



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



DOBLE GRADO EN TRADUCCIÓN E INTERPRETACIÓN INGLÉS/ALEMÁN-INGLÉS/FRANCÉS

Curso académico 2019-2020

*Análisis sobre el tratamiento de la variación lingüística
en películas de animación y su doblaje*

Autora: Daniela Reyes Rodríguez

Tutora: Laura Cruz García

RESUMEN

En este Trabajo de Fin de Grado presentaremos un análisis contrastivo sobre la traducción de la variación lingüística en películas de animación. Compararemos extractos de varias películas que presenten variación lingüística en su versión original (de lengua principal inglesa en su variedad americana) con su versión doblada al español de España.

Los objetivos son identificar y clasificar la variación lingüística para determinar qué estrategia de traducción se ha empleado en cada caso. Nos interesa especialmente observar qué estereotipos (en rol de rasgos caracterizadores) proyecta el uso de una variedad concreta en la cultura origen y ver si se trasladan estos valores a la cultura meta. Para ello, se han seleccionado fragmentos de películas de animación bajo la premisa de haber observado variación lingüística en uno o varios de los personajes del filme. Estos fragmentos se exhiben en un total de 12 fichas que contienen 14 ejemplos de traducción. Obtendremos los resultados atendiendo a un sistema de estrategias trifactorial que nos ayudará a evaluar la conservación de estos elementos en su versión doblada.

ABSTRACT

This paper presents a contrastive analysis of the translation of linguistic variation in animation movies. I will compare excerpts from several movies that show linguistic variation in their original version with their dubbed version. The source language is American English and the target language is Spanish from Spain.

The objectives of this paper are to identify and classify the variation to determine which translation strategy has been used in each case. I am particularly focused on observing the role of stereotypes as characterizing features and the use of a variety for this purpose in the source culture. I am also interested to observe if these values are transferred to the target culture. Therefore, I have selected excerpts from animated movies under the condition of having observed linguistic variation in one or more characters in the movie. These clips are displayed in a total of 12 classification tables containing 14 examples of translations. The results will be obtained according to a tri-factor strategies system. This system will help to evaluate how well the original image has been preserved in the dubbed version.

ÍNDICE

1	Introducción.....	1
2	Marco teórico.....	2
2.1	La traducción audiovisual.....	2
2.2	El doblaje.....	3
2.3	La variación lingüística.....	5
2.3.1	Definición de variación lingüística.....	5
2.3.2	Clasificación de la variación lingüística.....	5
2.3.3	Variaciones representadas en el corpus.....	8
2.3.4	Estrategias de traducción.....	12
3	Análisis y resultados.....	14
3.1	Metodología de análisis.....	14
3.2	Análisis contrastivo.....	16
	Ficha 1. <i>Madagascar A</i>	16
	Ficha 2. <i>Madagascar B</i>	17
	Ficha 3. <i>Cómo entrenar a tu dragón</i>	19
	Ficha 4. <i>Río</i>	20
	Ficha 5. <i>Rango</i>	22
	Ficha 6. <i>Coco</i>	24
	Ficha 7. <i>Gru: Mi villano favorito</i>	26
	Ficha 8. <i>UglyDolls: Extraordinariamente feos A</i>	27
	Ficha 9. <i>UglyDolls: Extraordinariamente feos B</i>	28
	Ficha 10. <i>Shrek A</i>	29
	Ficha 11. <i>Shrek B</i>	31
	Ficha 12. <i>Buscando a Nemo</i>	33
3.3	Resultados del análisis.....	35
4	Conclusiones.....	37
5	Bibliografía.....	38

ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 1. <i>Clasificación de la variación lingüística según Halliday et al. (1964) y Catford (1965)</i>	6
---	---

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

Ilustración 1. <i>Visión global de las estrategias de traducción en el corpus</i>	35
---	----

1 INTRODUCCIÓN

En este Trabajo de Fin de Grado estudiaremos la traducción audiovisual (TAV), en concreto, el doblaje de películas de animación de inglés a español. El tema específico que trataremos será la variación lingüística y la posibilidad de emplear la variación lingüística como una herramienta para reforzar la credibilidad del texto audiovisual. Además, observaremos cómo el uso de una o más variedades afecta a la caracterización de los personajes.

El objetivo es determinar y describir qué soluciones se han adoptado en cada caso. Es decir, el trabajo que presentamos a continuación es un trabajo descriptivo que señalará ejemplos de variación lingüística en películas de animación. Se observará cómo se ha trasladado esa variación en el doblaje español y de qué manera este cambio ha repercutido, no sólo en el *skopos* del texto sino en la percepción de la personalidad de los personajes. Comprobaremos, pues, hasta qué punto un rasgo lingüístico puede matizar una personalidad cuando no tenemos otros referentes visuales.

Para llevar a cabo este estudio, la metodología consistirá en un análisis por fragmentos de los diferentes casos de variación lingüística que hemos recopilado a través de plataformas de vídeo bajo demanda (*video on demand*, VOD). Los extractos que proponemos tienen como lengua principal el inglés americano en su VO y la variedad del español hablado en España en su versión doblada (VDE). Los datos de cada caso se introducirán en una ficha de trabajo que parte de la propuesta de Arampatzis (2011).

Hemos elegido este tema por varias razones. En primer lugar, no cabe duda de que la traducción audiovisual en España atrae a un número cada vez mayor de adeptos. La exposición a las nuevas plataformas VOD y a todo tipo de contenido en línea hace que todos estemos en contacto con productos audiovisuales. En segundo lugar, es frecuente el uso de imágenes estereotipadas de una lengua o cultura para contextualizar a los personajes de animación. Nos interesa comprobar hasta qué punto se puede emplear una variedad para lograr este efecto y conforme a qué reglas debe ajustarse su doblaje. Este uso de la lengua puede que esté amparando la xenofobia, la aporofobia o el clasismo, lo cual no tiene cabida en una sociedad sana. Por lo cual, el tema se ha elegido también por una cuestión de conciencia social. Por último, la Facultad de Traducción e Interpretación de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria es de las pocas que concibe la asignatura de *Traducción Audiovisual* en su plan de estudios. Esta introducción a la TAV nos ha estimulado y alentado a continuar por este ámbito de la traducción.

2 MARCO TEÓRICO

Antes de comenzar con nuestro análisis, es necesario que tengamos claros algunos conceptos sobre la traducción audiovisual. Por ello, en estas primeras páginas, hablaremos brevemente de la aparición de los textos audiovisuales. Luego continuaremos exponiendo la necesidad de un nuevo tipo de traducción: la traducción audiovisual. Veremos en qué se diferencia de otros tipos de traducción y cuáles son sus modalidades. Dentro de estas modalidades nos centraremos en el doblaje y, por último, estudiaremos la implicación de la variación lingüística en este ámbito.

2.1 LA TRADUCCIÓN AUDIOVISUAL

La traducción audiovisual o TAV es un tipo de traducción que se diferencia de otros en la clase de textos con los que se trabaja. El estudio de la TAV resulta cada vez más atractivo para estudiantes y profesionales. Ya a principios de siglo, Mayoral Asensio (2001:3) apuntaba que «la traducción audiovisual está experimentando una revolución fomentada por el incremento espectacular de la demanda y la oferta de productos audiovisuales». Aunque en aquel entonces esta oferta y demanda estaba promovida por una parrilla televisiva creciente y la aparición del DVD (Mayoral Asensio, 2001:3), hoy en día, con el auge de las plataformas VOD (Chaume Varela, II Jornadas Multimedia, 2019) el nicho de mercado se ha ampliado aún más. Esto ha despertado gran interés por la TAV y ha propiciado una mayor profusión en su investigación.

No podemos hablar de la traducción audiovisual sin antes definir qué es un texto audiovisual. Chaume Varela (2004:15) habla de un texto en el que convergen varios códigos de significación que se transmiten por el canal acústico y el canal visual. En los textos audiovisuales coexisten dos códigos: el código visual y el código sonoro. Cuando nos referimos al código visual hablamos de «las ondas luminosas a través de las que recibimos imágenes, pero también carteles o rótulos con texto escrito, etc.» y con el código sonoro nos referimos a «las vibraciones acústicas a través de las cuales recibimos las palabras, la información paralingüística, la banda sonora y los efectos especiales» (Chaume Varela 2004:30).

Podríamos hablar, entonces, de un lenguaje propio aplicado a este ámbito, pues se maneja «varios sistemas de signos, diferentes códigos y diferentes materias de expresión» (Chaves: 1996:124), es decir, el texto audiovisual constituye un nuevo tipo de texto con su propia idiosincrasia, y la dificultad que presenta es, fundamentalmente, la simultaneidad de estos dos códigos lingüísticos en un mismo periodo de tiempo.

Los productos audiovisuales han originado una situación de incertidumbre ante un nuevo escenario traductológico. Sin embargo, elaborar una traducción adecuada no supondrá mayor problema siempre y cuando se tengan en cuenta una serie de nuevos factores que presenta el texto audiovisual. Para poder descifrar el mensaje y que el acto comunicativo sea exitoso debemos prestar especial atención a uno de estos nuevos factores: los elementos no verbales. Éstos aportan la información necesaria para contextualizar los hechos. Omitir o malinterpretar estos elementos no verbales desembocaría, sin duda, en una obra confusa e incongruente.

Por supuesto, un texto tan heterogéneo permite soluciones traductológicas muy dispares desde el punto de vista formal. Algunas de las modalidades de traducción audiovisual son el subtítulo, el *voice-over* o la audiodescripción entre otras muchas. Todas forman parte de una realidad audiovisual en mayor o menor medida. Puesto que el objeto de nuestro análisis se basa en la modalidad del doblaje, nos centraremos en definir y ahondar en sus peculiaridades.

2.2 EL DOBLAJE

La subtitulación, ya sea por razones didácticas, por su mayor rapidez y su bajo coste o por una simple moda, está en creciente demanda. Sin embargo, en nuestro país, la modalidad del doblaje aún es la preferida por los espectadores.

El doblaje consiste en remplazar un discurso original por una pista de audio (en otro idioma) que intenta, en la medida de lo posible, ocupar el mismo tiempo, estructura de la frase y movimiento de labios de los actores (Luyken, 1991:31). Cabe mencionar que, a diferencia de otras modalidades de la TAV, en el doblaje, el texto audiovisual pasa por muchas transformaciones hasta llegar a su estadio final con el fin de atender a las exigencias que explicaremos a continuación.

El objetivo principal del doblaje es transmitir un sentido. Para que el sentido llegue íntegro y sin interferencias, es fundamental que el acto comunicativo resulte creíble. Para lograr tal fin, el texto audiovisual no sólo debe adecuarse a la norma y respetar los estándares de coherencia y cohesión de la lengua meta; sino que debe sincronizarse con la imagen. Chaume (2012:72-73) diferencia tres ajustes de sincronización que deberían considerarse a la hora de elaborar el nuevo texto, es decir, el texto meta (TM):

- El ajuste labial o sincronía fonética: ajusta la traducción a los movimientos articulatorios de la boca de los personajes que aparecen en pantalla. Debe respetarse especialmente cuando los movimientos se muestran en un primer plano, en un primerísimo plano o en un plano detalle de los labios.
- Sincronía cinésica: ajusta la traducción a los movimientos de los personajes que aparecen en pantalla. Por ejemplo, si un personaje negara o afirmara con la cabeza, el texto debería ser coherente con el movimiento.
- Ajuste temporal o isocronía: ajusta la traducción a la duración de los diálogos y las pausas. Las intervenciones de los actores tendrán que producirse en el momento en el que se vea que el personaje ha comenzado a hablar y no antes ni después. Lo mismo ocurrirá con el cierre de las intervenciones.

