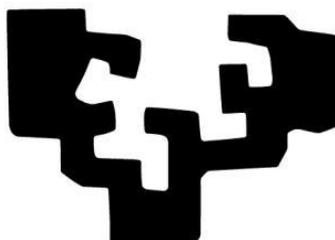


eman ta zabal zazu



Universidad
del País Vasco

Euskal Herriko
Unibertsitatea

Análisis comparativo de traducciones comerciales en medios audiovisuales: subtítulo

Traducción de los referentes culturales en *Madagascar 3*



Julia RAMOS DEL VALLE

Grado en Traducción e Interpretación
2014/2015

Tutora: Raquel MERINO ÁLVAREZ
*Departamento de Filología Inglesa y Alemana
Y Traducción e Interpretación
Área de Traducción e Interpretación*

Resumen

El presente Trabajo de Fin de Grado consiste en un análisis comparativo de la traducción, para doblaje y subtitulación, del producto audiovisual de animación comercializado *Madagascar 3* (2012). Comparada la versión original inglesa doblada y la subtitulada, se aprecia que son idénticas, mientras que la versión doblada y subtitulada traducidas al español peninsular presentan algunas diferencias. Se ha procedido a contextualizar el análisis comparativo proporcionando datos referentes a la comercialización de la película, así como al proceso de traducción, y la metodología empleada para la realización del trabajo. Además se argumenta la decisión de comparar tanto la versión subtitulada como la doblada, a pesar de que sea la subtitulación el punto de partida del trabajo. Por otro lado, se justifica la elección de atender a la traducción de los referentes culturales que forman la base de la película. Posteriormente, se abordan los aspectos más relevantes del análisis comparativo del corpus textual, que se dividen en cuatro grupos, según las técnicas de traducción que se han empleado con mayor frecuencia para la traducción de dichos referentes culturales. Cabe decir que en el documento no se han podido incluir las tablas bitextuales utilizadas durante el proceso de análisis por limitaciones de extensión. Sin embargo, se incluyen algunos de los segmentos analizados como ejemplo de las técnicas de traducción analizadas que, junto a los fundamentos teóricos de autores como Chaume (2004) y Martí Ferriol (2006), sustentan las observaciones que hemos realizado. En último lugar, hemos redactado un apartado en el que se incluyen los aspectos más relevantes del análisis realizado, así como las conclusiones que hemos obtenido tras comparar las nociones teóricas de ciertos autores con la práctica del traductor del producto audiovisual analizado.

Palabras clave: traducción audiovisual, subtitulación, referentes culturales, género de animación.

Índice

Lista de abreviaturas.....	3
Lista de tablas.....	4
1. Introducción.....	5
2. Objeto de estudio: <i>Madagascar 3</i>	6
3. Cuestiones metodológicas.....	9
4. Análisis comparativo del corpus textual. La traducción de los referentes culturales en <i>Madagascar 3</i>	10
4.1. Cuestiones ortotipográficas	
4.2. Adición de términos extranjeros	
4.3. Adaptación por diferencias socioculturales	
4.4. No-traducción de referencias culturales	
5. Conclusiones.....	31
6. Bibliografía.....	33

Lista de abreviaturas

EN: inglés

ES: español

S: subtítulo

VD: versión doblada

VO: versión original

VS: versión subtitulada

VT: versión traducida

Lista de tablas

TABLA 1. Ficha técnica.....	7
TABLA 2. Ejemplos de traducción de los títulos.....	14
TABLA 3. Ejemplo de traducción de los subtítulos.....	15
TABLA 4. Ejemplos de traducción de los textos.....	16
TABLA 5. Ejemplos de palabras extranjeras.....	17
TABLA 6. Ejemplos de adición en la versión traducida al español.....	19
TABLA 7. Ejemplos de adaptación del humor binacional.....	21
TABLA 8. Ejemplos de adaptación del humor sobre cultura e instituciones nacionales.....	22
TABLA 9. Ejemplo de adaptación del sentido del humor nacional.....	23
TABLA 10. Ejemplos de adaptación de juegos de palabras.....	24
TABLA 11. Ejemplos de adaptación de aspectos culturales.....	26
TABLA 12. Ejemplos de adaptación de expresiones idiomáticas.....	27
TABLA 13. Ejemplo de adaptación ortográfica.....	27
TABLA 14. Ejemplo de canción traducida.....	29

1. Introducción

El presente trabajo consiste en el análisis comparativo del doblaje y los subtítulos de la película de animación comercializada *Madagascar 3*. Ante todo, se trata de un análisis de las técnicas de traducción más recurrentes en la película y, aunque se esbozan hipótesis acerca de los motivos que han podido conducir al uso de dichas técnicas, se trata de un estudio descriptivo, en el que se asocian las decisiones de traducción a la teoría propuesta por varios autores.

Resulta conveniente destacar que no se ha seguido la agrupación en técnicas de traducción de ningún autor en particular; se han agrupado los fenómenos según lo observado en el corpus textual y se ha recurrido a una base teórica respaldada por varios autores. Así, como resultado del análisis comparativo, obtenemos cuatro grupos que recogen las técnicas más recurrentes observadas para la traducción de los referentes culturales del film *Madagascar 3*. Además, se han incluido algunos ejemplos del corpus textual analizado con el objeto de mostrar argumentos visibles de los fenómenos observados.

Por otra parte, en la realización del trabajo, se han aplicado competencias adquiridas durante la carrera de Traducción e Interpretación, como son el uso de herramientas informáticas y de documentación. Además de estas cuestiones metodológicas, hemos tenido la oportunidad de trabajar, una vez más, la capacidad de análisis característica de los traductores, dado que una buena técnica de traducción se adquiere mediante la práctica, pero también con el análisis contrastivo de traducciones y originales.

Finalmente, cabe decir que se trata de un análisis exhaustivo en el que se han observado numerosas peculiaridades dignas de mención pero, por motivos de extensión, hemos tenido que describir los aspectos más generales de las tendencias analizadas. Es por eso que consideramos este documento como un breve análisis de las técnicas más recurrentes, aunque somos conscientes de que no se recogen todas las empleadas en la traducción del film.

2. Objeto de estudio: *Madagascar 3*

A continuación, se detalla el objeto de estudio seleccionado para llevar a cabo el Trabajo de Fin de Grado. Nos situamos ante un tema muy amplio, abordado por numerosos autores y trabajado durante ciertas asignaturas de la carrera de Traducción e Interpretación: el análisis comparativo de las traducciones audiovisuales comercializadas.

Atendiendo a los productos audiovisuales comercializados, las películas de animación resultan particularmente interesantes, en especial las que se han producido en los últimos años, pues su contenido va más allá de los aspectos moralizadores que ofrecían las antiguas películas de Disney, como *Blancanieves* o *Pinocho*. Este cambio de enfoque resulta significativo, dado que las producciones de animación modernas se realizan enfocándose hacia un público más amplio. Así, no solo las disfruta el público infantil, sino que los acompañantes adultos y jóvenes encuentran elementos, generalmente humorísticos, únicamente dirigidos a ellos que los niños no podrían comprender; podría decirse que Disney-Pixar crea productos para todos los públicos que se interpretarán de manera diferente según la franja de edad del público (Vives Xumet, 2013: 26-27).

Una vez seleccionado el tipo de material a analizar, decidimos escoger una de las últimas producciones de Disney-Pixar, para poder observar, de ese modo, las últimas tendencias en el contenido de las películas de animación y en su traducción. Finalmente, nos decantamos por *Madagascar 3*, por ser la última de las películas producidas bajo el título *Madagascar*, y por tratarse de una película en la que se hace referencia a varios idiomas y culturas, lo que resulta de gran interés a la hora de analizar su traducción.

A continuación, se muestra la ficha técnica de la película seleccionada. Cabe destacar que se presentan los datos de la versión original y los de la versión traducida al español peninsular, que son las dos versiones que serán objeto de análisis comparativo.

