



L I N G U A X

Revista de Lenguas Aplicadas

S E P A R A T A

**Ana Isabel Hernández Bartolomé
Gustavo Mendiluce Cabrera**

**Este traductor no es un gallina:
El trasvase del humor audiovisual
en *Chicken Run***



UNIVERSIDAD ALFONSO X EL SABIO

Facultad de Lenguas Aplicadas

Villanueva de la Cañada, MMIV

© del texto: Ana Isabel Hernández Bartolomé y Gustavo Mendiluce Cabrera

Abril de 2004

<https://www.uax.es/publicaciones/linguax/lintei003-04>

© de la edición: *Linguax. Revista de Lenguas Aplicadas*

Universidad Alfonso X el Sabio

28691 - Villanueva de la Cañada - Madrid

ISSN: 1695-632X

Editor: J. Ramón Trujillo - linguax@uax.es

Última actualización: 15 de abril de 2004

No está permitida la reproducción total o parcial de este artículo ni su almacenamiento o transmisión, ya sea electrónico, químico, mecánico, por fotocopia u otros métodos, sin permiso previo por escrito de la revista.

ESTE TRADUCTOR NO ES UN GALLINA: EL TRASVASE DEL HUMOR AUDIOVISUAL EN *CHICKEN RUN*

Ana Isabel Hernández Bartolomé¹
Gustavo Mendiluce Cabrera²
Universidad de Valladolid

Para Montse, por su dedicación, ánimo y cariño

RESUMEN: La traducción audiovisual, como producto de masas, ha de deleitar al público al que va dirigida. Concretamente, el cine de animación muestra una serie de peculiaridades que afectan directamente al proceso traductor. En los casos en que también hay humor, la traducción suele alejarse de las palabras del original para primar su función. En este artículo vamos a tomar como ejemplo el caso de *Chicken Run* (2000) para mostrar cómo la traducción funcional repercute directamente en el éxito de taquilla de la película.

PALABRAS CLAVE: Traducción audiovisual – Cine de animación – Traducción del humor – Juegos de palabras.

ABSTRACT: Audiovisual translation, as a mass product, should delight its target audience. More particularly, animation shows some special features which may directly affect the translation process. When humour is involved, the translation often differs from the original words and the function becomes paramount. In this paper we are going to study Chicken Run (2000) as an example of how directly functional translation and the movie box office success correlate.

KEY-WORDS: Audiovisual translation – Animation cinema – Humour translation – Wordplay.

1. La traducción audiovisual y el humor

¿Qué es la traducción? Un fenómeno al que nos encontramos tan habituados y que realizamos todos los días en nuestra carrera es objeto de polémica en el campo teórico, puesto que sus fronteras son muy difíciles de delimitar.

¹ Becaria de Formación del Profesorado Universitario (FPU) del Ministerio de Educación, Ciencia y Deporte (MECD) adscrita a la Universidad de Valladolid.

² Becario de investigación adscrito al ITBYTE (Instituto de Terminología Bilingüe y Traducción Especializada) de la Universidad de Valladolid.

Especialmente controvertido es el campo de la traducción audiovisual (TAV), donde hay autores que consideran el texto meta una adaptación y no una traducción propiamente dicha, al tiempo que abogan por un mayor apego al texto origen. En el presente artículo pretendemos demostrar cómo la naturalización —en inglés, *domestication* (Venuti, 1995)— o adaptación del texto a la cultura meta da como resultado un éxito de taquilla. Para ello tomaremos como ejemplo *Chicken Run*, una película reciente del cine de animación, que ha tenido una gran acogida del público. Para ubicar el marco teórico de nuestro punto de vista, vamos a tratar la traducción desde dos puntos de vista: el de la TAV y el del humor.

1.1. *La traducción audiovisual*

La TAV es una de las modalidades de traducción que más en alza se encuentran en nuestros días. Su volumen de trabajo es determinante en nuestro país, en el que se importan muchos productos cuya lengua no es la española, y su interés académico va en aumento, prueba de lo cual son las numerosas publicaciones, trabajos de investigación y congresos.³ La TAV engloba elementos de numerosos medios, como son el cine, el vídeo, el DVD, la televisión y los productos multimedia, que presentan una serie de características comunes de cara a la traducción, como son (Mayoral Asensio, 2001a: 34-37):

- La emisión del contenido a través de dos canales (el auditivo y el visual) y diferentes tipos de códigos (imagen en movimiento, imagen fija, texto, diálogo, narración, música, ruido, etc.). Dichos canales no son autónomos, sino que se emiten intentando mantener una coordinación entre ellos, que es lo que técnicamente se conoce como sincronización.
- La traducción no la realiza tan solo el traductor, por lo que no es una versión definitiva. En el proceso también pueden intervenir los ajustadores, el director de doblaje o subtitulado, los actores de doblaje... Como consecuencia, el guión sufre manipulaciones por profesionales que no tienen por qué conocer la lengua original.
- Algunas de las modalidades de TAV son *traducciones vulnerables* porque el espectador percibe simultáneamente el producto en dos lenguas diferentes, la origen y la meta. Dicha transmisión puede tener lugar por el mismo canal (voces superpuestas o *voice over*) o

³ Para un listado detallado de estas referencias audiovisuales, véanse Bravo Gozalo (2003), Mayoral Asensio (2001b) y Toda Iglesias (2003).

bien por canales diferentes (subtitulado), lo que produce ruido o interferencias con la consecuente pérdida comunicativa.

- La TAV tiene su propio repertorio de convenciones. Por ejemplo, en el doblaje será clave la sincronía labial, mientras que en el subtitulado será la temporal, entre otras.