Además de la sincronización, la inclusión de la variación lingüística es un factor que consideramos muy relevante, pues resulta lógico y aporta credibilidad que no todos los textos audiovisuales sean homogéneos en cuanto a la lengua que se emplea. Zabalbeascoa (2008:157) señala que la falta de credibilidad en el doblaje suele estar estrechamente relacionada con la caracterización de los personajes. La inserción de una o múltiples variaciones de la lengua en un filme refuerza la coherencia y la verosimilitud de la narrativa. Sin embargo, las variaciones pueden suponer un problema para el traductor de doblaje. Puede darse el caso de que no se identifique correctamente la variedad expuesta en el texto original (TO) o que ésta coincida con la lengua principal empleada en el TM.

De hecho, en España, no existe ninguna convención ante esta problemática, lo que da lugar a diferentes soluciones. Si bien es cierto, y lo podremos comprobar en nuestro análisis, que hay una tendencia a la homogeneidad lingüística y se suele optar por el «español estándar» como solución neutra. Por ejemplo, Rabadán (1991:97) ante un problema de equivalencia, opta por traducir el segmento textual con variedad lingüística por la variedad estándar de la lengua meta y, si es posible, añadir «coletillas» aclaratorias a la traducción. La estandarización de una variedad es, sin duda, la opción más sencilla y también la más económica para las productoras. No obstante, dependiendo del grado de alusión que se haga a la variación en cuestión y de su relación con la imagen, se podría perder parte de las referencias intertextuales y humorísticas o incluso, iría en contra de la construcción de los estereotipos caracterizadores (Zabalbeascoa, 1996: 235-258).

No debemos olvidar que el proceso del doblaje es multifactorial, por lo que «la credibilidad se construye a partir de la sincronía, la calidad de la traducción y la calidad de la interpretación artística de los actores dobladores» (Chaume 2003:102 citado en Zabalbeascoa 2008:171).

2.3 LA VARIACIÓN LINGÜÍSTICA

Las lenguas son reflejo de la cultura y la sociedad que las habla y, por tanto, son cambiantes. Su volatilidad hace que cada manifestación del habla sea única. Sin embargo, a su vez, es posible enmarcar dichas manifestaciones dentro de una misma comunidad de hablantes, ya sea de tipo político, económico o doméstico, entre otros. Además, es adaptable. Una misma persona puede hacer uso de diferentes formas de la lengua no sólo atendiendo a su situación social, sino dependiendo de la etapa vital en la que se encuentre. En este apartado daremos una definición de variación lingüística y veremos algunas maneras de clasificarla.

2.3.1 Definición de variación lingüística

Halliday (1978:74), citado en Mayoral Asensio (1999:13), define la variación lingüística de la siguiente manera:

La variación en una lengua es, en un sentido muy directo, la expresión de atributos fundamentales del sistema social; la variación dialectal expresa la diversidad de estructuras sociales (jerarquías sociales de todo tipo), en tanto que la variación de registro expresa la diversidad de los procesos sociales.

De una manera llana, podemos decir que la variación es la manifestación lingüística del contexto de los hablantes y, que, por ser éste diverso, el resultado también lo es. Entre las que pueden ser las causas de la existencia de variación, Mayoral Asensio (1999:20) recoge las posibles causas de la existencia de variación. Algunas de ellas son el contexto social, el contexto situacional, la individualidad del hablante o la ideología.

2.3.2 Clasificación de la variación lingüística

Hemos decidido abordar la clasificación de la variación lingüística desde una perspectiva traductológica. Pues, los estudios elaborados desde los enfoques lingüístico y sociológico son limitados: no tienen en cuenta la relación entre los participantes, el medio, el idiolecto, la traducción como encargo profesional, etc. Sin embargo, la traductología en estos estudios presenta conceptos nuevos de equivalencia (Mayoral Asensio, 1999:40-41), lo que supone una aproximación más adecuada a las cuestiones que nos ocupan.

El modelo de clasificación en el que se basan gran parte de los estudios es el de Halliday et al. (1964). En este modelo se introduce la dicotomía uso/usuario que surge tras estudiar a las comunidades lingüísticas. Estos autores entienden la comunidad lingüística como «un grupo de personas que consideran que usan la misma lengua» (1964:76 citado en Mayoral Asensio 1999:29) y la variedad como «la actividad de un usuario en un uso» (1964:98 citado en Mayoral Asensio 1999:29). El término «uso» se define como «el uso que un hablante hace de la lengua en una situación concreta, que corresponde a los distintos registros de los que dispone una lengua» y el término «usuario» define al hablante como «perteneciente a un grupo que comparte las mismas características lingüísticas, las cuales permiten distinguir entre los distintos dialectos de una lengua» (Arampatzis, 2011:59).

Otra clasificación es la de Catford (1965). Este autor distingue dos tipos de variación: las más o menos permanentes en el hablante o grupo de hablantes y las más o menos transitorias, que cambian según la situación inmediata de expresión (1965:84).

A continuación se presenta a modo de esquema la siguiente tabla clasificatoria que contiene las propuestas de Halliday et al. (1964) y Catford (1965) para poder situar los conceptos de dialecto, idiolecto, campo, modo y estilo que definiremos más adelante:

Halliday et al. (1964)	Uso o dialectos		Usuario o registros			
	Dialectos		Idiolecto	Campo	Modo	Estilo
Catford (1965)	Características permanentes del hablante		Características transitorias del hablante			
	Dialectos	Idiolecto	Registro	Modo	Estilo	

Tabla 1. Clasificación de la variación lingüística según Halliday et al. (1964) y Catford (1965)

El modelo de clasificación que definirá nuestra línea de trabajo es el propuesto por Hatim y Mason (1990). En él, podemos ver cómo se invierten los términos «uso» y «usuario» que proponían Halliday et al. (1964) y se incluye el idiolecto en el mismo nivel que los dialectos, tal y como hizo Catford (1965). Este modelo se estructura de la siguiente manera (Hatim y Mason 1990:53-65):

▪ Dimensión del usuario - dialectos:

- 1) Dialecto geográfico. Es la variedad propia de los hablantes de una zona geográfica concreta. Los autores (1990) subrayan que las diferencias entre una región u otra no son necesariamente de índole lingüística, también pueden ser de tipo política o cultural. Coseriu (1981) y otros autores llaman a esta variedad «diatópica». A partir de este momento emplearemos el término «variedad diatópica» para referirnos al dialecto geográfico. Con respecto a la traductología, Hatim y Mason (1990) advierten que la equivalencia dialectal de la variedad diatópica tiene que ser ajustada. La sustitución de esta variedad por una variedad estándar o por otra variedad dialectal puede modificar los efectos que pretendía causar el dialecto de la lengua original. El traductor debe tener presentes las características inherentes de cada dialecto, ya sea por su carga ideológica o política, ya que una sustitución inadecuada puede acarrear un cambio de sentido en la cultura meta.
- 2) Dialecto temporal. Esta variedad refleja el cambio del lenguaje a través del tiempo, ya que cada generación posee unas características lingüísticas propias de la época en la que vive. El problema que plantea esta variación en traducción es el público meta, pues a veces el lenguaje arcaico puede resultar difícil de comprender para un público general. Si bien es cierto que la correcta traducción de este lenguaje ayuda a la cohesión del texto.
- 3) Dialecto social o sociolecto. Se trata de las diferencias sociales que se reflejan en el lenguaje. La estratificación de la sociedad da lugar a comunidades de hablantes con sus propias características dialectales. En Coseriu (1981) aparece como variedad «diastrática». A partir de ahora, la alusión a esta variedad se hará mediante ese término. El traductor debe enfrentarse en este punto a problemas de conocimiento de la realidad social. En la búsqueda de un equivalente, los autores (1990) evidencian la necesidad de recurrir a una variedad que mantenga el impacto del dialecto original.
- 4) Dialecto estándar. Es la variación lingüística menos marcada o no marcada. Es decir, es un dialecto que tiene muy pocas o ninguna característica geográfica, temporal o social. Se suele asociar a un estatus superior dentro de la comunidad de hablantes y, normalmente, se emplea en el ámbito educativo y en los medios de comunicación. En este caso, el traductor deberá tener especial cuidado al utilizar un dialecto estándar en el TM cuando en el TO no existe. Hatim y Mason (1990) señalan que, en publicidad, un dialecto no estándar es de gran utilidad

cuando se quiere identificar un producto con los valores de un grupo de hablantes concreto. Al eliminar estos marcadores, también se eliminan los distintivos que quiere atribuirse la marca. Podemos extrapolar este ejemplo a la traducción audiovisual donde, como ya hemos visto, la variación lingüística es un recurso que sirve tanto para caracterizar a los personajes como para aportar credibilidad al texto audiovisual.

- 5) Idiolecto. El idiolecto es la forma única e individual en la que se expresa cada hablante. Los autores (1990) hablan de una forma de hablar idiosincrásica creada a partir de una mezcla de distintas variedades, expresiones preferidas del hablante, pronunciaciones particulares de determinadas palabras y repetición de las mismas estructuras sintácticas. Los traductores son reacios a inventar una variedad equivalente en el TM, aunque esto suponga la pérdida de rasgos caracterizadores del individuo.

Hatim y Mason (1990:53) señalan que todas estas variedades se solapan las unas con las otras, lo que forma un «continuo».

- Dimensión del uso - registros:

- 1) Campo de discurso. Se trata del lenguaje de la actividad lingüística. A veces coincide con el tema, pero los autores (1990) recalcan que no son lo mismo. Además, refleja la intención o función del texto (Gregory y Carroll, 1978). En la traducción y la interpretación, el principal problema que se podría dar es la escasez de términos en la lengua meta cuando los campos son de perfil técnico o investigador. Sobre todo si la lengua de origen es el inglés, pues la mayoría de los términos en estos campos son nuevos y nacen en esta lengua.
- 2) Modo del discurso. Es el medio de presentación de la actividad lingüística. Se divide a grandes rasgos entre oral y escrita. Sin embargo, hay múltiples divisiones.
- 3) Tenor o tono del discurso. Este tipo de registro define la relación entre el emisor y el receptor. Se clasifican generalmente entre formal, coloquial e íntimo, aunque existen otras escalas. En el siguiente apartado (2.3.3) se da una descripción más detallada sobre los tonos del discurso.

2.3.3 Variaciones representadas en el corpus

Una vez clasificada la variación lingüística, nos parece oportuno exponer las características generales de las diferentes variedades que aparecerán en nuestro análisis.

Las categorías representadas en el corpus se enmarcan en las variedades de registro, diatópica y diastrática. Junto a cada variedad se indica entre paréntesis el número de la ficha a la que pertenece.

Antes de proseguir, nos gustaría señalar, como bien explica Arampatzis (2011:72), lo confuso que resultaría emplear el término «dialecto brasileño» para referirnos a la variedad del inglés que utiliza un brasileño. En consecuencia, para los casos en los que la variedad es propia de la lengua origen (el inglés americano), nos referiremos a ella como «dialecto» del original, y en el caso de que en la VDE no se haya utilizado una variedad propia del español, hablaremos de «acentos». Por ejemplo, el escocés es un dialecto de la lengua inglesa, por lo que la trataremos de «dialecto escocés» en su VO y de «acento escocés» en la VDE.

En primer lugar, presentaremos la variedad de registro (2). Nos interesa particularmente el uso de los tonos como rasgos caracterizadores de un personaje. Como ya hemos visto, los registros se enmarcan en la dimensión del uso, es decir, se adscriben a la situación comunicativa y no al contexto geográfico, social o temporal. Por ello, resulta llamativo que se empleen en un sentido caracterizador. Eggins (1994:64 citado en Casas-Tost y Jia 2015:94) determina que el tenor se puede subdividir en tres continuos: poder (igualdad-desigualdad), contacto (muy frecuente-muy ocasional) o implicación afectiva (familiar-profesional). A partir de estos continuos el tono podrá ser solemne, formal, neutral, coloquial o íntimo. Siguiendo estos parámetros, un personaje que se distinga por usar una variedad de registro que no se ajuste a la situación comunicativa puede aportarnos información complementaria sobre su carácter.