Título	<i>Madagascar 3: de marcha por Europa</i>
Título original	<i>Madagascar 3: Europe's most wanted</i>
Nacionalidad	<i>Estadounidense</i>
Director VO	<i>Eric Darnell, Tom McGrath</i>
Director y ajustador VT	<i>Manuel García Guevara</i>
Traductor	<i>Quico Rovira-Beleta</i>
Subtitulador	<i>No especificado</i>
Letrista	<i>David Suárez</i>
Fecha de estreno VO	<i>8 junio 2012</i>
Fecha de estreno VT	<i>27 junio 2012</i>
Género	<i>Animación</i>
Calificación	<i>Apta para todos los públicos y especialmente recomendada para la infancia</i>
Distribuidora VO	<i>Dreamworks SKG</i>
Distribuidora VT	<i>Paramount España</i>
Duración	<i>93 minutos</i>

TABLA 1. *Ficha técnica*¹

Como muestra la tabla, existen datos sin especificar y aunque muchos de ellos no son relevantes para llevar a cabo el análisis del producto, sí lo es la información referente a los subtítulos de la versión traducida. Como se indicará en apartados posteriores, el corpus textual objeto de estudio reúne tanto los subtítulos como el doblaje de la versión original y de la traducida al español peninsular. Esto se debe a que tenemos motivos para considerar que la traducción para subtítulos la realizó Quico Rovira-Beleta, el mismo traductor de la versión para doblaje; y es probable que se trate de una traducción sintética hecha a partir de la traducción para el doblaje. Para llegar a esta conclusión, hemos contado con fuentes fiables de los foros de *Eldoblaje.com* y *TRAG*, especializados en traducción audiovisual, así como de una entrevista al propio traductor. En dichas fuentes hemos obtenido la siguiente información acerca de Rovira-Beleta:

1. Fue el encargado de las traducciones para doblaje y subtítulos de las anteriores películas *Madagascar* y *Madagascar 2*.
2. Aparece acreditado en los subtítulos del DVD comercializado de *Los pingüinos de Madagascar* (largometraje relacionado con ciertos personajes de estas películas).

¹ Información obtenida de *Eldoblaje.com* y el Ministerio de Educación.

3. En algunas de sus traducciones audiovisuales, los ajustadores han utilizado su traducción para el doblaje y la han segmentado en subtítulos.

Teniendo en cuenta estos datos planteamos la siguiente hipótesis: es bastante probable que fuera el encargado de una traducción sintética para subtítulos a partir de su propia traducción para el doblaje, o que la traducción para subtítulos fuera obra del ajustador, pero, del mismo modo, estaría basada en una traducción de Rovira-Beleta. Así, siendo conscientes de las diferencias que presentan los subtítulos y el doblaje de la versión traducida, atender únicamente a los subtítulos de la versión en español peninsular nos llevaría a un análisis incompleto de las características de la traducción.

Por todo ello, el corpus textual objeto de estudio estará compuesto por cuatro versiones: la versión original del doblaje, junto a la versión original subtitulada en comparación con las versión traducida para doblaje y la versión traducida para subtítulos, que muestran algunas diferencias que se detallarán más adelante.

3. Cuestiones metodológicas

En el presente apartado se detallan brevemente las herramientas informáticas y documentales utilizadas para la elaboración de este trabajo. Cabe destacar que dichas herramientas no solo han sido válidas durante la redacción del documento, sino también en la creación del corpus textual.

En referencia a las herramientas informáticas, hicimos uso de dos programas informáticos para la extracción de los subtítulos del DVD comercializado que habíamos adquirido. Se trata de una tarea complicada, pues los productos audiovisuales comercializados están sumamente protegidos para evitar su copia y divulgación ilegal, pero finalmente conseguimos hacer una copia del DVD al disco duro del ordenador utilizando un programa llamado *AnyDVD*. Para no extendernos en exceso, no entraremos en detalles del uso de dicho programa, aunque cabe decir que sus instrucciones son sencillas y la extracción de la película fue relativamente rápida. El siguiente paso consistía en la extracción de los subtítulos, en inglés y en español, a un formato que pudiese ser abierto con MS Word. Para ello, contamos con otro programa informático, *SubRip*, que nos permitió obtener los subtítulos completos en ambos idiomas, lo que formaría el corpus textual para ser analizado.

Finalmente, las herramientas de documentación cotejadas durante la redacción del trabajo han sido numerosas, aunque solo se detallan en la bibliografía² aquellas que han sido citadas. Muchos de los autores, como Chaume (2004) o Martí Ferriol (2006), habían sido anteriormente trabajados en las asignaturas de la carrera, por lo que teníamos conocimientos previos de sus obras. Sin embargo, ha resultado interesante la aportación de Vives Xumet (2013), dado que su obra se basa en la primera película de *Madagascar* y aporta información muy valiosa del traductor de la versión peninsular, a pesar de tratarse de un enfoque totalmente diferente al de este trabajo. Además, se ha precisado el uso de diccionarios en línea utilizados durante la carrera, como *Linguee*, y otros específicos para la comprensión del vocabulario coloquial de la versión oficial, como *Urban Dictionary*.

² Cabe destacar que el formato bibliográfico de este documento se basa en el utilizado por Barambones (2009), a pesar de haber cotejado la plataforma *RefWorks*, cuyo uso aprendimos en una charla informativa proporcionada en la biblioteca de la UPV/EHU.

4. Análisis comparativo del corpus textual. La traducción de los referentes culturales en *Madagascar 3*

Como hemos comentado en los apartados anteriores, el análisis del corpus textual estudiado consiste en la comparación de ciertas características entre la versión original y la versión traducida, tanto en el doblaje como en los subtítulos. En una primera fase de comparación global, pudimos advertir que sobresalían ciertos rasgos por su recurrencia. Se trata de los referentes culturales, que se observan con frecuencia tanto por el uso continuado de diferentes idiomas en la película, como por la variedad de juegos de palabras e indirectas que conciernen a otros países y que son fruto de la visión que los directores de la película, de nacionalidad estadounidense, tienen del resto de países y culturas del mundo.

Así, los referentes culturales se caracterizan por ser «elementos que hacen que una sociedad se diferencie de otra, que cada cultura tenga su idiosincrasia» (Agost, 1999: 99). Dicha diferencia cultural es de vital importancia a la hora de traducir un producto de estas características, dado que el resultado de la traducción está dirigido a un público con una visión cultural diferente a la de aquellos espectadores del material original. Este aspecto resulta muy interesante, pues se trata de trasladar a la lengua y cultura meta contenidos que están muy marcados culturalmente y, tal y como afirma Marcelo (2007: 88), «cualquier comunicación humana no consiste exclusivamente en el traspaso de contenido lingüístico [...] sino también de un traspaso cultural». Además, en lo que se refiere al texto audiovisual analizado, estos referentes culturales no están presentes por defecto, es decir, no forman parte de la escenografía o del guion por el simple hecho de haber sido filmados en un ambiente cultural concreto, sino que están intencionadamente potenciados, de tal manera que el argumento de la película gira en torno a ellos. Siendo así, la traducción de estos elementos culturales ha requerido una mayor delicadeza, pues su malinterpretación o mala traducción puede desarmar por completo la intencionalidad del guionista y el mensaje que reciba (en este caso, que *no* reciba) la audiencia de la cultura meta al ver la película.

En segundo lugar, una vez concretados los rasgos relevantes del corpus que serán objeto de nuestro análisis comparativo, profundizamos en el tratamiento que han recibido los referentes culturales en el producto traducido. De ese modo, nos situamos

ante diferentes técnicas empleadas por el traductor para lidiar con dichos aspectos culturales. Cabe destacar que todos los recursos empleados en la traducción de esta película son dignos de mención; sin embargo, en las siguientes páginas se analizarán únicamente las técnicas de traducción más recurrentes y llamativas.

Ante todo, es necesario recordar que, como afirma Rovira-Beleta, «el traductor nunca tiene la última palabra; el traductor propone opciones, el adaptador elige una de ellas, o propone otras, y el cliente da el visto bueno final»³ (Vives Xumet, 2013: 88). Así, aunque las técnicas analizadas en el presente documento se atribuyen, en primera instancia, al traductor, es prudente recordar en todo momento que las decisiones de traducción podrían ser meras exigencias del cliente o ajustes del adaptador.

