dictionary Advanced* (2000). Londres: Longman.
- Cámara Aguilera, E. (1999). *Hacia una traducción de calidad. Técnicas de revisión y corrección de errores*. Granada: Grupo Editorial Universitario.
- Camiña Pérez, R. M. y Sánchez Rodríguez, O. (2000). La traducción de productos audiovisuales en la comunidad gallega. En *El doblaje (inglés-español/galego)* (pp. 39-45). Vigo: Servicio de Publicacións da Universidade de Vigo.
- Chaume Varela, F. (2000). Vínculos de cohesión entre la narración verbal y la narración visual en la traducción de textos audiovisuales. En *El doblaje (inglés-español/galego)* (pp. 69-84). Vigo: Servicio de Publicacións da Universidade de Vigo.
- Chaume Varela, F. (2004). *Cine y traducción*. Madrid: Cátedra. (Colección Signo e imagen).
- Chaves García, M. (2000). *La traducción cinematográfica. El doblaje*. Huelva: Servicio de Publicaciones Universidad de Huelva.
- Del Águila, M. E. y Rodero Antón, E. (2005). *El proceso de doblaje take a take*. Salamanca: Servicio de Publicaciones Universidad Pontificia de Salamanca. (Colección Comunicación y pluralismo).

Díaz Cintas, J. (2001). *La traducción audiovisual. El subtítulo*. Salamanca: Ediciones Almar. (Colección Biblioteca de Traducción).

Fontcuberta i Gel, J. (2000). La traducción para el doblaje: una gimnasia polivalente. En *El doblaje (inglés-español/galego)* (pp. 85-89). Vigo: Servicio de Publicacións da Universidade de Vigo.

Gambier, Y. (2000). Comunicación audiovisual y traducción: perspectivas y contribuciones. En *El doblaje (inglés-español/galego)* (pp. 90-102). Vigo: Servicio de Publicacións da Universidade de Vigo.

García Yebra, V. y Gonzalo García, C. (2004). *Manual de documentación y terminología para la traducción especializada*. Madrid: Arco/Libros. (Colección Instrumenta Bibliológica).

González Rodríguez, M. I. (2007). *Traducción de la novela gráfica Sin City. Doblaje y subtítulo de su adaptación cinematográfica*. Tesina, MSA, ULPGC, Gran Canaria.

Guerrero Ramos, G. y Pérez Lagos, M. F. (2002). *Panorama actual de la terminología*. Granada: Editorial Comares. (Colección Interlingua).

Hernández Bartolomé, A. I. y Mendiluce Cabrera, G. (2004). *Este traductor no es un gallina. El trasvase del humor audiovisual en Chicken Run*, [en línea]. Madrid: Universidad Alfonso X El Sabio. Disponible en: <http://accurapid.com/journal/29liter.htm> [2008, 31 de agosto].

Hurtado Albir, A. (1999). *Enseñar a traducir: metodología en la formación de traductores e intérpretes*. Madrid: Edelsa.

Lorenzo García, L. (2000). Características diferenciales de la traducción audiovisual (I). El papel del traductor para el doblaje. En *El doblaje (inglés-español/galego)* (pp. 17-27). Vigo: Servicio de Publicacións da Universidade de Vigo.

Martínez Sierra, J. J. (2004). *Estudio descriptivo y discursivo de la traducción del humor en textos audiovisuales. El caso de Los Simpson*. Tesis doctoral, Facultat de Ciències Humanes i Socials, Departament de Traducció i Comunicació, Universitat

Jaume I, Castellón. Disponible en: [http://www.tdx.cesca.es/TESIS\\_UJI/AVAILABLE/TDX-1115104-095509//martinez.pdf](http://www.tdx.cesca.es/TESIS_UJI/AVAILABLE/TDX-1115104-095509//martinez.pdf) [2008, 1 de octubre].

Martínez Tejerina, A. (2004). La traducción del argot en *South Park*. *Anuario de investigación en literatura infantil y juvenil*, 2, 127-149.