En segundo lugar, señalaremos a grandes rasgos algunas de las características de las diferentes variedades diatópicas de nuestro análisis. Cabe recordar que nuestro estudio procura describir los cambios de significado (estereotipos y elementos culturales) que se producen en el doblaje y no pretende ahondar en sus aspectos gramaticales.

- Dialecto indio (1). La República India tiene como uno de sus idiomas oficiales el inglés. Allí se habla una variedad dialectal: el *Indian English*. Sin embargo, no podemos decir que todos sus hablantes tengan el mismo acento. Lo que sí podemos observar son algunos rasgos fonológicos comunes. Por lo general, este acento guarda muchas similitudes con el acento *Received Pronunciation* (pronunciación recibida), que es como llaman al acento estándar de Inglaterra. Aunque,

- a diferencia de éste, y quizá sea un rasgo muy identificativo de esta comunidad de hablantes, el dialecto indio posee un acento rótico y una pronunciación ortográfica influenciada por la transparencia de las lenguas indias como el hindi.
- Dialecto escocés (3, 11). El escocés es un dialecto de la lengua inglesa que tiene influencias de la lengua escocesa. Las principales características fonéticas incluyen un acento rótico y una pronunciación de las vocales que varía mucho de la pronunciación británica. Incluso, hay una regla llamada *Scottish Vowel Length Rule* (SVLR) o Ley de Aitken (Rathcke y Stuart-Smith, 2015:4), que explica el funcionamiento de la longitud de las vocales escocesas debido a su complejidad. En el dialecto escocés abundan las expresiones orales (*Scotticisms*) además de un léxico muy variado procedente de diversas lenguas, como el uso de *aye* (expresión de la respuesta afirmativa).
 - Dialecto sureño (5). Este acento se localiza en los estados del sureste de EE. UU. Se caracteriza principalmente por el *twang* y *drawl* (Lippie-Green, 1997:202 citado en Gallardo Ferrer, 2018:14). El *twang* se refiere al fenómeno fonético de hablar con voz nasal y el *drawl* a alargar las vocales de manera que un monosílabo suene como un bisílabo (Gallardo Ferrer, 2018:14). Este autor (2018) señala otras peculiaridades de este acento como la *zero copula* (elisión del verbo *to be* en la segunda y tercera persona del plural tras los pronombres *you* y *they*) y la forma «a-verbo-in» (colocación de vocal «a» seguida de la forma verbal y supresión de la «g» final del gerundio inglés). También es muy frecuente el uso de la forma contraída *gonna* en lugar de *going to*. Tengamos en cuenta que «a los hablantes de este dialecto se les conoce como *hillbillies*», un término peyorativo hacia esta comunidad. Pues, «este dialecto en concreto se relaciona con la ignorancia y el desconocimiento del mundo» (Gallardo Ferrer, 2018:15).
 - Acento de Europa del Este (7). Hemos generalizado la procedencia de este acento, ya que en el corpus no se ha podido determinar si los personajes hablan con un acento ruso o ucraniano. De igual manera, ambas lenguas comparten dificultades y rasgos comunes que se aprecian por igual en inglés. A nivel fonológico, no poseen algunos sonidos consonánticos y también se observan dificultades en la pronunciación de las variantes vocálicas. El acento es rótico vibrante, tal y como suena en ruso o ucraniano. A veces, a final de palabra suelen introducir sonidos «extra» que no son propios de la lengua inglesa sino que son influencias de la lengua de origen.

- Acento brasileño (4). El brasileño es un dialecto del portugués. Por cuestiones de afinidad lingüística, la sonoridad que presenta en inglés el acento brasileño se parece mucho al acento español en inglés. Por ejemplo, no se distinguen las vocales largas en la pronunciación o la «r» inicial se suele pronunciar de manera gutural o vibrante. Como sucede en algunos idiomas latinos, el acento brasileño tiende a hacer *liaison* en inglés, un fenómeno ajeno a esta lengua.
- Acento mexicano (6). En México, se habla una variedad del español donde mayoritariamente predomina el seseo con conservación de la «s» tensa (Aleza Izquierdo, 2010: 68) y el yeísmo. Al igual que en el resto de Latinoamérica (incluido el acento cubano que también se incluye en esta lista), se utiliza la tercera persona del plural en lugar de la segunda del plural. También es frecuente el tratamiento de «usted» en contextos que no son formales. En cuanto a las formas verbales, éstas se usan de diferente manera, no sólo en tiempo sino en fórmula, ya que se prefieren las perífrasis verbales. Quizá lo más interesante sean las diferencias gramaticales y sintácticas que tiene con el español peninsular, pues muchas veces se cambia el orden de la frase. No debemos olvidar que el mexicano está muy influenciado por algunas lenguas indígenas como el Náhuatl y por la lengua de sus vecinos estadounidenses, pues una gran suma de su léxico procede de estas dos lenguas.
- Acento cubano (8). El acento cubano se enmarca en una variedad del español llamada «antillano» que incluye también el dominicano y el puertorriqueño (Fasla Fernández, 2008:74). Las principales características del habla cubano que se presentan se han extraído de Bravo-García y Roperó Núñez (2002:199-204) que señalan, entre otras características, el seseo que caracteriza el habla de Latinoamérica. Aunque a diferencia del acento mexicano que hemos visto antes, en este caso se produce una relajación de la «s» en posición final «con tendencia a aspirarse o a perderse» (2002:200). Sin embargo, el rasgo más reconocible en los hablantes antillanos es la articulación lateral de las consonantes /s, l, r, n, d/. A nivel gramatical nos interesa señalar una mayor frecuencia en el uso de los pronombres personales en función de sujeto «yo» y «tú». También, el uso de las fórmulas de tratamiento es llamativo, pues destacan «mijo» y «mi amor» de manera informal.

En tercer lugar expondremos las características más representativas de las dos variedades diastráticas que aparecen en nuestro análisis: el dialecto AAVE (9,10)

y el dialecto surfero (12). El término AAVE (*African American Vernacular English*) hace referencia al dialecto que suele utilizar la población negra de Estados Unidos (Jokinen, 2008:1). Aunque actualmente los estudios sociolingüísticos (King, 2020) prefieren una denominación actualizada (AAL: *African American English*), en este caso nos referiremos a esta variedad como AAVE, ya que la aparición de este dialecto en nuestro corpus tiene como fin estereotipar a los personajes de animación. Este dialecto surge con la llegada de los esclavos africanos a América. Una vez allí, tuvieron que aprender inglés no sólo por ser el idioma del lugar, sino porque entre ellos hablaban diferentes lenguas. La poca interacción entre blancos y negros impedía un correcto aprendizaje del inglés, aunque los idiomas nativos de cada uno también pudieron influir, en cierta medida, a la aparición de este nuevo dialecto. (Madholum, 2011:21-22 citado en Gallardo Ferrer 2018: 16). Los aspectos fonológicos que destacamos son la pérdida de la /r/ tras las consonantes o el apócope de algunas consonantes finales. A nivel gramatical destacan la doble negación, la preferencia por la partícula *ain't* en lugar de otras partículas negativas y, al igual que el sureño, se produce la *zero copula*. (Gallardo Ferrer, 2018:16-17)

El dialecto surfero es una variedad diastrática que se adscribe a un modelo de hablante concreto: practicantes de surf, normalmente jóvenes y de sexo masculino. Se trata de una variante del inglés hablado en California, una zona donde se practica mucho este deporte. El hablante surfero cuenta con una jerga específica que tiende a exagerar la realidad. En el corpus veremos de manera reiterada la palabra *dude*, que suele expresar más de un sentido, ya que puede ser sinónimo de *hey*, *wait* o *no way*, entre otras. También el término *hella* (contracción de *hell of a* o *hell of a lot [off]*) en lugar de *really*, *a lot*, *very* o, incluso, *yes*.

2.3.4 Estrategias de traducción

Puesto que compararemos fragmentos de dos versiones de películas dobladas, hablaremos de VO, y versión doblada (VD). El sistema de estrategias de traducción que aplicaremos a nuestro análisis es el resultado de contestar a las siguientes preguntas: ¿hay variación lingüística marcada en la VD? En caso de que la hubiese, ¿es la misma variedad que se emplea en el VO o es otra? La respuesta a estas preguntas nos da como resultado la siguiente casuística:

- Conservación. Esta estrategia consiste en sustituir el caso de variación específica por una variación específica homóloga. Es decir, si en la VO un personaje habla con una variedad diastrática, en la VD ese personaje también hablará con una variedad diastrática. En el caso de la variedad diatópica, distinguiremos entre «conservación extranjera» o «conservación doméstica», dependiendo de si se emplea la misma variedad diastrática que se usa en la VO o se emplea otra, respectivamente. Por ejemplo, tomamos como lengua origen el inglés americano y como lengua meta el español hablado en España. Si en la VO un personaje se expresa en un dialecto británico y en la VD se utiliza un acento británico estaremos ante un caso de conservación extranjera. Si en la VD se emplea un dialecto geográfico propio de la lengua española, pongamos el madrileño, hablamos de conservación doméstica. Si se diera el caso de que la variedad hablada en la VO es un dialecto de la lengua meta, no se aplicará esta distinción.
- Compensación. El personaje que habla con una variedad lingüística en la VO mantiene el habla con marcas en la VD, pero los tipos de variedad de una y otra versión no coinciden. Así pues, si el habla de un personaje está marcada en la VO por una variedad diastrática, sucede que en la VD la variedad específica del personaje es de registro, por ejemplo. El porqué de la sustitución dependerá de cada caso.
- Estandarización. Se trata de la supresión de los rasgos caracterizadores del habla de uno o varios personajes en la VD. Mientras que en la VO se observa variación lingüística en un personaje, en la VD el habla de éste ya no está marcada, es decir, es estándar.

Seguidamente, nos preguntamos ¿se han mantenido los rasgos estereotipos caracterizadores del personaje? En caso de cambio, ¿son estos nuevos rasgos equivalentes para el público meta? Para poder contestar a estas cuestiones primero hay que tener en cuenta que la equivalencia entre lenguas nunca puede ser total. De hecho, Zabalbeascoa (1997:331) señala que el término «equivalencia» admite que entre un texto y otro no hay «igualdad», sino correspondencia. Por ello, entenderemos como equivalencia aquella solución que recree de la manera más acertada los parámetros del TO. En cuanto a los estereotipos, Mayoral Asensio (1999) los define como pistas de contextualización codificadas. Es decir, son constructos basados en la experiencia social y en la propia que nos evocan, a través del lenguaje, juicios «bastante simples

y estables, relativos a situaciones, grupos sociales, conceptos, etc.» (1999:166). Resultan económicos en la comunicación porque nos aportan mucha información en un breve periodo de tiempo. En este sentido, el traductor debe prestar atención al significado de una u otra variedad para los hablantes, pues los estereotipos pueden cambiar de una cultura a otra y, por tanto, de una lengua a otra.

Por estas razones, a las estrategias de conservación y compensación añadiremos las cualidades de «total», «parcial» o «nula», según se respete más o menos la imagen estereotípica que representa la variación lingüística en cuestión. En cuanto a la estandarización, entendemos que un lenguaje sin marcas intenta ser lo más neutral posible y, por tanto, no pretende evocar ningún tipo de rasgos caracterizadores. Como ya hemos expuesto, la estandarización puede llegar a ser incluso contraproducente para la cohesión del texto.

3 ANÁLISIS Y RESULTADOS

El análisis contrastivo que se presenta en este capítulo se compone de una serie de fichas numeradas que contienen extractos de varias películas de animación. Todas ellas tienen como lengua principal en su VO el inglés americano y se comparan con la VDE. Se pretende dar una explicación a la elección de una u otra estrategia y determinar si se conservan los estereotipos caracterizadores y la personalidad del personaje.