Así, hemos agrupado en cuatro apartados las técnicas de traducción que se observan con más frecuencia en la traducción de los referentes culturales de la película: el tratamiento de las cuestiones ortotipográficas, la adición de términos extranjeros, la adaptación por diferencias socioculturales y la no-traducción de referentes culturales.

4.1. Cuestiones ortotipográficas

Uno de los aspectos que más llama la atención al analizar este producto audiovisual es el tratamiento que recibe la ortotipografía de numerosos referentes culturales. Para ejemplificar cómo se procede en la traducción de estas cuestiones, hemos analizado detalladamente las técnicas que se emplean para la traducción de los insertos y para el empleo de palabras extranjeras.

A pesar de que el análisis del producto abarca tanto la traducción del doblaje en inglés y español, como la de los subtítulos, la traducción de estas cuestiones ortotipográficas concierne en especial a las versiones subtituladas, pues es la única manera de apreciar los matices ortotipográficos de la película.

Podría decirse que el tratamiento que reciben las cuestiones ortotipográficas tiene un punto en común: la norma. La norma es un concepto fundamental en el estudio

³ Entrevista a Quico Rovira-Beleta, traductor de las películas de Madagascar, reproducida en Vives Xumet.

de las traducciones «para explicar las regularidades del comportamiento traductor en un determinado contexto sociocultural»⁴ (Barambones, 2009: 26). En palabras de Hermans:

Jirí Levý's generative model (Levý, 1967) characterized translating as a decision-making process. It emphasized that at every level the translator has to choose one option from among a set of alternatives, in the knowledge that every decision will affect subsequent decisions (Hermans, 1999: 73; citado en Martí Ferriol, 2006: 51)

Así, la norma en la traducción describe ciertas conductas que se siguen a la hora de traducir un texto de cualquier tipo, pero teniendo siempre en cuenta la capacidad de decisión del traductor. Las normas de traducción se consideran bases desde las que el traductor puede (y en un principio debe) partir. Sin embargo, estas normas restringen el margen de decisión del traductor; por ejemplo, restricciones de espacio en los subtítulos o las impuestas por el cliente de la traducción. Como se ha mencionado anteriormente, el traductor no tiene la decisión final en este tipo de cuestiones y, probablemente, reciba órdenes expresas del cliente acerca del tratamiento que deben recibir los elementos de la traducción. Además, cabe señalar, que las pautas normativas varían tanto entre países, como entre comunidades autónomas, como es el caso de Cataluña respecto a Madrid en varios aspectos relacionados con los *takes* en el doblaje (Chaume, 2004: 95-98).

En lo que respecta a la traducción de *Madagascar 3*, el traductor coincide con las normas ortotipográficas descritas por autores como Chaume (2004), Díaz Cintas (2012) o Martí Ferriol (2006) puesto que el autor parece haber seguido dichas normas a la hora de tratar los insertos y las palabras extranjeras en los subtítulos. En esta ocasión, contrastaremos el criterio del traductor con la norma descrita por Chaume (2004: 282-295).

Atendiendo a los insertos, que son los códigos gráficos que se transmiten a través del canal visual, se dividen en cuatro subcategorías (*ibíd.*): intertítulos, títulos, subtítulos y textos. En el presente trabajo nos centraremos en los títulos, los subtítulos y los textos, puesto que no hay muestras de intertítulos en la película, ya que se trata de una práctica especialmente relacionada con el cine mudo que «sirve de soporte del diálogo ausente y [...] tienen la función de explicar el contenido de las imágenes» (*ibíd.*: 282). Así, vemos que los 32 insertos localizados en la película objeto de estudio se dividen en tres subcategorías. Dicha cifra coincide además con los subtítulos

⁴ Se expresa una definición de Toury (1978: 199) en palabras de Barambones (2009: 26).

adicionales que encontramos al extraer los subtítulos en español respecto a los subtítulos en inglés, 1194 frente a 1162, respectivamente.

Ante todo, independientemente del tipo de inserto, Chaume (*ibíd.*: 283) describe la existencia de cuatro posibilidades para la creación de la versión en lengua meta del producto audiovisual:

1. Sustituir el inserto de la lengua origen por otro en la lengua meta (aunque se trata de una práctica en franca decadencia).
2. Subtitularlo.
3. Traducirlo mediante el uso de la voz en OFF.
4. No traducir el inserto y dejarlo en la lengua de origen.

La norma vigente contempla estas cuatro opciones como válidas y es el traductor quien se encarga de seleccionar el método más adecuado para la traducción de los insertos atendiendo a las características y destinatarios del producto audiovisual y, especialmente, atendiendo a las exigencias del cliente. En principio, se trata de una película de animación dirigida al público infantil y juvenil, por lo que «la modalidad del doblaje prefiere insertar una voz en OFF [...] para evitar la pérdida de la información por parte del público infantil» (*ibíd.*: 290). Sin embargo, en esta ocasión, el traductor ha decidido (o se le ha exigido) la segunda opción de las cuatro anteriores, la subtitulación, en 30 de los 32 insertos que muestra la película. Los 2⁵ insertos restantes se han traducido mediante voz en OFF, utilizando la voz de uno de los personajes del producto audiovisual. Cabe destacar que el análisis del método de traducción de los insertos se analiza atendiendo a la traducción de la versión doblada del producto, pues en la versión subtitulada todos los insertos aparecen subtitulados por defecto.

Las razones por las que se ha optado por la subtitulación de la mayoría de los insertos se desconocen, y pueden ser numerosas, pero existen dos motivos que se ajustan particularmente bien a esa decisión: que haya sido fruto de la exigencia del cliente, en la que el traductor no tiene cabida, o que haya sido una decisión del traductor o del ajustador, dado que, como explica el traductor de esta película, Quico Rovira-

⁵ En el presente documento los números correspondientes a cantidades y porcentajes se escribirán utilizando numeración arábica, independientemente de su valor. Se ha preferido emplear números en lugar de escribirlos con letra para una mayor claridad de las cantidades a las que hacen referencia.

Beleta, se trata de una película dirigida a todos los miembros de la familia, en la que, independientemente de su carácter de animación, existen giros que están especialmente destinados a los adultos (Vives Xumet, 2013: 88).

A continuación, se mostrarán ejemplos de la traducción de los distintos tipos de insertos que aparecen en la película. Comenzaremos con los títulos, que en palabras de Chaume (2004: 285) son «el título de un filme, la ficha técnica, el casting, las instrucciones [...], la marca del final o de la interrupción del relato». En *Madagascar 3* no se traduce ni la ficha técnica ni el casting, que aparecen en el idioma original (inglés), aunque tras ellos aparece el casting de los actores españoles en el idioma de la versión meta (español). Lo que sí se traduce son las instrucciones, cosa habitual en los productos audiovisuales comercializados, y, a diferencia de la primera película, *Madagascar*, también se traducen el título y la marca del final, aunque esto último no sea una práctica muy habitual dado que la marca *The End* es mundialmente conocida. La traducción de estos elementos se ha realizado en versión subtitulada, centrada y en mayúsculas. En la siguiente tabla se muestra la traducción del título y de la marca del final tanto para la versión de doblaje como para la de los subtítulos, que en este caso coincide:

S ⁶	Tipo de inserto	VO (EN)	VT (ES)	Modalidad (VD y VS)
88	Título del film	Europe's most wanted	De marcha por Europa	Subtitulado
1193	Marca del final	The End	Fin	Subtitulado

TABLA 2. Ejemplos de traducción de los títulos

Por otro lado, de los insertos restantes, 1 es un subtítulo y 29 son textos. Es posible que existan más insertos en forma de texto en la película, pero no los comentaremos como insertos no traducidos, puesto que se trata de textos que pasan desapercibidos y que el espectador no tiene en cuenta durante la reproducción del film. Así, nos situamos ante 1 inserto en forma de subtítulos que ha sido subtulado y 29

⁶ La numeración de los subtítulos que se muestran ejemplificados corresponde a los subtítulos en español extraídos a Word con AnyDVD, a no ser que se especifique lo contrario.

insertos en forma de texto que han sido mayoritariamente traducidos a subtítulos excepto dos, que se han traducido con voz en OFF mediante la intervención de uno de los personajes, que lee la información de los textos. Los subtítulos que corresponden a la traducción de los insertos emplean un formato en pantalla diferente a los subtítulos convencionales, dado que se muestran siempre en mayúsculas, y es que «las convenciones profesionales de la modalidad [...] recomiendan el uso de mayúsculas para la traducción de códigos gráficos» (Martí Ferriol, 2006: 250).