Mateo Martínez-Bartolomé, M. (1995). *La traducción del humor. Las comedias inglesas en español*. Oviedo: Servicio de publicaciones Universidad de Oviedo.

Mayoral Asensio, R. (2000). La traducción audiovisual y los nombres propios. En *El doblaje (inglés-español/galego)* (pp. 103-114). Vigo: Servicio de Publicacións da Universidade de Vigo.

Moliner, M. (2007). *Diccionario de uso del español* (3a. ed.). Madrid: Gredos.

Monterde Rey, A. M. (1998). *Curso de introducción a la terminología para traductores e intérpretes*. Las Palmas: Servicio de Publicaciones Universidad de Las Palmas de Gran Canaria.

Monterde Rey, A. M. (2002). *Ejercicios de introducción a la terminología para traductores e intérpretes*. Las Palmas: Servicio de Publicaciones Universidad de Las Palmas de Gran Canaria.

Pérez Botella, C. (2006). *Análisis de la traducción de los nombres propios y otros referentes culturales en "Astérix et Obélix contre César" (Claude Zidi, 1999)*. Tesina, MSA, ULPGC, Gran Canaria.

Pérez Vigaray, F. J. (2006). *La traducción del humor en Austin Powers: la espía que me achuchó. Análisis descriptivo-contrastivo del doblaje y el subtítulo*. Tesina, MSA, ULPGC, Gran Canaria.

Real Academia Española (2001). *Diccionario de la lengua española* (22a. ed.). Madrid: Espasa-Calpe.

Rodríguez Camacho, E. (2002). La terminología en la formación de un traductor especializado. En *Panorama actual de la terminología* (pp. 307-326). Granada: Editorial Comares. (Colección Interlingua).

Zabalbeascoa Terran, P. (2000). La traducción del humor de Woody Allen o el arte de dominar la sutileza y la ironía. En *El doblaje (inglés-español/galego)* (pp. 115-125). Vigo: Servicio de Publicacións da Universidade de Vigo.

Zaro Vera, J. J. (2000). Perspectiva social del doblaje y la subtitulación. En *El doblaje (inglés-español/galego)* (pp. 127-138). Vigo: Servicio de Publicacións da Universidade de Vigo.

## PÁGINAS WEB

FilmAffinity. Disponible en: <http://www.filmaffinity.com/es/film968702.html> [2008, 7 de septiembre].

The Internet Movie Database (IMDb). Disponible en: <http://www.imdb.com/find?s=all&q=mib> [2008, 9 de septiembre].

Adictosalcine.com. Disponible en: [http://www.adictosalcine.com/ver\\_pelicula.phtml?cod=941](http://www.adictosalcine.com/ver_pelicula.phtml?cod=941). [2008, 9 de septiembre].

LaButaca.net (revista de cine Online). Disponible en: <http://www.labutaca.net/films/10/hombresdenegro2.htm>. [2008, 9 de septiembre].

Universitat Autònoma de Barcelona. Disponible en: [http://mem.uab.es/onptav/index.php?option=com\\_content&task=view&id=21&Itemid=49](http://mem.uab.es/onptav/index.php?option=com_content&task=view&id=21&Itemid=49). [2008, 8 de septiembre].

I Cita Audiovisual. Disponible en: <http://citaudiovisual.com/Organizadores.html> [2008, 8 de septiembre].

Eldoblaje.com. Disponible en: <http://www.eldoblaje.com/> [2008, 26 de junio].

Trag (Traducción de películas). Disponible en: <http://es.groups.yahoo.com/group/trag/> [2008, 8 de septiembre].

Hollywood.com. Disponible en: [http://www.hollywood.com/movie/Men\\_in\\_Black\\_II/383171](http://www.hollywood.com/movie/Men_in_Black_II/383171) y [http://www.hollywood.com/movie/Men\\_in\\_Black/185941](http://www.hollywood.com/movie/Men_in_Black/185941) [2008, 2 de noviembre].