3.1 METODOLOGÍA DE ANÁLISIS

Las fichas se basan en el modelo de Arampatzis (2011: 101-102) y cuentan con los siguientes campos:


- ✓ **Ficha:** número de ficha, que permite la organización de las muestras.
- ✓ **Título:** nombre del título original de la película. Se separa con una barra el título que ha recibido en España en caso de no coincidir con el original. El año de estreno en España aparece entre paréntesis.
- ✓ **TC:** código de tiempo en el que se localiza el fragmento de texto.
- ✓ **Director:** nombre del director o de los directores de la película.
- ✓ **Contextualización:** breve descripción del momento de la película.
- ✓ **Variedad:** variedad lingüística de la VO según la clasificación del apartado *Clasificación de la variación lingüística* (2.3.2).

- ✓ **VO:** transcripción del diálogo original sin marcas de doblaje. Sólo se señalarán los signos paralingüísticos (suspiros, carraspeos, interjecciones, etc.) con el símbolo de doblaje para gestos: (G).
- ✓ **VDE:** transcripción del diálogo en la versión doblada al español sin marcas de doblaje a excepción de los gestos (G).
- ✓ **Estrategia de traducción:** estrategia que se ha empleado según la clasificación del apartado *Estrategias de traducción* (2.3.4).

En cada ficha se marca con **negrita** el personaje que presenta la variación lingüística. Cuando todos los personajes hablan una variedad lingüística, no se aplica ningún formato. También se utiliza el subrayado para señalar léxico o sintagmas de interés. Entre una ficha y otra, figura un apartado de comentarios para describir qué cambios se han producido. Se reflexionará sobre la presencia de la variación lingüística en la VO y se comentará cómo se ha resuelto en la VDE. La metodología que hemos seguido consta de los siguientes pasos:

- 1) Visionado de películas de animación en VO (inglés americano) con la intención de localizar personajes con variedad lingüística.
- 2) Selección de fragmentos en los que se haya observado variación lingüística en la VO sin comprobar el resultado de la VDE.
- 3) Visionado del filme en VDE.
- 4) Captura de vídeo de los fragmentos para facilitar la revisión.
- 5) Transcripción de ambas versiones y otros datos en la ficha.
- 6) Comparación entre la VO y la VDE.

Todas las películas se estrenaron en España en su versión doblada al español. Hemos podido acceder a ellas a través de las plataformas de *streaming* de Netflix, HBO, Prime Video y Disney+.

Los extractos de los vídeos que conforman nuestro corpus se encuentran recogidos en una carpeta de Google Drive que podemos consultar haciendo clic en el icono: 

También es posible acceder a los extractos de manera individualizada si hacemos clic sobre el rótulo de cada ficha.

3.2 ANÁLISIS CONTRASTIVO

Ficha 1. *Madagascar A*

Ficha: 1	Título: Madagascar (2005)
TC: 01:02:35	Director: Eric Darnell y Tom McGrath
<p>Contextualización: Alex acaba de morderle el trasero a su amigo porque comienzan a aflorar sus instintos salvajes. Julien pensaba que, con Alex en su bando, «los fosa» no les atacarían más. Sin embargo, los instintos del león son más fuertes y es incapaz de ver a sus amigos como otra cosa que no sea comida.</p>	
<p>Variedad: diatópica, dialecto indio de la India.</p>	
<p>VO:</p> <p>MARTY: Why'd you bite me?</p> <p>MAURICE: It's because you are his dinner.</p> <p>ALEX: What?</p> <p>GLORIA: Excuse me?</p> <p>MELMAN: That's dumb.</p> <p>JULIEN: Come, come, Maurice. What is a simple bite on the buttocks among friends? Here, give me a nibble.</p> <p>MAURICE: The party is over, Julien. Your brilliant plan has failed.</p> <p>MARTY: What are you talking about?</p> <p>MAURICE: Your friend here is what we call a deluxe-model hunting and eating machine. And he eats steak which is you.</p> <p>GLORIA: Get out of here.</p> <p>JULIEN: Okey-dokey, Maurice. I admit it. The plan failed. All is lost! We're all doomed. The fossas will come back and gobble us with their mouths because we are all steaks.</p> <p>MORT: I'm steak! Me, me, me, me, me.</p>	
<p>VDE:</p> <p>MARTY: ¿Por qué lo has hecho?</p> <p>MAURICE: Está claro. Porque tú eres su cena.</p> <p>ALEX: ¿Qué?</p> <p>GLORIA: ¿Qué dices?</p> <p>MELMAN: Qué bobada.</p> <p>JULIEN: Anda-anda, Maurice. ¿Qué es un mordisquito de nada entre amigos? Venga, un bocadito.</p> <p>MAURICE: Se acabó la fiesta, Julien. Tu brillante plan ha fracasado.</p> <p>MARTY: Pero ¿de qué estáis hablando?</p> <p>MAURICE: Tu amigo es lo que llamamos un modelo de lujo de máquina de matar</p>	

y devorar. Come carne, o sea a ti.

GLORIA: Venga ya.

JULIEN: Vale, vale, Maurice. Lo admito. He fracasado. ¡Estamos perdidos! ¡Condenados! Los fosa volverán y nos zamparán a bocados, porque somos como filetes.

MORT: ¡Soy un filete! Yo, yo, yo.

Estrategia de traducción: conservación extranjera parcial.

Comentario:

El dialecto indio de la India es un tipo de variación recurrente en las películas de habla inglesa. Ya no sólo por su vinculación histórica, sino por la estereotipación de esta cultura. Esta variación en concreto, por el acento y no por su léxico, no suele ocasionar problemas a la hora de traducirse al español. En este caso, se ha decidido mantener el acento pese a no haber ninguna referencia explícita o implícita a los clichés que conlleva pertenecer a esta cultura. Creemos, por tanto, que esta es la decisión que se ha tomado para mantener el tono humorístico. El personaje de Julien es dramático y caprichoso.

Además, ostenta un cargo político importante: es el rey. La combinación de estos dos rasgos convierte a Julien en el centro de todas las miradas. Sus triquiñuelas para conseguir lo que le plazca sólo pueden ser bien vistas si, aún con todo, es gracioso.

Ficha 2. Madagascar B

Ficha: 2	Título: Madagascar (2005)
TC: 01:02:35	Director: Eric Darnell y Tom McGrath
Contextualización: cf. <i>Ficha 1. Madagascar A.</i>	
Variación: variación de registro (tono).	
VO: MARTY: Why'd you bite me? MAURICE: It's because you are his dinner. ALEX: What? GLORIA: Excuse me? MELMAN: That's dumb. JULIEN: Come, come, Maurice. What is a simple bite on the buttocks among friends? Here, give me a nibble. MAURICE: The party is over, Julien. Your brilliant plan has failed. MARTY: What are you talking about? MAURICE: Your friend here is what we call a deluxe-model hunting	

and eating machine. And he eats steak which is you.

GLORIA: Get out of here.

JULIEN: Okey-dokey, Maurice. I admit it. The plan failed. All is lost! We're all doomed. The fossas will come back and gobble us with their mouths because we are all steaks.

MORT: I'm steak! Me, me, me, me, me.

VDE:

MARTY: ¿Por qué lo has hecho?

MAURICE: **Está claro. Porque tú eres su cena.**

ALEX: ¿Qué?

GLORIA: ¿Qué dices?

MELMAN: Qué bobada.

JULIEN: Anda-anda, Maurice. ¿Qué es un mordisquito de nada entre amigos? Venga, un bocadito.

MAURICE: **Se acabó la fiesta, Julien. Tu brillante plan ha fracasado.**

MARTY: Pero ¿de qué estáis hablando?

MAURICE: **Tu amigo es lo que llamamos un modelo de lujo de máquina de matar y devorar. Come carne, o sea a ti.**

GLORIA: Venga ya.

JULIEN: Vale, vale, Maurice. Lo admito. He fracasado. ¡Estamos perdidos! ¡Condenados! Los fosa volverán y nos zamparán a bocados, porque somos como filetes.

MORT: ¡Soy un filete! Yo, yo, yo.

Estrategia de traducción: conservación total.

Comentario:

Durante todo el metraje, el personaje de Maurice mantiene un tono formal, incluso solemne. Desde el plano visual podríamos destacar que el contraste que existe entre Mort y Maurice es evidente. Aun siendo de la misma especie, la forma del cuerpo, su postura y expresión facial, dotan a cada uno de los personajes de un aspecto infantil y adulto, respectivamente. Puede que sus rasgos físicos fueran suficientes para mostrar la personalidad de cada uno de los personajes en la VDE. Sin embargo, la posición social y política de Maurice y la inmadurez de Mort confirman que mantener ambos registros respeta la lógica de la imagen. No se entendería la contundencia de las palabras de Maurice de otra forma.

Ficha 3. *Cómo entrenar a tu dragón*

Ficha: 3	Título: How to Train Your Dragon/Cómo entrenar a tu dragón (2010)
TC: 00:8:40	Director: Dean DeBlois y Chris Sanders
<p>Contextualización: Hiccup acaba de discutir con su padre, el líder vikingo. Sus opiniones acerca de cómo gobernar el pueblo son completamente opuestas. También lo son el carácter y el físico de cada uno. Tras convertir una cacería de dragones en un auténtico desastre, el padre de Hiccup le ordena volver a casa acompañado de Gobber, un amigo de la familia. Por el camino, Hiccup se desahoga con él.</p>	
<p>Variedad: diatópica, dialecto escocés.</p>	
<p>VO: HICCUP: He never listens. GOBBER: It runs in the family. HICCUP: And when he does, it's always with this disappointed scowl, like someone skimped on the meat in sandwich. <i>Excuse me, barmaid. I'm afraid you brought me the wrong offspring. I ordered an extra-large boy with beefy arms, extra guts and glory on the side. This here, this is a talking fishbone.</i> GOBBER: Now, you're thinking about this all wrong. It's not so much what you look like, it's what's inside that he can't stand. HICCUP: Thank you for summing that up. GOBBER: Look, the point is, stop trying so hard to be something you're not. HICCUP: I just wanna be one of you guys.</p>	
<p>VDE: HICCUP: Nunca me escucha. GOBBER: Le viene de familia. HICCUP: Y cuando me escucha siempre pone cara de ogro, como si alguien le hubiera escamoteado la carne del bocata. <i>Disculpa, camarera. Me temo que me has traído al hijo que no era. Yo he pedido un niño extragrande con brazos bien gordos y doble de valor y gloria de guarnición. Esto de aquí es un fideo con patas.</i> GOBBER: No, veo que no te enteras de nada. No es tanto tu aspecto, lo que no soporta es lo que llevas dentro. HICCUP: Gracias por resumírmelo. GOBBER: Mira, a lo que voy es: no te esfuerces tanto por ser algo que no eres. HICCUP: Yo solo quiero ser como vosotros.</p>	
<p>Estrategia de traducción: compensación parcial (Hiccup), estandarización (Gobber).</p>	

Comentario:

En la VO, los adultos hablan dialecto escocés. El uso de esta variedad se comprende si tenemos en cuenta que los escoceses son, en parte, descendientes de los vikingos y,

por tanto, poseen aún reminiscencias de la cultura vikinga. Por otro lado, el dialecto americano de los adolescentes pudiera deberse a que es una producción americana, pero también nos podría indicar que la visión del mundo de éstos es más progresista que la de los adultos; y su lucha contra lo conservador puede verse reflejada en el desparpajo estadounidense.