Las siguientes tablas muestran algunos ejemplos de la traducción de los subtítulos y los textos en *Madagascar 3*. El ejemplo de la TABLA 2 corresponde al último subtítulo del producto audiovisual, que no se traduce, sino que se adapta según el idioma que se haya seleccionado para reproducir la película.

S	Tipo de inserto	VO (EN)	VT (ES)	Modalidad (VD y VS)
1194	Subtítulo	English ESL	Castilian Spanish	Adaptación subtitulada

TABLA 3. *Ejemplo de traducción de los subtítulos*

Respecto a los insertos en forma de texto, encontramos dos tipos de texto diferentes, según la descripción de Chaume (2004: 290): diegéticos y no diegéticos. Los primeros se sitúan en el plano de la historia, como los titulares de periódicos o los carteles, y los segundos no pertenecen a dicho plano. Cabe decir que Vives Xumet presenta una visión de los textos no diegéticos diferente a la de Chaume, pues en numerosos casos ha clasificado como subtítulos lo que según el criterio del segundo autor serían textos no diegéticos. En este trabajo se ha preferido seguir el criterio de Chaume, dado que los insertos que corresponden a nuestro producto audiovisual no cumplen con las características específicas de un subtítulo (tipo de letra, uso de las minúsculas o situación en la pantalla).

En este film, encontramos 6 textos no diegéticos frente a 22 textos diegéticos, traducidos mayoritariamente en forma de subtítulos para la versión doblada. A continuación, se muestra una selección de ejemplos de las diferentes opciones de traducción y tipos de texto:

S	Tipo de inserto	VO (EN)	VT (ES)	Modalidad (VD)	Modalidad (VS)
446	Texto (diegético)	Rome 700 km	Roma 700 km	Subtitulado	Subtitulado
591	Texto (no diegético)	Famous Central Park Zoo lion still missing	El famoso león del zoo de Central Park sigue perdido	Voz en OFF	Subtitulado
887	Texto	London	Londres	Subtitulado	Subtitulado

TABLA 4. *Ejemplos de traducción de los textos*

Por último, mencionaremos brevemente las cuestiones ortotipográficas relativas al uso de las cursivas en las palabras extranjeras que se muestran en los subtítulos, tanto en su versión inglesa como en la española. Se trata de un film con numerosas referencias a idiomas extranjeros, entre los que destacan el francés, el italiano y el ruso. Dado que el argumento de la película está, en gran medida, formado por los diferentes idiomas y culturas que aparecen en ella, a menudo se muestran palabras o expresiones extranjeras en el diálogo de algunos de los personajes. Este gran número de elementos lingüísticos extranjeros se aprecia notablemente en la versión doblada, tanto en inglés como en español, pero se percibe con mayor intensidad si cabe en la versión subtitulada de ambos idiomas, al poder ver plasmadas dichas palabras extranjeras en los subtítulos. Además, atendiendo una vez más a la norma, aparecen en cursiva, dado que «la cursiva da cuenta de [...] términos en un idioma extranjero» (Díaz Cintas, 2012: 110), además de otros casos en los que se precisa su uso.

En la siguiente tabla, mostramos un ejemplo de cada idioma en el que aparecen palabras extranjeras tanto en el doblaje como en la subtitulación de la lengua de origen y la lengua meta:

Idioma extranjero	VO (EN): VD	VO (EN): VS	VT (ES): VD	VT (ES): VS
Francés	Voila. Giraffe at twelve o'clock	(S 204) ⁷ Voila. Giraffe at twelve o'clock	¡Voilà! Jirafa a las doce.	(S 205) ¡Voilà! Jirafa a las doce.
Italiano	Trenta minuti, everybody! Trenta minuti!	(S 447) Trenta minuti, everybody! Trenta minuti!	¡Trenta minuti! ¡Atenzione! ¡Trenta minuti!	(S 456) ¡Atención! ¡Trenta minuti!
Ruso	Nyet! This train is for circus animals only	(S 331) Nyet! This train is for circus animals only	¡Niet! Este tren es sólo para animales de circo	(S 335) ¡Niet! Este tren es sólo para animales de circo

TABLA 5. Ejemplos de palabras extranjeras

Como se aprecia en la tabla, la versión doblada y subtitulada originales siempre coinciden en este producto audiovisual, pero en el caso de las versiones doblada y subtitulada en español pueden existir diferencias. La razón principal de estas diferencias podría ser las restricciones de espacio que presentan los subtítulos respecto al doblaje.

4.2. Adición de términos extranjeros

La adición como técnica de traducción puede clasificarse en numerosos tipos, atendiendo a la naturaleza de su aplicación en el texto meta. Así, Merino (1986: 64-172) recoge alrededor de 24 tipos de adición, cada uno con sus rasgos característicos. En el caso de *Madagascar 3*, como hemos mencionado, abundan las referencias a otros idiomas y culturas, como son el francés, el italiano y el ruso. Al analizar este uso de lenguas extranjeras tanto en la versión original como en la versión traducida, observamos una clara tendencia a incluir un número mayor de características lingüísticas extranjeras en la versión traducida. Sin embargo, partiendo de la clasificación de Merino, no hallamos una clasificación adecuada para las características de nuestros ejemplos. Cabe decir que algunos autores incluyen la técnica de la adición entre los «errores de traducción», siempre y cuando corresponda a «la adición de forma

⁷ En esta tabla se hace una distinción entre el número del subtítulo correspondiente a los subtítulos en inglés y el correspondiente a los subtítulos en español.

injustificada de elementos estilísticos o información» (Delisle, 1993; citado en Martí Ferriol, 2006:78). No obstante, las adiciones realizadas en este producto tampoco se corresponden con tal definición. De hecho, no se trata exactamente de la adición de elementos extranjeros inexistentes en el original; estos elementos ya existen en varios segmentos de la versión original, lo que ocurre es que se intensifica su recurrencia en la versión traducida. Se trata de casos peculiares, por lo que no hemos considerado oportuno forzar la clasificación de esta técnica e intentar encajarla en la división de técnicas de algún autor. Preferimos describir su campo de actuación y sus características en las siguientes líneas.

Respecto a las motivaciones que han podido llevar al traductor a aportar un mayor número de palabras extranjeras en la versión meta, consideramos dos opciones: la adición por compensación y, respecto a la comparación entre doblaje y subtítulos de la versión traducida, la adición por oralidad.

Por una parte, la idea de la compensación se ajusta a lo que sucede en la traducción de este producto, pues consiste en «introducir en otro lugar del texto algún elemento que no ha podido ser empleado en el mismo lugar en el que aparece en el texto original» (Barambones, 2009: 336). Además, a lo que aludimos es a un mayor número de palabras extranjeras en la versión meta; de ese modo, nos situamos ante una adición resultante de una compensación. Somos conscientes de la similitud entre el italiano y el español en algunas palabras, por lo que expresiones en italiano como «circo americano» llaman la atención del espectador de la versión original, pero dejan indiferente al de la versión traducida. Posiblemente, esta haya sido una razón de peso para añadir a otras palabras el ‘toque italiano’ que no se aprecia en expresiones como la que acabamos de considerar y compensar, así, la producción de referencias extranjeras de cada versión. Y es que en la práctica de la traducción, y en particular en la audiovisual, uno de los primeros factores a tener en cuenta es la naturaleza de la escala de prioridades del producto a traducir (Zabalbeascoa 1996, p. 9). En esa jerarquía, los elementos prioritarios pueden ser diversos, en este caso la abundancia de lenguaje extranjero, y el traductor deberá crear una traducción en la que el traslado de dichos elementos se anteponga a cualquier otro aspecto del segmento a traducir. Seguramente, por este motivo, el traductor ha priorizado que los espectadores se topen con numerosas

muestras de lenguaje extranjero, antes que ‘respetar’ exactamente la distribución de idiomas que presenta el original.