Ministerio de Educación, Ciencia y Deporte (MECD) Disponible en:  
[http://www.mcu.es/bbddpeliculas/buscarDetallePeliculas.do?brscgi\\_DOCN=000037873  
&brscgi\\_BCSID=e930cc3d&language=es&prev\\_layout=bbddpeliculasResultado&layo  
ut=bbddpeliculasDetalle](http://www.mcu.es/bbddpeliculas/buscarDetallePeliculas.do?brscgi_DOCN=000037873&brscgi_BCSID=e930cc3d&language=es&prev_layout=bbddpeliculasResultado&layout=bbddpeliculasDetalle) [2008, 26 de junio].



## **APÉNDICE**

## FICHA DE LA PELÍCULA *MIB*

**Título original:** *Men in Black*

**Título español:** *Hombres de Negro*

**Nacionalidad:** Estados Unidos

**Año:** 1997

**Género:** Comedia de ciencia ficción

**Director:** Barry Sonnenfeld

**Productores:** Laurie McDonald y Walter F. Parkes

**Productor ejecutivo:** Steven Spielberg

**Guión:** Ed Solomon (basado en el cómic de Lowell Cunningham)

**Música original:** Danny Elfman

**Fotografía:** Donald Peterman

**Montaje:** Jim Miller

**Diseño de producción:** Bo Welch

**Dirección artística:** Thomas A. Duffield

**Diseño de vestuario:** Marcia Patten

**Reparto:** Tommy Lee Jones (agente Ka), Will Smith (James Edwards/agente Jota), Linda Fiorentino (Laurel Weaver), Vincent D'Onofrio (Edgar), Rip Torn (agente Zeta), Tony Shalhoub (Jeebs), Siobhan Fallon (Beatrice), Mike Nussbaum (Gentle Rosenberg), Sergio Calderón (Jose), Fredric Lehne (agente Janus), Richard Hamilton (agente De), John Alexander (Mikey).

**Duración:** 98 minutos

**Sinopsis:** Durante muchos años, los extraterrestres han vivido en la Tierra, mezclados con los humanos, sin que nadie conozca su existencia. Los *Hombres de Negro* son unos agentes, pertenecientes a una asociación altamente secreta del gobierno, encargados de vigilar la actividad alienígena en la Tierra. Dos de estos agentes, uno veterano y otro recién incorporado, descubren a un terrorista galáctico que pretende acabar con la humanidad.

## FICHA DE LA PELÍCULA *MIB II*

**Título original:** *Men in Black II*

**Título español:** *Hombres de Negro II*

**Nacionalidad:** Estados Unidos

**Año:** 2002

**Género:** Comedia de ciencia ficción

**Director:** Barry Sonnenfeld

**Productores:** Laurie McDonald y Walter F. Parkes

**Productor ejecutivo:** Steven Spielberg

**Guión:** Robert Gordon y Barry Fanaro (basado en el cómic de Lowell Cunningham y en un argumento de Robert Gordon)

**Música original:** Danny Elfman

**Fotografía:** Greg Gardiner

**Montaje:** Richard Pearson y Steven Weisberg

**Diseño de producción:** Bo Welch

**Dirección artística:** Alec Hammond, Sean Haworth, Thomas P. Wilkins y Michael Wylie

**Diseño de vestuario:** Mary E. Vogt

**Reparto:** Tommy Lee Jones (Kevin Brown/agente Ka), Will Smith (agente Jota), Lara Flynn Boyle (Serleena), Rip Torn (Zeta), Johnny Knoxville (Scrad/Charlie), Rosario Dawson (Laura Vásquez), Tony Shalhoud (Jeebs), Patrick Warburton (agente Te), Jack Kehler (Ben), David Cross (Newton).

**Duración:** 84 minutos

**Sinopsis:** Un monstruo kylvotiano resentido se hace pasar por modelo de lencería y pone en peligro la supervivencia de la especie humana. Al tomar a los *Hombres de Negro* como rehenes, el agente Jota se ve obligado a ir en busca de Ka, que tras haber sido neutralizado en la primera parte de la película, no recuerda nada del tiempo que pasó en los *MIB*, para convencerle de que es la única persona con vida capaz de salvar la galaxia antes de que el tiempo se agote.