En este caso en concreto, el personaje de Hiccup imita a su padre, el jefe del poblado, y para ello cambia el tono de su voz y, además, en la VO imita un fuerte dialecto escocés. Gracias a este ejemplo, podemos observar cómo el escocés responde a todos los clichés: fuerza física, grosería, ignorancia; estereotipos que también forman parte de la personalidad vikinga. Este alarde de «masculinidad» se ha trasladado al español mediante un cambio de tono de voz. Hiccup habla de forma más grave cuando imita a su padre. Creemos que esta solución es aceptable. Quizá se podría haber usado la variedad de los hablantes de Euskadi en España por guardar cierta equivalencia con algunos de los estereotipos que se muestran, pero la imagen de los vikingos es demasiado icónica y crearía confusión. En el caso de Gobber y de todos los adultos de la película, con la estandarización se han perdido componentes histórico-culturales que contextualizan la apariencia de los personajes. Por esta razón, pese a que nos parece oportuna la compensación de Hiccup, no podemos decir que sea una compensación total.

Ficha 4. Río

Ficha: 4	Título: Río/Río (2011)
TC: 00:38:30	Director: Carlos Saldanha
Contextualización: Blu y Jewel, dos guacamayos de Spix, se encuentran en Río de Janeiro. Han escapado de unos contrabandistas de animales y están intentando encontrar la manera de romper la cadena que les une cuando se encuentran con un tucán llamado Rafael.	
Variedad: diatópica, acento brasileño.	
VO: BLU: Help! (G) RAFAEL: What's going on down there? Go, go, go. Off with you. KIDS: Daddy! Daddy! RAFAEL: Okay, guys, guys! I've told you a thousand times. <u>Manuela</u>, <u>Sofía</u>, come on now. Listen to me. (G) Yeah, right in the eye! JEWEL: Oh, precious, aren't they? RAFAEL: Kids? 17 of them and one on the way. Hey! He is not a <u>maraca!</u>	

Stop shaking him! They're giving me grey feathers. (G) This papa needs a break. So, you two lovebirds headed for Carnaval?

JEWEL: Whoa. Lovebirds?

BLU: We're more like acquaintance birds.

JEWEL: And not even that. We're more like chained-to-each-other birds.

BLU: Yeah! I mean if, ... (G). What is with this kid and the feathers?

RAFAEL: We have no idea. We're having him tested.

JEWEL: So, do you think you could help us get this thing off?

RAFAEL: Lucky for you, you know Rafael and Rafael knows everyone. (G) Again, with the eye. Okay, want me to call your mother?

VDE:

BLU: ¡Socorro! (G)

RAFAEL: ¿Se puede saber qué pasa? Largo, largo, aligerando.

KIDS: ¡Papi! ¡Papi!

RAFAEL: Vale, niños, niños. Os lo he dicho mil veces. Manuela, Sofía quietas, a ver... (G) ¡En todo el ojo!

JEWEL: Oh, qué ricura, ¿verdad?

RAFAEL: ¿Los niños? Tengo 17 y otro en camino. ¡Eh! ¡Qué no es una maraca! Dejad de agitarlo. (G) Acabaré blanco como un pelícano. (G) Papá necesita un descanso... ¿Qué, tortolitos? ¿Vais al Carnaval?

JEWEL: ¡Alto, eh! ¿Tortolitos?

BLU: Somos tórtolos, a secas.

JEWEL: Ni siquiera eso, somos pájaros encadenados.

BLU: Sí, bueno, lo que... (G) ¿Qué manía tiene el niño con las plumas?

RAFAEL: A saber por qué. Va a un psicólogo.

JEWEL: Oye, ¿crees que podrías ayudar a quitarnos esta cosa?

RAFAEL: Tenéis la suerte de conocer a Rafael, y Rafael conoce a todo el mundo. (G) Otra vez en el ojo. ¿Queréis que llame a vuestra madre?

Estrategia de traducción: estandarización.

Comentario:

En esta ocasión, se han eliminado las marcas de variación del acento brasileño del personaje de Rafael. Los nombres propios de Manuela y Sofía o la palabra «maraca» no son extraños para el público español. Incluso la mención al Carnaval, que refuerza la procedencia brasileña de Rafael, puede entenderse en España por ser una festividad que se celebra en muchos puntos del país. Sin embargo, teniendo en cuenta que se dice explícitamente que viajan a Brasil (se ven imágenes de Río de Janeiro e incluso se advierte en el título [*Río*]), resulta extraño que se haya optado por un dialecto estándar.

La proximidad de España con Portugal nos hace a los españoles reconocer fácilmente el idioma vecino. Escuchar un acento portugués en el contexto de Brasil, contribuiría a enriquecer la cultura general del público infantil. Entendemos que la única justificación posible para la estandarización responde al ahorro de gastos en producción. En conclusión, creemos que la omisión de la variación diatópica en este caso contradice a la imagen y, por tanto, no sólo a la cohesión, sino también a la coherencia.

Ficha 5. *Rango*

Ficha: 5	Título: Rango (2011)
TC: 00:14:35	Director: Gore Verbinski
Contextualización: Rango es un camaleón doméstico que fantasea con ser actor. Tras un accidente de coche, salta por los aires y termina abandonado en el desierto de Nevada. Muerto de sed, busca un pueblo donde abastecerse. Por el camino se encuentra con Habas (Beans).	
Variedad: diatópica, dialecto sureño.	
<p>VO:</p> <p>BEANS: Get your slimy-webbed <u>phalanges</u> off my boots!</p> <p>RANGO: (G) Sorry!</p> <p>BEANS: I got a bead on you, stranger. So, you get up real slow, '<u>less'n</u> you want to spend the better part of the afternoon <u>puttin'</u> your face back together!</p> <p>RANGO: No... no Ma'am, I don't.</p> <p>BEANS: Who are you?</p> <p>RANGO: Who... am I?</p> <p>BEANS: I'm <u>askin'</u> the questions here! Our town is dried up. We're in the middle of a drought. Now someone's <u>dumpin'</u> water in the desert. Now, <u>it's a puzzle of undeterminable size and dimension</u>, but I intend to find out what role you're <u>playin'</u> in all this.</p> <p>RANGO: Role?</p> <p>BEANS: What are you involved in?</p> <p>RANGO: (G) Well, I'm glad you asked. I've got two one acts, a mystery and a musical I've been gestating. I've got the words. I'm just kinda workin' on the melody right now. It's like a... (G) This is - I think it's gonna be a western. # A monkey got a cracker. His mother was a slapper. She'll be coming around the mountain in the rain. #</p> <p>BEANS: You ain't from around here, are you?</p>	

VDE:

HABAS: ¡Quita tus viscosas falanges de mis botas!

RANGO: (G) Perdón.

HABAS: Te tengo encañonao forastero, así que arriba mu' despacito si no quieres pasar la tarde pegando los trocitos de tu jeta.

RANGO: No, señora.

HABAS: ¿Quién eres tú?

RANGO: ¿Quién soy?

HABAS: ¡La que pregunta soy yo! El pueblo se está secando. Estamos en plena sequía y alguien tira agua en el desierto. Es un misterio de un tamaño incalculable, pero pienso averiguar qué papel juegas tú en to' esto.

RANGO: ¿Papel?

HABAS: ¿En qué andas metido? Di.

RANGO: (G) Es una gran pregunta. Tengo dos obras de un acto, una de misterio y un musical en preparación. La letra ya la tengo. Ahora estoy trabajando en la melodía. Y sería... (G) es un... será un western. # Había un mono pelanas, su madre, una marrana. Cabalgando en su caballo, yupi yiha. #

HABAS: Tú no eres de por aquí, ¿verdad?

Estrategia de traducción: conservación extranjera total.

Comentario:

Se suele recurrir al dialecto sureño cuando el personaje tiene un «bajo nivel cultural». En este caso, no podríamos decir con claridad que este personaje pertenezca a un nivel sociocultural bajo. Por una parte, Habas tiene expresiones que no evocan la imagen del «paleta americano» como al emitir el enunciado «Es un misterio de un tamaño incalculable» o al referirse a los dedos de Rango como «falanges». Por otra parte, la mayoría de su vocabulario es muy coloquial y, como suele ser usual en este tipo de acentos, los verbos están apocopados (*askin'*, *playin'*).

La solución para este tipo de variación ha sido su adaptación al español pues, históricamente, siempre ha sido un recurso de las películas wéstern americanas, lo que hace que el público meta se haya apropiado de los estereotipos que representa en la VO. Su uso es muy extendido y en la VDE se pueden observar algunas características, como la «deleción» de las palabras («encañonao» o «to'») y una entonación característica. Podríamos encontrar alguna similitud con otros acentos castellanos. Sin embargo, se trata de un calco de un acento extranjero y, por tanto, es un acento ficticio en la lengua meta.

Ficha 6. *Coco*

Ficha: 6	Título: Coco (2017)
TC: 00:08:55	Director: Lee Unkrich y Adrián Molina (codirector)
<p>Contextualización: Miguel es un niño de Santa Cecilia, un pueblo ficticio que pertenece a México. Sueña con ser músico pese a que, por una tragedia familiar, la música está prohibida en su familia. Para lograr cumplir su sueño, Miguel quiere presentarse a un concurso de talentos y se lo comunica a su familia.</p>	
<p>Variación: diatópica, acento mexicano.</p>	
<p>VO:</p> <p>ABUELITA: I found your son in <u>Mariachi Plaza</u>! PAPÁ: (G) Miguel...</p> <p>MAMÁ: You know how <u>Abuelita</u> feels about the plaza.</p> <p>MIGUEL: I was just shining shoes!</p> <p>TÍO BERTO: A musician's shoes!</p> <p>MIGUEL: But the plaza's where all the foot traffic is.</p> <p>PAPÁ: If Abuelita says no more <u>plaza</u>, then no more plaza.</p> <p>MIGUEL: But what about tonight?</p> <p>PAPÁ FRANCO: What's tonight?</p> <p>MIGUEL: Well they're having this talent show... And I thought I might...</p> <p>MAMÁ: ...Sign up?</p> <p>MIGUEL: Well, maybe?</p> <p>PRIMA ROSA: (G) You have to have talent to be in a talent show.</p> <p>PRIMO ABEL: What are you going to do, shine shoes? (G)</p> <p>ABUELITA: It's <u>Día de los Muertos</u>, no one's going anywhere. Tonight, is about family. <u>Ofrenda room. Vámonos.</u></p>	
<p>VDE:</p> <p>ABUELITA: Encontré a <u>su hijo</u> en la Plaza del Mariachi.</p> <p>PAPÁ: (G) Miguel...</p> <p>MAMÁ: Ya sabes lo que Abuelita piensa sobre la plaza.</p> <p>MIGUEL: (G) Solo <u>lustré</u> unos zapatos.</p> <p>TÍO BERTO: De un músico, de hecho.</p> <p>MIGUEL: Pero la plaza es donde la gente camina.</p> <p>PAPÁ: Si Abuelita dice «no más plaza», se acabó la plaza.</p> <p>MIGUEL: (G) ¿Pero tampoco esta noche?</p> <p>PAPÁ FRANCO: ¿Qué hay esta noche?</p> <p>MIGUEL: Bueno... Ahí habrá <u>un show</u> de talentos... Así que pensé...</p> <p>MAMÁ: ¿En inscribirte?</p> <p>MIGUEL: Pues... ¿Tal vez?</p>	

PRIMA ROSA: (G) Necesitas talento para ir a un *show* de talentos.

PRIMO ABEL: ¿Y qué es lo que harás tú? ¿Lustrar zapatos? (G)

ABUELITA: Es Día de Muertos. Todos se quedan aquí hoy. Sólo importa la familia. A la ofrenda. Vámonos.

Estrategia de traducción: conservación total.

Comentario:

En esta película de animación de Disney se ha decidido ser coherente con la geolocalización de los personajes y también con el día en el que se suceden los hechos: Día de Muertos, una fecha de gran valor en la cultura mexicana.

Sobre la VO podríamos decir que hace hincapié en usar léxico español, como suele suceder en las familias hispanas que residen en Estados Unidos. En el caso de la película, que una familia mexicana hable de esta manera estando en su país no se ajusta del todo a la realidad. Sin embargo, es un doblaje muy acertado y resulta natural. Para cualquier extranjero de habla inglesa, estos vocablos remiten directamente a los estereotipos de la gente y la cultura mexicanas y ayuda a la cohesión de la imagen (el pueblo, los rasgos de los personajes, los insertos y el tradicional Día de Muertos).