Por otro lado, se observa que en el doblaje de la versión española se han introducido más elementos extranjeros que en la subtitulación. La razón que consideramos más apropiada es la conveniencia de «adaptar las lenguas oral y escrita a las necesidades de los diferentes registros» (Barambones, 2009: 161). Así, el doblaje apuesta por conservar la oralidad de la lengua, mientras que los subtítulos de una película tienden a emplear un lenguaje más neutro. De este modo, en el doblaje español de *Madagascar 3*, no solo se muestra un acento extranjero constante cuando los personajes de diferentes nacionalidades hablan español, sino que se introducen numerosas palabras procedentes del idiolecto de cada personaje, mientras que en los subtítulos se opta por introducir las palabras extranjeras necesarias, sin abusar de ellas para no tener que recurrir a tantas cursivas y comillas y crear una lectura más fácil.

En la siguiente tabla se muestran algunos ejemplos de adiciones de elementos lingüísticos extranjeros del francés y el italiano en la versión meta. No se recogen ejemplos del ruso dado que, en este caso, no se muestran características de la técnica de traducción que estamos analizando.

S	VO (EN): VD y VS	VT (ES): VD	VT (ES): VS
174	And get me Captain Dubois from Animal Control!	¡Y avisen a la capitaine Dubois, de Control Animal!	¡Y avisen a la <i>capitaine</i> ⁸ Dubois, de Control Animal!
349	You are really circus?	¿De veritá sois de circo?	¿De <i>verdad</i> sois de circo?

TABLA 6. Ejemplos de adición en la versión traducida al español

Tal y como se aprecia en los ejemplos, el contenido de la versión doblada y subtitulada en inglés es el mismo; sin embargo, la versión doblada y la subtitulada en español difieren en algunas ocasiones, y esa diferencia, entre otros motivos, se aprecia en la cantidad de palabras extranjeras que emplean una y otra, siendo la versión doblada la que emplea más palabras extranjeras. Cabría decir que el primer ejemplo parece mostrar un intento de verosimilitud del personaje francés, al emplear palabras de su

⁸ Algunos ejemplos muestran palabras en cursiva, dado que es el formato que les corresponde en el subtítulo. Las palabras que requieran especial atención del lector se mostrarán resaltadas en negrita.

propio idioma y el segundo podría deberse a la necesidad de marcar la procedencia extranjera del personaje que enuncia la oración, ya que el orden de la pregunta en inglés no es correcto, es decir, un enunciado no nativo, y eso se marca en la versión española añadiendo una palabra extranjera. Además, se aprecia la diferencia entre las versiones doblada y subtitulada en español del segundo ejemplo, lo que muestra la teoría de la oralidad expuesta anteriormente.

4.3. Adaptación por diferencias socioculturales

La adaptación constituye la técnica de traducción más recurrente de este producto audiovisual y consiste en «reemplazar una realidad sociocultural de la lengua de partida por otra propia de la lengua de llegada» (Chavez, 2000: 176; citado en Barambones, 2009: 335). Existen diferentes motivos que impulsan a un traductor a adaptar el texto de origen para la traducción, como la isocronía o la falta de espacio; sin embargo, en esta película, las razones que han llevado al uso de dicha técnica parecen haber sido claramente las diferencias socioculturales entre los receptores de los productos origen y meta. De hecho, las referencias socioculturales en *Madagascar 3* son tan numerosas como variadas y su traducción es digna de analizar, dada la delicadeza con la que ha tenido que trabajar el traductor para no perder la intencionalidad que hay en ellas. Así, pese a que todas las adaptaciones realizadas tienen en común el motivo —las diferencias socioculturales— se observan en diferentes ámbitos de aplicación, que hemos recogido en tres grupos: en el humor, en los aspectos culturales e idiomáticos y en la ortografía.

Humor

En el presente apartado, hemos preferido clasificar los aspectos humorísticos del film en tipos de *humor* en lugar de emplear la palabra *chiste*, pues consideramos que la primera es bastante más amplia e incluye no solo los chistes, sino los juegos de palabras y la ironía, entre otros aspectos. Para la clasificación de las adaptaciones socioculturales referentes al humor, hemos seguido el criterio de Zabalbeascoa (1996a: 251-255)

recogido en la obra de Martínez Sierra (2004: 207-209). Según este autor existen seis categorías: internacional o binacional (*international/binational*), sobre la cultura e instituciones nacionales (*national-culture-and-institutions*), el sentido del humor nacional (*national-sense-of-humour*), dependiente de la lengua (*language-dependent*), humor visual (*visual*) y humor complejo (*complex*). En el presente documento trataremos únicamente los cuatro primeros, puesto que son los más recurrentes y, por tanto, más interesantes de analizar.

Ante todo, cabe resaltar que gran parte del humor observado en este producto audiovisual va dirigido a los adultos, pues tiene que ver con cuestiones ideológicas y modos de actuar en otros países. Se trata de conceptos que un niño puede comprender, pero no puede captar su ironía e intención. Como hemos destacado antes, no se trata de un producto dedicado a las edades más tempranas de la infancia, sino más bien a la juventud, por lo que algunos ‘guiños’ están destinados a una percepción más adulta. De hecho, en el cine de animación, «el caso ideal para los productores de cine debe ser aquél en el que el adulto entra en el cine y disfruta de la película [...] sin la ‘coartada’ de tener que acompañar a un niño» (Zabalbeascoa, 2000: 22).

En relación al humor internacional o binacional, Zabalbeascoa (1996a: 251) argumenta que prefiere denominarlo humor binacional dado que la coincidencia en el humor puede darse en un par de lenguas pero no tiene por qué corresponder a todas las lenguas existentes. En este caso, encontramos varios ejemplos que se corresponden con este tipo de humor, algunos de ellos representados en la tabla inferior, y es que su éxito en la traducción audiovisual se debe a que «tanto el emisor como el receptor comparten los mismos referentes culturales y lingüísticos» (Agost, 1999: 109).

S	Tipo de humor	VO (EN): VD y VS	VT (ES): VD y VS
532/533 ⁹	binacional	And when in Rome... ¡Vive la France!	Y allá donde fueres... ¡Vive la France!
237/238 ¹⁰	binacional	Just call me Marty-o Andretti. No. You're Sucky-o Andretti.	Llámame Marty-o Andretti. ¡No, eres Cutre-o Andretti!

TABLA 7. Ejemplos de adaptación del humor binacional

⁹ Estas cifras corresponden a una oración dividida en dos subtítulos.

¹⁰ Estas cifras corresponden a oraciones diferentes que corresponden a subtítulos diferentes.

Como se observa en el primer ejemplo, las dos lenguas tienen una frase hecha para expresar la misma idea de respetar la forma de hacer del lugar en el que uno se encuentre: en inglés, la frase completa sería «*when in Rome, do as the Romans do*» y su adaptación al español «allá donde fueres, haz lo que vieres». Además, se añade un componente humorístico que, al parecer, comparten las dos lenguas: el poco respeto por las normas que caracteriza a los franceses. En el segundo ejemplo, se hace referencia al piloto Mario Andretti, conocido en ambas culturas y, seguramente, alrededor del mundo. El humor reside, además de la comparación con un piloto de carreras por la desmesurada velocidad a la que están conduciendo los personajes, en la similitud entre «Marty-o» y «Mario», que uno de los personajes, enfadado por la situación, sustituye por «adjetivo peyorativo -o». Así, la manera de crear humor coincide en ambas lenguas, con la diferencia de adaptación al adjetivo que se ha considerado apropiado para la versión en español.