Nos gustaría señalar las diferencias que existen entre el TO y el TM. En la VO se mantiene léxico de sobra conocido por el receptor meta como «abuelita», «mariachi» o «vámonos», léxico equivalente en la lengua de partida como «plaza» y también léxico fundamentalmente cultural como «Día de los Muertos» y «ofrenda». En la VDE estas palabras pueden tener más o menos peso cultural, pero existen otros aspectos que nos indican la variación lingüística específica. En primer lugar, el uso del «usted» que usa la abuela para referirse al nieto («su hijo»). Luego encontramos el empleo del verbo «lustrar», de un uso más cotidiano en los hablantes de Latinoamérica. Asimismo, la inclusión de palabras de origen inglés, como *show*, que en España podría sustituirse por «concurso». Contamos también con la omisión del artículo definido en «Día de Muertos», una denominación mucho más común en México. Y por último, la pronunciación típica de los hablantes mexicanos, que, al igual que en el resto de América Latina, sesean, pero además poseen una entonación característica.

Haber escogido otra variante del español que no fuera la mexicana para este doblaje resultaría absurdo. Más absurdo hubiera sido redoblar el largometraje a un español de España. El público de nuestro país está más que familiarizado con las variaciones del español como para que resultase ambiguo o incluso incomprensible en este dialecto.

Así se ha demostrado: a comienzos del pasado año 2019, la plataforma Netflix subtuló una película, Roma (2018), de habla mexicana al español de España. La polémica fue tal, que se decidió eliminar los subtítulos sin ningún tipo de comentario por parte de Netflix. Tanto el director como gran parte del público se ofendió por la inclusión de dichos subtítulos.

Ficha 7. Gru: Mi villano favorito

Ficha: 7	Título: Despicable Me/Gru: Mi villano favorito (2010)
TC: 00:13:55	Director: Pierre Coffin y Chris Renaud
Contextualización: Gru, es un fracaso dentro del mundo de los villanos. Por mucho que lo intenta, sus malvados planes nunca salen bien. Recibe una llamada de su madre, la cual se ríe de él precisamente por no ser capaz de realizar ningún acto vil adecuadamente.	
Variación: diatópica, acento de Europa del Este (ruso o ucraniano).	
VO: GRU: Hello, mom. Sorry. I meant to call but... GRU'S MOM: I just wanted to congratulate you on stealing the pyramid. It was you, wasn't it? Or was it the villain that is actually successful? (G) GRU: Just so you know, mom, I am about to do something. It's very big, very important. When you hear about it, you're going to be very proud. GRU'S MOM: (G) Good luck with that. Okay, I'm out of here. (G)	
VDE: GRU: Hola, mamá. Perdona, quería llamarte, pero... MADRE DE GRU: Sólo quería felicitarte por robar la pirámide. Has sido tú, ¿no? ¿O ha sido un villano que tiene éxito de verdad? (G) GRU: Para que lo sepas, mamá, voy a hacer una cosa que es muy muy gorda y muy importante. Cuando te enteres vas a sentirte muy orgullosa. MADRE DE GRU: (G) Pues buena suerte. Bueno, te dejo. (G)	
Estrategia de traducción: estandarización (Gru) y compensación parcial (madre de Gru).	

Comentario:

Históricamente, en las películas de habla inglesa de producción americana, los personajes con acento u origen soviético suelen aparecer como los villanos. Esta perspectiva se ha mantenido hasta la actualidad. En este filme, sin embargo, parece que el antagonismo de estas dos potencias (EE. UU. y Rusia) se atenúa, pues aunque Gru quiere ser malvado, durante el largometraje podemos ver que es un ser incomprendido y que, efectivamente, tiene un buen fondo. De este modo, la línea de «lo bueno»

y «lo malo» se va desdibujando poco a poco y el uso de esta variación lingüística en la VO responde a una tradición audiovisual.

En este caso, tiene sentido que en la VDE se haya optado por eliminar los posos de rencor entre EE. UU. y Rusia y se haya escogido un acento estándar para Gru. No obstante, se ha introducido una variación de registro para la madre de Gru. Al compensar la variedad diatópica por un cambio de tono muy peculiar, al menos, se ha podido mantener la comicidad de la escena.

Ficha 8. UglyDolls: Extraordinariamente feos A

Ficha: 8	Título: UglyDolls/UglyDolls: Extraordinariamente feos (2019)
TC: 00:19:45	Director: Kelly Asbury
Contextualización: Ugly Dog es un personaje de un mundo imaginario en el que los muñecos que no son lo suficientemente bonitos como para jugar con los niños (los feúchos) viven separados de los «muñecos modelos». Los feúchos desconocen la existencia de una academia para muñecos modelos donde se les prepara para ir al «Gran Mundo». En su búsqueda de aventuras, llegan al «Instituto de la Perfección» y desatan el caos. Ugly Dog intenta ligar con una muñeca a su llegada.	
Variiedad: diatópica, acento cubano.	
VO: LUCKY BAT: (G) Must be a customary greeting here. UGLYDOG: <u>Hola, mi amor.</u> ¿Tú vienes aquí mucho? DOLL: Hard pass. UGLYDOG: I guess she's not bilingual, because that was my best line. (G) WAGE: Another swing, another miss.	
VDE: SUERTUDO: (G) Debe de ser su saludo habitual. UGLY DOG: Amor, <u>konnichiguau.</u> ¿Tú vienes aquí mucho? DOLL: Paso total. UGLY DOG: No estará de muy buen humor porque esta frase nunca me falla. (G) WAGE: Se la juega y vuelve a fallar.	
Estrategia de traducción: conservación total.	

Comentario:

La conservación del dialecto cubano de la VO en la VDE se debe a una causa: el actor de doblaje (Pitbull) pone la voz al personaje de Ugly Dog en la VO y, también, interpreta a ese mismo personaje en la VDE. Hubiera resultado ilógico, por tanto,

que un actor bilingüe estandarizara la voz de su personaje en la VDE cuando su variedad sigue siendo diferente a la variedad principal del filme.

Cabe señalar el recurso de la VDE para reproducir el efecto del «Hola, mi amor» de la VO. Se ha utilizado la expresión japonesa *konnichigwa*, que significa «hola» o «buenos días», y se ha mezclado con la onomatopeya del ladrido de los perros «guau» (el personaje es un perro de peluche) para formar la expresión «konnichiguau». Además, se cambia la siguiente intervención del personaje para que tenga sentido. En la VO se dice que la muñeca no debe de ser bilingüe, mientras que en la VDE se habla de que no está de humor.

Ficha 9. UglyDolls: Extraordinariamente feos B

Ficha: 9	Título: Uglydolls/Uglydolls: Extraordinariamente feos (2019)
TC: 00:57:25	Director: Kelly Asbury
Contextualización: tras probar suerte en el «Instituto de la Perfección» y fracasar, los feúchos están atravesando un mal momento. La alegría y esperanza que les caracterizaba ha desaparecido después de conocer la realidad: que un feúcho nunca conseguiría ir al «Gran Mundo». Los muñecos reflexionan sobre lo que ha ocurrido.	
Variación: diastrática, dialecto AAVE.	
VO: OX: Where is Moxy? WEDGEHEAD: Wouldn't you hide too if you were responsible for all of this? UGLYDOG: (G) It's not all her fault. I mean... I just went along with it without so much as a bark. BABO: All I wanted to do is help her get a look inside that magic flower. LUCKY BAT: It all started with the tea leaves. My tea leaves... WAGE: (G) Yeah. I never tried to talk her out of it. I thought it was a great idea all along. (G) Don't drag me into your little pity party. (G) It's all my fault. I've always wished I could be as brave as Moxy but I've always been afraid of my own shadow and I thought this was an opportunity to step out my comfort zone. (G)	
VDE: OX: ¿Y Moxy? CABEZA PLANA: ¿Tú no te esconderías si fueses el responsable de todo esto? UGLY DOG: (G) No todo es su culpa porque yo también estuve ahí con ella y no pude ladrar. BABO: Yo sólo quería ayudarla a echar un vistazo dentro de esa flor mágica. SUERTUDO: Todo empezó con las hojas de té. Mis hojas de té... WAGE: (G) Sí... Yo nunca intenté desanimarla, me pareció una gran idea	

desde el principio. (G) A mí no me metáis en vuestros lloriqueos. (G) Es todo culpa mía. Siempre he querido ser tan valiente como Moxy, pero siempre he tenido miedo de mi propia sombra y vi esto como una oportunidad para salir de mi zona de confort. (G)

Estrategia de traducción: compensación parcial.

Comentario:

Es frecuente en las películas americanas la inclusión un dialecto AAVE para amenizar y «dar holgura» a la personalidad de los personajes. En este caso, esta variedad, muy posiblemente de la zona de Chicago, añade desparpajo a Wage. Este personaje presumía de su carácter duro y tenaz. En este fragmento, la imagen de esa personalidad se esfuma. Admite que todo era una pose y que siempre ha querido ser igual de valiente que su amiga.

En el doblaje al español, se ha reemplazado la variedad diastrática por una variedad de registro (el tono de la voz). Se podría decir que, en este caso, no afecta en demasía eliminar los rasgos estereotipados de esta variedad. Con el cambio de tono a una voz más chillona, se ha conseguido mantener un efecto de descaro en la personalidad de Wage en la VDE.

Ficha 10. *Shrek A*

Ficha: 10	Título: Shrek (2001)
TC: 00:07:55	Director: Andrew Adamson y Vicky Jensen
Contextualización: Asno (Donkey) escapa de los soldados del gobernante del lugar (Lord Farquaad), los cuales buscaban entre los habitantes del bosque a criaturas mágicas. En su huida, se tropieza con Shrek, un ogro que lo salva. Esta es la primera toma de contacto entre los dos personajes.	
Variedad: diatópica, dialecto AAVE y neoyorquino.	
VO:	
DONKEY: Can I say something to you? Listen, you <u>was</u> really, really, somethin' back here. Incredible!	
SHREK: Are you talkin' to... me? (G)	
DONKEY: Yes. I was talkin' to you. Can I just tell you that you was great back here? Those guards! They thought they was all of that. Then you showed up, and bam! They was trippin' over themselves like babes in the woods. That really made me feel good to see that.	
SHREK: (G) That's great. Really.	
DONKEY: Man, it's good to be free.	

SHREK: Now, why don't you go celebrate your freedom with your own friends? (G)

DONKEY: But, uh, I don't have any friends. And I'm not goin' out there by myself. (G) Wait a minute! I got a great idea! I'll stick with you. You're mean, green, fightin' machine. Together we'll scare spit out of anybody that crosses us.

SHREK: (G)

DONKEY: (G) That was really scary. If you don't mind me sayin', if that don't work, your breath certainly will get the job done, 'cause you definitely need some Tic Tacs or something, 'cause you breath stinks!

VDE:

ASNO: ¿Me permites? Oye, lo que has hecho ha sido una pasada. Increíble.

SHREK: ¿Me estás hablando a... mí? (G)

ASNO: Claro que te hablo a ti. ¿Me dejas que te diga que has estado genial? Esos guardias venían todo chulos. Entonces vas tú y, ¡pumba! Han salido corriendo como gallinas. Oye, tío, tío, es que me has encantado.

SHREK: No sabes cuánto me alegro.

ASNO: ¡Mola sentirse libre!

SHREK: Oye, ¿y por qué no vas a celebrar tu libertad con tus amiguitos? (G)

ASNO: Pero... yo no tengo amigos... ¡Y no pienso irme por ahí yo solito! (G) Espera, ¡tengo una idea! ¡Me quedaré contigo! Eres verde, fuerte; da gusto verte. Juntos, no habrá quién se atreva a tosernos.

SHREK: (G)

ASNO: (G) ¡Caray! ¡Eso asusta al más pintado! Y no te ofendas, pero si eso no funciona, tu aliento hará el resto. ¿Qué tal un caramelito de menta? ¡Te canta el aliento!

Estrategia de traducción: compensación total.

Comentario:

El personaje de Asno se caracteriza por tener una personalidad un tanto disruptiva: habla por los codos, es un poco infantil, distraído y ansioso. Estas características aportan algo de humor y dinamismo al largometraje. Shrek, sin embargo, reúne unas características que todos podríamos asociar a la naturaleza de un ogro: huraño, antipático, literal y descuidado. Por ello, aunque Asno sea representado por el animal al que remite su nombre, resulta insuficiente solo la imagen para mostrar al receptor el antagonismo entre los dos personajes principales.

Teniendo esto en cuenta, resulta completamente lógico que el actor de doblaje de este personaje en su VO sea Eddie Murphy, un conocido actor con un acento muy marcado e inconfundible. Este actor posee una variación diatópica particular, pues nació

en Nueva York y también pertenece a la comunidad de hablantes AAVE (uso de *was* en lugar de *were*). Esta mezcla, exagerada en el largometraje, hace que todas las peculiaridades de la personalidad de Asno que mencionamos arriba resalten aún más.

En la VDE, se ha optado por asignar a Asno una voz aguda, que incluso pudiera resultar irritante, lo que perseguiría el objetivo de que el personaje resultara molesto. Además, se han incluido algunas expresiones que en la VO no se emplean y que pertenecen a otro registro, como «ha sido una pasada», «mola» o el marcador vocativo «tío». Con estos cambios se ha conseguido igualar la función lingüística de la VO.

Cabe destacar dos recursos utilizados en este fragmento. En primer lugar, la permanencia de la rima en *You're mean, green, fightin' machine.* / «Eres verde, fuerte; da gusto verte». La frase hecha en la VO se ha sustituido por una rima en la VDE que contiene también parte de otra frase hecha en español. Con lo cual, se ha respetado tanto la pragmática como el recurso literario. En segundo lugar, aparece un referente cultural de la lengua inglesa que, si bien es cierto que hoy en día podría mantenerse, hay factores que favorecen su adaptación. Se trata del uso de «Tic Tacs» como metonimia. En 2001, año en el que se estrenó la película en España, esta referencia no se hubiera entendido debido a que la marca aún no había llegado al país (Martínez, 2015) y, si tenemos en cuenta el público meta, menos aún. El cambio en la versión española a «caramelito de menta», resuelve perfectamente este conflicto y el diminutivo (que suele incluirse en este sintagma) le da cierto retintín que refuerza la función del texto.

Ficha 11. *Shrek B*

Ficha: 11	Título: Shrek (2001)
TC: 00:26:45	Director: Andrew Adamson y Vicky Jensen
Contextualización: Shrek ha acordado con Lord Farquaad que él rescataría a la princesa de esta historia (Fiona). Asno discute con Shrek por qué ha decidido embarcarse en esta aventura. La conversación deriva en un pobre intento de Shrek por explicarle a Asno la verdadera naturaleza de los ogros.	
Variedad: diatópica, dialecto escocés.	
VO: DONKEY: Okay. Let me get this straight. You're gonna fight a dragon and rescue a princess just so Farquaad will give you back a swamp which you only don't have because he filled it full of freaks in the first place. Is that about right? SHREK: You know, maybe there's a good reason donkeys shouldn't talk. DONKEY: I don't get it. Why don't you just pull some of that ogre stuff on him?	

Throttle him, lay siege to his fortress, grinds his bones to make your bread, the whole ogre trip.

SHREK: (G) I know what. Maybe I could have decapitated an entire village and put their heads on a pike, gotten a knife, cut open their spleen and drink their fluids. Does that sound good to you?

DONKEY: (G) No, not really, no.

SHREK: For your information, there's a lot more to ogres than people think.

DONKEY: Example?

SHREK: Example? Okay, um, ogres are like onions.

DONKEY: They stink?

SHREK: Yes! No!

DONKEY: (G) They make you cry?

SHREK: No!

DONKEY: (G) You leave them in the sun, they get all brown, start sproutin' little white hairs.

SHREK: No! Layers! Onions have layers. Ogres have layers! Onions have layers. You get it? We both have layers. (G)

DONKEY: (G) You both have layers.

VDE:

ASNO: A ver si lo he entendido. O sea, que vas a luchar contra un dragón y a rescatar a una princesa para que Farquaad te devuelva una ciénaga que ahora no tienes porque él la ha llenado de monstruos. ¿Va por ahí la cosa?

SHREK: (G) ¿Sabes? Me parece que ya sé por qué los burros no deberían hablar.

ASNO: No lo entiendo, tío. ¿Por qué no le has montado un buen pollo en plan ogro? Degüello y destrucción. Ya sabes, lo de comer carne humana cruda y esas cosillas.

SHREK: (G) Ahora caigo. A lo mejor debería haber decapitado a toda una aldea y clavado sus cabezas en estacas, y con un cuchillo afilado abrir sus barrigas y beber sus fluidos. ¿Te habría gustado eso?

ASNO: (G) No, realmente no.

SHREK: Para tu información, un ogro es más complejo de lo que la gente cree.

ASNO: Ponme un ejemplo.

SHREK: ¿Un ejemplo? De acuerdo. (G) Un ogro es... como una cebolla.

ASNO: ¿Apesta?

SHREK: ¡Sí! ¡No!

ASNO: ¿Te hacen llorar?

SHREK: ¡No!

ASNO: (G) Si las pones al sol se vuelven marrones y les salen pelitos blancos.

SHREK: ¡No! ¡Las capas! ¡Las cebollas tienen capas! ¡Los ogros tenemos capas!

¡Las cebollas tienen capas! ¿Lo captas? ¡Los dos tenemos capas! (G)

ASNO: (G) Conque tenéis capas...

Estrategia de traducción: estandarización.

Comentario:

En el caso expuesto en la ficha 3 hemos visto cómo el escocés en las películas de habla inglesa se suele usar como sinónimo de un personaje brusco, rudo y, normalmente, masculino. En esta ocasión se repite el empleo de esta variedad diatópica para el personaje principal, Shrek.

En este fragmento podemos observar que en la VO se comenta la naturaleza del ogro que, supuestamente, es un ser agresivo, maleducado y peligroso. Shrek intenta explicar qué es un ogro, pero la personalidad de Asno y la carente habilidad comunicativa de Shrek hacen que éste último desista en hacerse entender.

En la VO, el dialecto escocés refuerza todas las cualidades del personaje y unifica su personalidad. En la VDE, se ha optado por estandarizar la variedad del personaje y no se han observado compensaciones a lo largo del largometraje. Esta decisión no ha afectado en gran medida a la VDE, quizá porque los diálogos y las escenas son lo suficientemente explícitas como para mantener la fidelidad de las características de Shrek.

Ficha 12. *Buscando a Nemo*

Ficha: 12	Título: Finding Nemo/Buscando a Nemo (2003)
TC: 00:51:25	Director: Andrew Stanton y Lee Unkrich (codirector)
Contextualización: Marlin es un pez payaso que vive en el arrecife de coral australiano. Se dirige a la consulta de un dentista de Sydney porque allí está su hijo, Nemo, que ha sido «secuestrado». De camino a la ciudad, Marlin y Dory se encuentran unas medusas que hieren a ambos. Marlin se despierta encima de Crush, una tortuga marina.	
Variación: diastrática, dialecto surfero típico de California (EE. UU.).	
VO: CRUSH: <u>Dude</u> . MARLIN: (G) CRUSH: Dude. Focus, dude. Dude. MARLIN: (G) CRUSH: (G) He lives! Hey, dude! MARLIN: (G) What happened?	

CRUSH: (G) Saw the whole thing, dude. First you were like, (G)! And then we were all like, (G)! And then you were like, (G).

MARLIN: What're you talking about?

CRUSH: You, mini man. Takin' on the jellies. You got serious thrill issues, dude. (G) Awesome.

MARLIN: (G) My stomach. (G)

CRUSH: (G) Man. No hurlin' on the shell, dude, okay, just waxed it.

MARLIN: So, Mr. Turtle...

CRUSH: Whoa, dude. Mr. Turtle is my father. Name's Crush.

MARLIN: Crush? Really? Okay Crush, listen I need to get to the East Australian Current. EAC?

CRUSH: (G) Dude, (G), you're ridin' it, dude! Check it out!

VDE:

CRUSH: Tío. Tío. Enfoca, tío. ¡Tronco!

MARLIN: (G)

CRUSH: ¡Oh, sí! ¡Está vivo!

MARLIN: (G) ¿Qué ha pasado?

CRUSH: Yo lo vi todo, colega. Primero vosotros (G), luego nosotros (G) y os quedasteis (G).

MARLIN: Pero ¿de qué estás hablando?

CRUSH: De ti, minúsculo, echándole genio a las medusas. Creo que estás un poco aplatanao, tío. (G) Qué flipe.

MARLIN: (G) Mi tripa.

CRUSH: Eh, no potes en el caparazón, acabo de encerarlo.

MARLIN: Oiga, señor Tortuga...

CRUSH: Eh, ¿eh? El señor Tortuga es mi padre, yo sólo Crush.

MARLIN: ¿Crush? ¿En serio? De acuerdo, Crush. Tengo que ir a la Corriente Australiana del Este, ¿la CAE?

CRUSH: (G) Tío, la estás surfeando. Echa un ojo.

Estrategia de traducción: conservación total.

Comentario:

Crush, en la VO, habla en un inglés que pertenece a una variedad diastrática concreta. Este personaje habla con la jerga típica de los surfers californianos de EE. UU. Podemos comprobar que en este fragmento, la tortuga hace un uso reiterativo del marcador vocativo *dude*, las interjecciones y los diminutivos *jellies*, *mini-man*. También se usan verbos coloquiales que presentan apócope (*hurlin'*, *ridin'*). Además, habla de que ha encerado su caparazón: *no hurlin' on the shell, dude, okay, just waxed it*,

lo que podría ser una metáfora de lo que haría un surfista con una tabla de surf. Por último, cuando Marlin usa un tratamiento formal (*Mr. Turtle*), la tortuga le interrumpe y hace ver que él es demasiado joven para que lo trate de «usted». Con ello, se alude a un espíritu joven y bohemio que se podría comparar con la filosofía de vida que adquieren los miembros de la comunidad surfista.

En cuanto a las estrategias que se han llevado a cabo, la variación de la VDE es una réplica de la jerga de esta comunidad de hablantes en España. En este caso, también se abusa de los marcadores vocativos, pero se han traducido por tres diferentes: «tronco», «tío» y «colega»; lo cual enriquece el texto. Se usan expresiones como, «estar aplatanao», «qué flipe» o «echa un ojo» en lugar de su homólogo formal «echar un vistazo». En general, todo el vocabulario se ha adaptado y traducido de manera informal. En otro plano, podemos observar que en la VO predominaban los verbos con apócope y en la VDE el síncope de los adjetivos («aplatanao»). Cabe señalar la decisión de traducir «name's Crush» por «yo sólo Crush» pudiendo haber dicho «yo soy Crush».