Respecto al humor sobre la cultura y las instituciones nacionales, requiere una adaptación en la versión meta para que el espectador no pierda el sentido jocoso de la situación (Zabalbeascoa, 1996: 252). Este tipo de humor es unilateral, es decir, que se aprecia únicamente por los receptores de la versión original. Al tratarse de una obra audiovisual, con unos tiempos definidos, es imposible recurrir a explicaciones como se haría, quizá, en las traducciones literarias, por lo que la opción más coherente es la adaptación de los referentes, como sucede con los ejemplos que se muestran a continuación:

S	Tipo de humor	VO (EN): VD y VS	VT (ES): VD y VS
53	Sobre cultura e instituciones nacionales	Nine <i>Duane Reades</i> ¹¹ on the same street!	¡Nueve droguerías en la misma calle!
76	Sobre cultura e instituciones nacionales	I don't know. <i>Ask the rabbi!</i>	No lo sé. ¿Por delante?

TABLA 8. Ejemplos de adaptación del humor sobre cultura e instituciones nacionales

¹¹ Nótese que se resaltan los aspectos destacables únicamente de la versión oficial, para evitar recargar en exceso la tabla.

En estos ejemplos, el traductor se ha visto en la obligación de adaptar los referentes institucionales de la versión origen empleando metodologías diferentes. Así, la versión original del primer ejemplo menciona el nombre de una cadena de droguería-farmacia muy conocida en Nueva York; de hecho, el carácter humorístico de la oración reside en la cantidad desmesurada de comercios de esa cadena que se pueden encontrar en las calles neoyorquinas. Dado que el receptor de la versión meta no está familiarizado con esa cadena, el traductor ha optado por emplear una generalización y recurrir a la palabra *droguerías* para que la intención humorística se pueda mantener y el espectador meta entienda a qué se hace referencia. En el segundo caso, los personajes están tratando de introducirse en el casino sin levantar sospechas y cuando uno de ellos pregunta a ver si se les ocurre alguna idea, otro responde la oración del ejemplo. En la versión original, se trata de un buscador de respuestas, como puede ser *Yahoo* en España y otros países hispanohablantes. En esta ocasión, el traductor ha optado por eliminar esa referencia cultural y sustituirla por una respuesta algo absurda para mantener, de ese modo, el humor de la escena.

Por otro lado, también encontramos algunos ejemplos de humor nacional que han precisado una adaptación en la versión española, aunque no son numerosos, dado que el público internacional está acostumbrado al humor norteamericano, país del que provienen la mayoría de las películas comercializadas.

S	Tipo de humor	VO (EN): VD y VS	VT (ES): VD y VS
303	Sentido del humor nacional	Well, someone else has the Canadian work ethic .	¡Con tal de no trabajar se inventan cualquier excusa!

TABLA 9. *Ejemplo de adaptación del sentido del humor nacional*

El humor que muestra la versión original del ejemplo, corresponde a la ideología norteamericana. Son varios los casos en los que se realza en la película el hecho de ser neoyorquino y se menosprecian o se compadecen de otras culturas, especialmente la francesa, con comentarios como «yo no conduzco, soy neoyorquino» o «me temo que las leyes laborales son más leves en Francia». Sin embargo, la mayoría de las veces no se ha recurrido a la adaptación de estos comentarios ya que, por lo que parece, su percepción es totalmente natural en la cultura española. De todas formas, en el ejemplo de la TABLA 8 se muestra un comentario con el que la audiencia de la versión traducida

no estará familiarizada. Se trata de una escena en la que los personajes les piden a unos monos, de nacionalidad francesa, que arreglen el avión que se ha averiado y estos huyen despavoridos, por lo que uno de los personajes comenta la frase que aparece en el ejemplo. Lo más probable es que muchos de los receptores de la versión original estén familiarizados con las relaciones laborales de Canadá, por cercanía geográfica, pero no es el caso del público de la versión meta. Por ese motivo, el traductor ha optado por adaptar la oración a un enunciado más genérico, que mantiene el carácter cómico de la situación pero que no incluye a terceras personas.

Por último, en lo referente al humor, abundan los juegos de palabras, que «se basan en aspectos lingüísticos tales como la polisemia o la homofonía» (Martínez Sierra, 2004: 208), entre otros. Este producto audiovisual cuenta con numerosas muestras de juegos de palabras que, generalmente, se apoyan en los matices extranjeros de algunos personajes a la hora de hablar el idioma principal de la película. Una vez más, la mejor solución para traducir los juegos de palabras sin perder el toque de humor es adaptarlos, de alguna manera, a juegos de palabras en español que conserven el mismo sentido, como muestran los ejemplos siguientes:

S	Tipo de humor	VO (EN): VD y VS	VT (ES): VD y VS
699	Juegos de palabras	How to have passion for stool poked in face?	¿Cómo tener pasión con asiento contra cara? ¹²
332	Juegos de palabras	So wipe that Smirnoff your face and Popov !	¡Así que borrad esa sonrisa de matrioskas y largaos!

TABLA 10. Ejemplos de adaptación de juegos de palabras

En esta ocasión, la traducción humorística ha sido fruto de la ocurrencia del traductor, además de su dominio de ambas lenguas. El primer ejemplo es, quizá, el que menos ha conservado el juego de palabras una vez traducido, y es que *stool* en inglés significa banqueta, pero además coincide con la pronunciación de la palabra rusa *stul*, que significa silla. Así, el personaje ruso que está emitiendo este enunciado, ha querido referirse a una silla pero ha empleado una palabra rusa para ello, aunque dada la homofonía de las palabras inglesa y rusa, el espectador ha podido comprender el juego

¹² Nótese la gramática incorrecta de la oración. Se trata de una incorrección intencionada, pues el emisor de la oración es de nacionalidad rusa y no domina bien el idioma principal de la película.

de palabras. En la versión traducida, sin embargo, las palabras que corresponden a *silla* no presentan ninguna similitud en español y en ruso, por lo que se ha preferido mantener el contenido informativo de la oración que el juego de palabras. De todas formas, cabe decir que la mayoría de los espectadores de la versión original no sabrá ruso, por lo que no captarán el juego de palabras que crea la homofonía entre las palabras rusa e inglesa. El segundo ejemplo, da cuenta de un ingenioso juego de palabras relativo a la lengua rusa en el que también se ha recurrido a la homofonía. En este caso, lo que el personaje quiere dar a entender es que dejen de alegrarse porque no va a permitir que lo acompañen en su viaje. Para ello utiliza una marca de vodka ruso *Smirnoff* y *Popov* en el sentido de «smirk of», que en inglés significa sonrisa, y «pop off», que en inglés significa salir, es decir, que borren esa sonrisa y se vayan. En español no se ha podido encontrar un juego de palabras tan exacto pero no se han querido dejar de lado las expresiones rusas, por lo que se ha originado una frase en la que se expresa lo mismo que en original y se añade una referencia rusa: las matrioskas.

Aspectos culturales e idiomáticos

En este apartado se detallan los referentes culturales que no están relacionados con aspectos del humor pero que han precisado de una adaptación en la versión traducida de la película, dado que favorece la aceptabilidad en la cultura meta frente a la adecuación a la cultura original (Barambones, 2009: 382). Además, hemos diferenciado la adaptación de los aspectos culturales y la de los aspectos idiomáticos, puesto que en la primera incluimos aquellas referencias relacionadas con la cultura e ideología y en la segunda nos referimos al uso de la lengua y los juegos de palabras derivados de ella. Cabe destacar que no se trata de una domesticación del producto, pues el objetivo de las adaptaciones no ha sido en ningún momento sustituir todos los elementos de la cultura original por elementos de la cultura meta ni producir un efecto de transparencia en la versión traducida (Marcelo, 2007: 143), principalmente porque los elementos clave de la producción audiovisual son la cultura neoyorquina frente a las diferentes culturas europeas que se muestran.