3.3 RESULTADOS DEL ANÁLISIS

De los 12 extractos que formaban nuestro corpus, observamos que se aplicaban las estrategias de traducción en 14 ocasiones (las fichas 3 y 7 presentaban dos estrategias de traducción diferentes para la misma variedad lingüística). La frecuencia de uso de cada estrategia se refleja en el siguiente gráfico (ilustración 1):

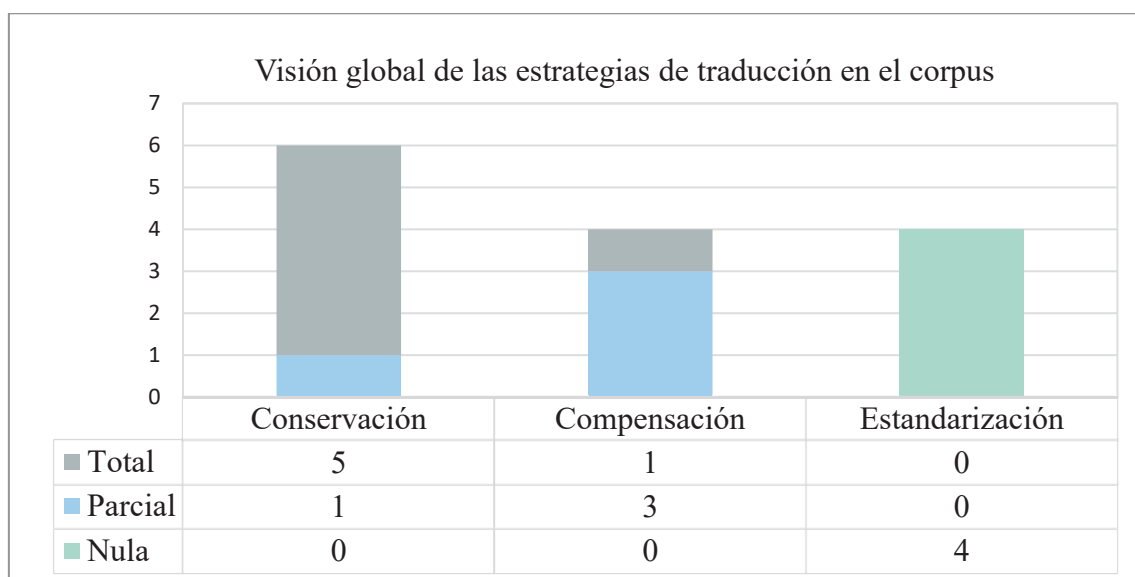


Ilustración 1. Visión global de las estrategias de traducción en el corpus

Como podemos observar en el gráfico (ilustración 1), la estrategia más utilizada es la conservación, seguida de la compensación y la estandarización. Con los datos que tenemos, podemos decir que la conservación es una estrategia adecuada, pues en la mayoría de los casos se han podido mantener los estereotipos caracterizadores. Sin embargo, este resultado positivo es circunstancial. Las variedades conservadas han sido: una variedad de registro que por lo general no presenta problemas de equivalencias; una variedad diastrática (surfero), que por su asociación al mundo del deporte tiene equivalente al español; una variedad diatópica (sureño), que se viene usando en el doblaje desde hace décadas, y dos variedades diatópicas propias del español (mexicano y cubano). De la estrategia de compensación podemos decir que en casi ningún caso existe una adaptación completa. Hay un ejemplo de compensación total (ficha 10), que creemos que se debe al peso que tiene el personaje en la película, puesto que era necesario recrear por completo su personalidad para que no afectara al impacto del filme en su totalidad. Por último, se han observado cuatro casos de estandarización: acento brasileño (ficha 4), acento de Europa del Este (ficha 7) y dialecto escocés (fichas 3 y 11). El dato más llamativo es la doble prevalencia de la estandarización ante un caso de dialecto escocés. Como ya sugerimos en nuestro análisis, quizá el dialecto más aproximado en español sea el euskera. No obstante, el uso de esta variedad contribuiría a la divulgación de los estereotipos negativos de esta cultura, lo que consideramos una premisa poco ética. En el caso de la VO, no creemos que el uso del dialecto escocés sea contraproducente dada la iconicidad de su cultura, si bien es cierto que perpetúa una imagen poco agradable de los hablantes escoceses.

4 CONCLUSIONES

Tras concluir nuestro estudio, hemos podido comprobar cómo afecta la inclusión de la variación lingüística y su traducción a la caracterización de los personajes. Hemos constatado que, no sólo ayuda a construir la credibilidad en pantalla, sino que dota de dinamismo a los personajes de animación.

En la consecución de nuestro objetivo, hemos estudiado cómo otros autores han clasificado la variación lingüística. Además, hemos creado y aplicado un sistema de estrategias adecuado a nuestro corpus. Este sistema nos ha proporcionado una visión global de los efectos de las diferentes soluciones frente a la problemática de la variación lingüística en el doblaje.

Destacamos dos puntos que nos hubiera gustado mejorar. En primer término, hubiéramos preferido profundizar en otras áreas relevantes para nuestro estudio como la sociología, la psicología, la fonética o la fonología. Sin embargo, no se ha podido por razones de extensión y temporalización. En segundo término, creemos que podríamos haber acotado los fragmentos según su tipología o según las características de los personajes. De esta manera, el corpus estaría compuesto por casos similares y los resultados hubieran sido más determinantes. Sin embargo, debemos recordar que el acceso a la mayoría de las plataformas VOD se hace mediante una suscripción de pago y la disponibilidad a su catálogo ha sido intermitente. Consideramos que, en futuras líneas de trabajo, se podría recopilar un corpus más extenso que atendiera a estas dos cuestiones.

En general, podemos afirmar que se han cumplido los objetivos propuestos y, ante todo, se han ampliado los conocimientos sobre esta rama de la lingüística y en el campo específico de la traducción. Recalamos especialmente la asimilación de nuevos conceptos de traducción y el avance en la traducción audiovisual con una inmersión en el mundo del doblaje desde una perspectiva añadida.

5 BIBLIOGRAFÍA

Aleza Izquierdo, Milagros. 2010. «Fonética y fonología». *La Lengua española en América: normas y usos actuales*. Coords. Milagros Aleza Izquierdo y José María Enguita Utrilla. Valencia: Universidad de Valencia. 51-94. Documento de Internet consultado el 24 de mayo de 2020 en <https://bit.ly/2ZBuOha>

Arampatzis, Christos. 2011. *La traducción de la variación lingüística en textos audiovisuales de ficción humorística: dialectos y acentos en la comedia de situación estadounidense doblada al castellano*. (Tesis doctoral). Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Documento de Internet consultado el 17 de septiembre de 2019 en <https://bit.ly/3doYMIP>

Bravo-García, Eva; Miguel Ropero Núñez. 2002. «El habla de Andalucía y el español de América: el español hablado en Cuba». *Cuba y Andalucía entre las dos orillas*. Coord. Jesús Raúl Navarro García. Sevilla: Universidad de Sevilla. 183-212. Documento de Internet consultado el 23 de mayo de 2020 en <https://bit.ly/2Xqi9uJ>

Casas-Tost, Helena; Jia Jia. 2015. «El análisis del registro en la traducción literaria chino-español: un estudio de la novela de Yu Hua *¡Vivir!*». *Hermeneus* 15. 61-86. Documento de Internet consultado el 24 de mayo de 2020 en <https://bit.ly/3bZY6Zd>

Catford, John Cunnison. 1965. *A linguistic theory of translation; an essay in applied linguistics*. Londres: Oxford University Press.

Chaume Varela, Frederic. 2003. *Doblatge i subtitulació per a la TV*. Vic: Eumo. Documento de Internet consultado el 4 de mayo de 2020 en <https://bit.ly/3cmTKML>

— 2004. *Cine y traducción*. Madrid: Cátedra.

— 2012. *Audiovisual Translation: Dubbing*. Manchester: St. Jerome.

— 2019. «Traducción y ajuste para el doblaje». *II Jornadas de Traducción Multimedia*. (25-28 de marzo de 2019). Facultad de Traducción e Interpretación de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria: Las Palmas de Gran Canaria.

Chaves García, María José. 1996. «La traducción del texto audiovisual». *La lingüística francesa: gramática, historia, epistemología* 2. Coord. Emilia Alonso Montilla et al. 123-130. Documento de Internet consultado el <https://bit.ly/2YODznu>

Coseriu, Eugenio. 1981. *Lecciones de lingüística general*. Madrid: Gredos.

Eggins, Suzanne. 1994. *An Introduction to Systemic Functional Linguistics*. Londres: Continuum.

Fasla Fernández, Dalila. 2008. «El español hablado en Cuba: préstamos vigentes, lexicogénesis y variación lingüística». *Cuadernos de Investigación Filológica* 33-34. 73-96. Documento de Internet consultado el 23 de mayo de 2020 en <https://bit.ly/2LTSIBT>

Gallardo Ferrer, Nuria. 2018. *Django desencadenado: análisis del doblaje de los acentos* (Trabajo de Fin de Grado). Universidad Pompeu Fabra: Barcelona. Documento de Internet consultado el 18 de marzo de 2020 en <https://bit.ly/3drHfQ3>

Gregory, Michael; Susanne Carroll. 1978. *Language and Situation: Language varieties and their social contexts*. Londres: Routledge & Kegan Paul.

Halliday, Michael Alexander Kirkwood. 1978. *Language as Social Semiotic*. Londres: Edward Arnold.

Halliday, Michael Alexander Kirkwood et al. 1964. *The Linguistic Sciences and Language Teaching*. Londres: Longman.

Hatim, Basil; Ian Mason. 1990. *Discourse and the translator*. Londres: Longman.

Jerns, Lea Lorena. 2014. *The Uniqueness of African American Vernacular English*. (Tesis) Universidad de Humboldt: Berlín.

Jokinen, Venla. 2008. «African American Vernacular English». *Introduction to American English First Paper*. Universidad de Tampere: Tampere. Documento de Internet consultado el 20 de marzo de 2020 en <https://bit.ly/2L93EWb>

King, Sharese. 2020. «From African American Vernacular English to African American Language: Rethinking the Study of Race and Language in African Americans' Speech». *Annual Review of Linguistics* 6. 285-300. Documento de Internet consultado el 20 de marzo de 2020 en <https://bit.ly/35JT41j>

Lippi-Green, Rosina. 1997. *English with an Accent*. New York: Routledge.

Luyken, Gerog-Michael. 1991. *Overcoming language barriers in television: dubbing and subtitling for the European audience*. Manchester: European Institute for the Media.

Madholum, Haider. 2011. *African America Vernacular English - Origins and Features*. Norderstedt: GRIN Verlag.

Martínez, Herminia. 2015. «Ferrero introduce en España los caramelos ‘Tic Tac’». *Alimarket*. <https://bit.ly/3fXja5Z>

Mayoral Asensio, Roberto. 1999. «La traducción de la variación lingüística». *Vertere. Monográficos de la revista Hermeneus* 1. Documento de Internet consultado el 24 de abril de 2020 en <https://bit.ly/2xKsMQd>

— 2001. «Campos de estudio y trabajo en traducción audiovisual». *La traducción para el doblaje y la subtitulación*. Ed. M. Duro Moreno. Madrid: Cátedra. 19-45. Documento de Internet consultado el 3 de noviembre de 2020 en <https://bit.ly/2YK1xA9>

Rathcke, Tamara; Jane Stuart-Smith. 2015. «On the tail of the Scottish Vowel Length Rule in Glasgow». *Language and Speech* 53,1. 404-403. Documento de Internet consultado el 27 de mayo de 2020 en <https://bit.ly/2ZGUc55>

Zabalbeascoa, Patrick. 1996. «Translating Jokes for Dubbed Television Situation Comedies». *The Translator* 2, 2. 235-257. Documento de Internet consultado el 4 de abril de 2020 en <https://bit.ly/2WBOZZ8>

— 1997. «Dubbing and the nonverbal dimension of translation». *Nonverbal Communication and Translation*. Ed. Fernando Poyatos. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company. 327-342. Documento de Internet consultado el 18 de mayo de 2020 en <https://bit.ly/2WKPeSJ>

— 2008. «La credibilidad de los diálogos traducidos para audiovisuales». *La oralidad fingida: descripción y traducción. Teatro, cómic y medios audiovisuales*. Ed. Jenny Brumme. Iberoamericana Vervuert. 157-175. Documento de Internet consultado el 4 de mayo de 2020 en <https://bit.ly/3clcSea>