Por una parte, la relevancia de una buena traducción de los aspectos culturales es indiscutible, puesto que al reconocer los patrones de comportamiento de una cultura, el traductor obtiene el sentido original y consigue trasladarlo a los patrones de la cultura meta alcanzando, así, la aceptabilidad de los receptores del nuevo sistema (*ibíd.*: 50). En la siguiente tabla se muestran algunos ejemplos de este tipo de adaptación:

S	VO (EN): VD y VS	VT (ES): VD y VS
424	You're risking Private's community college found	Estás arriesgando los fondos para la escuela profesional de Soldado.
624	By the way, it's "iks" not "iss". Alex. Like New York Knicks	Por cierto, es "ex" no "ice". Alex. Como "cornflex"

TABLA 11. *Ejemplos de adaptación de aspectos culturales.*

El primer ejemplo muestra una institución típicamente americana que no tiene un equivalente exacto en español debido a la ordenación académica diferente que presentan los países. Sin embargo, el traductor ha conseguido adaptar el término de la cultura de origen a una institución de carácter similar que sea conocida, y por tanto aceptada, para los receptores de la versión meta. Respecto al segundo ejemplo, se trata de un caso en el que observamos aspectos culturales e idiomáticos, aunque lo que realmente se ha adaptado ha sido el aspecto cultural de la oración. Así, este enunciado se emite en un contexto en el que el personaje principal, de nacionalidad estadounidense, corrige la forma en la que un personaje italiano pronuncia inglés. En este sentido, ambas culturas receptoras de la película son conscientes del acento y la pronunciación de los italianos, y tanto el *iks* de la versión inglesa como el *ex* de la española hacen referencia al mismo sonido, aunque se escriban de manera diferente para ajustarse a la fonología de cada idioma. Sin embargo, el término ejemplificador de la oración ha sido adaptado en el producto traducido, pues pocas personas, y mucho menos el público infantil, conocen al equipo deportivo *New York Knicks*. De ese modo, se ha adaptado el ejemplo a *Cornflex*, una marca comercializada de cereales muy conocida en España, aunque, irónicamente, corresponde a un producto originario de Estados Unidos que, de hecho, se escribe *Corn Flakes*. Como hemos mencionado anteriormente, nuestra cultura, especialmente la televisiva, está intensamente influida por la norteamericana, hasta el punto de escoger como ejemplo conocido en España una marca comercializada de Estados Unidos.

Por otro lado, el traductor del producto audiovisual analizado ha precisado adaptar varios referentes relacionados con el idioma de la versión original, como son las expresiones idiomáticas. En la siguiente tabla se muestran algunos ejemplos en los que la traducción se ha adaptado a las expresiones idiomáticas propias de la cultura meta «¡madre mía!» y «aburridos como ostras», que consiguen la cercanía del producto al público, especialmente al infantil y al juvenil.

S	VO (EN): VD y VS	VT (ES): VD y VS
85	Yeah, they're probably bored out of their minds!	¡Sí, seguro que están aburridos como ostras!
293	Oh, man!	¡Madre mía!

TABLA 12. *Ejemplos de adaptación de expresiones idiomáticas*

Ortografía

Un último aspecto en el que se ha tenido que recurrir a la adaptación es en la ortografía de la versión traducida, que hace referencia a las palabras que expresa el personaje ruso en su idioma nativo. El ruso es un idioma que se escribe en cirílico, pero que ha de ser transliterado para que las culturas cuyo idioma tenga un sistema de escritura diferente lo puedan leer. No obstante, cabe decir que no existe una única manera de transliterar el alfabeto cirílico, por lo que cada escritura escoge el método que mejor se ajuste a sus necesidades ortográficas. Así, el método de transliteración escogido por el director de la versión original de esta película es diferente al escogido por el encargado de la versión traducida, que puede ser el traductor o el ajustador o, incluso, haber sido una decisión tomada por el cliente. En la siguiente tabla se muestra un ejemplo de esta adaptación ortográfica. Se trata de la palabra *no* en ruso. Cabe destacar que solo se muestran los ejemplos de los subtítulos de ambas versiones, pues es la única manera de percibir las diferencias ortográficas.

S	VO (EN): VS	VT (ES): VS
403	Nyet!	Niet.

TABLA 13. *Ejemplo de adaptación ortográfica*

4.4. No-traducción de referentes culturales

Finalmente, se observa de manera recurrente la no-traducción de algunos referentes culturales: las canciones. Dado que «en cualquier película de animación, las canciones son una parte fundamental de la historia» (Barambones, 2009: 272), hemos prestado especial atención a estos elementos y a su comportamiento en la versión traducida del producto.

Ante todo, como indica Martínez Sierra, es necesario distinguir entre las canciones que forman parte de la propia banda sonora y las que cantan los propios personajes (2004: 76). Así, en *Madagascar 3* se documentan 18 canciones, de las que 12 corresponden a la banda sonora y 6 están cantadas por los personajes. Cabe decir, que en los productos audiovisuales de animación, entre otros, «la banda sonora original siempre se mantiene en el texto meta y en escasas ocasiones [...] se sustituye por una versión en lengua meta» (Chaume, 2004: 202). Los motivos pueden ser numerosos, aunque en la mayoría de los casos es el cliente quien elige lo que se debe hacer con las canciones en la versión meta, como asegura Rovira-Beleta (Vives Xumet, 2013: 88). En el caso de las canciones que componen la banda sonora, es entendible que no se proceda a su traducción, por un lado porque la mayoría de las veces son melodías sin letra y, por otro lado, a nuestro juicio, porque las canciones suelen ser conocidas internacionalmente en su versión original y su traducción crearía confusión en la audiencia. Un claro ejemplo serían las canciones *Firework* y *La donna e mobile* de Katy Perry y Giuseppe Verdi, respectivamente, que forman parte de la banda sonora de la película analizada y se reconocen instantáneamente en el producto meta aunque no estén traducidas.

Por otro lado, respecto a las canciones cantadas por los personajes, autores como Martí Ferriol reconocen que seguir las directrices del cliente en estos aspectos es una práctica habitual, si desea que se traduzcan o no y, en caso afirmativo si se prefieren subtituladas o «doblar la canción en español, lo que suele ser un destrozo total» (Martí Ferriol, 2006: 220). Otros factores que influyen en la traducción de las canciones, además del criterio del cliente, son el grado de aparición que tengan durante la película, la naturaleza del programa en el que se emiten o el idioma de las canciones (Díaz Cintas, 2003: 272-276; citado en Vives Xumet, 2013: 43). En este caso, Rovira-Beleta especifica que, además de traductor, fue el letrista en las dos primeras películas de

Madagascar (Vives Xumet, 2013: 88). Sin embargo, aunque también fue el traductor de *Madagascar 3*, esta vez el letrista fue David Suárez. Cabe decir que de las 6 canciones cantadas por los personajes de la película se traduce únicamente una y se emplea el método de traducción doblada. Además, ninguna de las canciones se subtitula por defecto y, al establecer los subtítulos, observamos que solo se subtitula la única canción traducida. Se trata de *Circo afro*, que destaca por su letra pegadiza y aparece en varios momentos de la película y dado que, como comentábamos, el grado de aparición es importante, suponemos que habrá sido uno de los criterios para optar por la traducción de la canción. En la siguiente tabla podemos observar la canción en versión original y traducida:

S	VO (EN): VD y VS	VT (ES): VD y VS
485-487 ¹³	Ra da da da da da da da circus Da da da da da da da da da afro Circus afro, circus afro ¡Polka dot, polka dot, polka dot afro!	¡Ta-ta ta-ra-ra-ra-ra-ta circo! ¡Ta-ta ta-ra-ra-ra-ra-ta afro! ¡Circo, afro, circo, afro! ¡Mola más, mola más, mola más, afro!

TABLA 14. *Ejemplo de canción traducida*

Como se aprecia en el ejemplo, se trata de una adaptación de la letra en la que se ha priorizado el ritmo y la rima al significado exacto de las palabras, como suele ser habitual en estos casos. En la versión original, la letra hace referencia a los lunares (*polka dots*) que lleva el personaje por todo el cuerpo mientras canta la canción, pero no se ha podido mantener ese concepto en la versión traducida por motivos aparentes de métrica. De todas formas, el contenido de la canción no es tan importante en este caso como la melodía y el hecho de crear una canción pegadiza y divertida, teniendo en cuenta que el producto va dirigido a un público juvenil.

Por último, resulta interesante destacar que las 5 canciones cantadas por los personajes que no han sido traducidas son canciones muy conocidas y de gran carga cultural, por lo que parece comprensible que se haya decidido su no-traducción. *Non je*

¹³ Se muestra el intervalo de los subtítulos que se ocupan, en la versión traducida al español, con la letra de la canción.

ne regrette rien y *New York, New York* son claras muestras de las culturas francesa y estadounidense, respectivamente, por lo que su no-traducción favorece la temática de diversidad cultural en la que se basa la película, además de ser conocidas internacionalmente en sus versiones originales. El traductor añade, además, que la brevedad de la segunda fue otro de los motivos por los que se decidió su no-traducción en la primera película de *Madagascar* (Vives Xumet, 2013: 87), por lo que intuimos que se siguió el mismo criterio en la tercera. Por otra parte, uno de los personajes canta una estrofa de la conocida canción *Wannabe* de las Spice Girls, que tampoco requiere traducción doblada ni subtitulada por ser familiar para los espectadores de la cultura meta y por no ser el contenido de la letra lo que importa en esta ocasión, sino la actitud de «fiesta» que implica la melodía. Tampoco se traduce doblado o subtulado el fragmento que canta un personaje de *It's getting hot in here*, aunque esta vez se trata de una canción poco conocida. Consideramos que los motivos habrán sido, dejando a un lado las exigencias del cliente, la consideración de que la letra de la canción no es relevante para la comprensión de la escena. Respecto a la canción *Everybody dance now*, la decisión de no-traducción resulta algo confusa, dado que en la primera película se tradujo y, además, el propio traductor actuó de letrista. La razón de esta decisión puede estar relacionada con el hecho de que no sea la canción principal de esta película y se cante al final, durante los créditos, o ser, una vez más, decisión del cliente.

5. Conclusiones

Tras analizar las técnicas de traducción más recurrentes empleadas por el traductor de *Madagascar 3* para acometer la traducción de los referentes culturales, llegamos a la conclusión de que se trata de procesos en los que intervienen varias personas además del traductor, como el ajustador o el cliente. Sin embargo, no hemos querido centrar nuestra atención en el proceso, sino en el análisis del producto final. Así, observamos que no solo se ha procedido a domesticar ciertos términos y expresiones para lograr la cercanía del film al público, sino que también se ha recurrido a la extranjerización, dado que la abundancia de elementos extranjeros contribuye a mantener la esencia de una película que gira en torno a las culturas de diferentes países. Además, se ha profundizado en el análisis de las técnicas de traducción más frecuentes llegando a apuntar los motivos que han podido llevar a optar por dichas técnicas.

Respecto a las cuestiones ortotipográficas, lo habitual en una producción de animación sería recurrir a la voz en OFF para la traducción de los insertos. Sin embargo, estos se traducen mediante subtítulos, lo que probablemente se debe a que los destinatarios del film se encuentran en franjas de edad muy variadas y podría tratarse de un punto a favor para el público adulto.

Por otro lado, el uso de otros idiomas no pasa desapercibido; de hecho el film gira en torno a la diferencia entre las culturas. Como hemos podido observar, el traductor ha decidido potenciar dichas culturas añadiendo más palabras extranjeras en la versión traducida, sobre todo en la doblada. Consideramos que esta técnica es fruto de un intento de naturalidad en la versión doblada y un soporte para compensar el uso de palabras españolas en la versión original que no se aprecia en la versión traducida.

En cuanto al equilibrio de las diferencias socioculturales, el traductor ha decidido hacer uso de la adaptación. Así, por ejemplo, el humor es un punto muy importante en esta película y su traducción debe atender tanto al humor de la cultura meta, como al hecho de que se trata de un humor enfocado hacia las culturas de otros países. Por lo que muestra el análisis de este fenómeno, el traductor ha empleado su ingenio y conocimiento de la cultura meta para conseguir traducciones realmente acordes con la naturaleza del producto audiovisual.

Finalmente, hemos observado que el traductor ha optado por la no-traducción de las canciones de la película, a pesar de haber sido traducidas en las películas anteriores *Madagascar* y *Madagascar 2*. Consideramos que el motivo principal de esta decisión coincide con la traducción de una única canción de la película: la pretensión de centrar la atención del público hacia la letra de una única canción de tal manera que destaque en la película. Por otro lado, tenemos la certeza de que la no-traducción de la mayoría de las canciones se debe a que refuerzan ese aspecto «extranjero» que quiere mostrar la película, en especial el referente a Francia y Estados Unidos.

6. Bibliografía

- AGOST, R. (1999): *Traducción y doblaje: palabras, voces e imágenes*. Barcelona: Ariel.
- BARAMBONES, J. (2009): *La traducción audiovisual en ETB-1: estudio descriptivo de la programación infantil y juvenil* [en línea]. Universidad del País Vasco: Departamento de Filología Inglesa y Alemana y de Traducción e Interpretación. Tesis doctoral. <<https://addi.ehu.es/bitstream/10810/12182/1/barambones.pdf>> [última consulta: 5 junio 2015].
- CHAUME, F. (2004): *Cine y traducción*. Madrid: Cátedra.
- DÍAZ CINTAS, J. (2012): «Los subtítulos y la subtitulación en la clase de lengua extranjera» [en línea], en *Abehache*, 2: 3, 95-114. <<http://www.hispanistas.org.br/arquivos/revistas/sumario/revista3/95-114.pdf>> [última consulta: 5 junio 2015].
- GARCÍA GUEVARA, M. (Director). (2012): *Madagascar 3: De marcha por Europa*. [DVD]. Barcelona: Sonoblok.
- MARCELO, G. (2003): Tratamiento de las referencias culturales en la traducción de las obras de Christine Nöstlinger al español: tipología de procedimientos, estrategias e intervencionismo del traductor de Literatura Infantil y Juvenil [en línea]. Universidad de las Palmas de Gran Canaria: Departamento de Filología Moderna. Tesis doctoral. <<http://hdl.handle.net/10553/2130>> [última consulta: 5 junio 2015].
- MARTÍ FERRIOL, J. L. (2006): *Estudio empírico y descriptivo del método de traducción para doblaje y subtitulación* [en línea]. Universidad Jaume I: Departamento de Traducción y Comunicación. Tesis doctoral. <<http://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/10568/marti.pdf?sequence=1>> [última consulta: 5 junio 2015].
- MARTÍNEZ SIERRA, J. J. (2004): *Estudio descriptivo y discursivo de la traducción del humor en textos audiovisuales. El caso de Los Simpson* [en línea]. Universidad Jaume I: Departamento de Traducción y Comunicación. Tesis

doctoral.

<<http://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/10566/martinez.pdf?sequence=1>>

[última consulta: 5 junio 2015].

MERINO, R. (1986): *Estudio crítico de la traducción de obras de teatro inglés contemporáneo al castellano*. Universidad del País Vasco. Memoria de licenciatura. Inédita.

VIVES XUMET, J. (2013): *Análisis de la traducción para el doblaje de los referentes culturales, en España e Hispanoamérica, en películas infantiles: el caso de Madagascar* [en línea]. Universidad de Vic: Departamento de Traducción, Interpretación y Lenguas Aplicadas. Trabajo de Fin de Grado. <<http://repositori.uvic.cat/xmlui/handle/10854/2457>> [última consulta: 5 junio 2015].

ZABALBEASCOA, P. (1996a): «Translating Jokes for Dubbed Television Situation Comedies» [en línea], en *The Translator*, 2: 2, 235-257. <<https://www.scribd.com/doc/8067393/Translating-for-dubbed-television-comedy>> [última consulta: 5 junio 2015].