A estas limitaciones debemos añadir la inamovilidad de la imagen, puesto que *«the problem is that the image is inviolable. Scenes cannot be re-shot for the sake of confronting the new audience with a familiar setting and stories»* (Whitman-Linsen, 1992: 125-126). Estamos, pues, ante un caso de traducción subordinada, en la que la palabra y los sonidos se adaptan a lo expresado por la imagen.

Pero la TAV aún tiene en cuenta otros factores. Algunos de los condicionantes extralingüísticos a los que ha de enfrentarse el traductor son la heterogeneidad temática, el registro, el uso de dialectos y lenguas extranjeras, la inclusión de elementos propios de la cultura origen, etc. (Lorenzo García, 2000: 23-24); y en el plano profesional, la falta de materiales que se le entregan al traductor.

La suma de todos estos datos convierte a la TAV en un tipo de traducción especializada con múltiples restricciones.

1.2. La traducción del humor

En el caso de los productos audiovisuales cómicos, hemos de agregar a todas estas restricciones la dificultad propia del humor. Ésta es un área de trasvase especialmente problemática por encontrarse estrechamente ligada a las raíces culturales más idiosincrásicas de una sociedad (Bravo Gozalo, 2002a: 202). Así pues, el traductor audiovisual ha de poseer conocimientos tanto bilingües como biculturales (Castro Roig, 2002: 180-181). Por lo tanto, deberemos trasladar los referentes culturales, juegos de palabras y demás recursos humorísticos a nuestro repertorio de modo que el público meta disfrute de la obra que le estamos presentado.

Pese a que algunos autores defienden la imposibilidad de traducción de este campo, otros muchos postulan su trasvase atendiendo a modelos de traducción funcionales y alejándose de patrones tradicionales que muestran demasiado apego por la literalidad (Hernández Bartolomé y Mendiluce Cabrera, en prensa). De este modo, los conceptos clave serán la teoría del escopos de Vermeer (1996) y la naturalización de Venuti (1995), que son evoluciones de modelos como la traducción libre de Hatim y Mason (1996), la

traducción funcional de Nord (1991), la traducción comunicativa de Newmark (1988), la aceptabilidad de Toury (1980) y la equivalencia dinámica de Nida (1964). Bajo el prisma funcional, el trasvase será posible siempre que se mantenga la prioridad del texto origen, que en nuestro caso es la función cómica, por lo que el traductor ha de buscar que el público meta muestre la misma reacción que el público origen al disfrutar del mismo producto audiovisual. Este salto conceptual implica que el traductor puede alejarse de las palabras del original y recrear la escena atendiendo a la nueva cultura meta. Sin embargo, hasta el momento no son muchos los que han osado dar ese paso y seguimos encontrando traducciones que chirrían por no llevar a la práctica la reescritura del guión.

2. El cine de animación

La animación es un género minoritario en la cartelera española, donde pueden pasar meses e incluso años sin que se tenga constancia de un solo largometraje de este tipo (Yébenes, 2002: 84). En este estudio vamos a abordar las características del cine de animación desde la perspectiva de la traducción. Para ello, diferenciaremos los puntos que se han de tener en cuenta a la hora de reverter el contenido a la lengua meta:

- El género. Debido a que los personajes son inanimados, su capacidad de interpretación puede verse seriamente limitada y, por ende, el guión deberá contrarrestar este tipo de pérdidas. De este modo, y pese a su carácter escrito, el guión ha de tratarse con esmero para imitar las características propias de la oralidad, es decir, mostrar naturalidad, espontaneidad simulada, frases inacabadas, fórmulas estereotipadas, interjecciones, onomatopeyas, y unas estructuras sintácticas y un vocabulario que faciliten la comprensión del espectador (Castro Roig, 2002: 175-176).
- El contenido. En el caso de que el argumento transmita una crítica o parodie instancias sociales o personajes, la traducción habrá de mantener dicha función y no dulcificarla u omitirla en la versión meta.
- El público. El objetivo de la obra es gratificar al público al que va asociada, lo que se reflejará en la recaudación. En España, este público es tradicionalmente infantil y la animación de adultos encuentra difícil asentamiento (Yébenes, 2002: 61). No obstante, el traductor audiovisual deberá diferenciar entre el público más joven que está aprendiendo a hablar, el público infantil con capacidad lingüística

asentada, y el público juvenil, puesto que los conocimientos y expectativas varían en gran medida y son determinantes en la traducción.

- El lenguaje. Ha de amoldarse a las necesidades del público. Para los más pequeños, el habla contribuye a su formación lingüística, como se refleja en las series emitidas por televisión; sin embargo, los largometrajes, por requerir la atención de la audiencia durante más tiempo, suelen estar dirigidos a adolescentes o a un público infantil no demasiado joven. Esto hace que el lenguaje muestre una realidad social y un habla más desenfadada.

3. Análisis del corpus

Como se puede desprender de los conceptos expuestos hasta el momento, vamos a analizar el humor en el medio audiovisual; en concreto, en el cine de animación. Como ejemplo hemos tomado la película *Chicken Run, Evasión en la granja* (*Chicken Run*, 2000), con la que ilustraremos nuestra defensa. ¿Por qué esta obra en concreto?

- Porque como película perteneciente al cine comercial ha alcanzado un gran éxito de taquilla, tanto en su país de origen (Reino Unido) (*The New York Times*, 2004), como en nuestro país, situándose entre las veinticinco películas más vistas del año (MECD, 2004).
- Porque la versión española está naturalizada y muestra numerosos recursos humorísticos, por lo que el guión origen y meta deben diferir en algunos puntos.
- Porque su proyección está pensada para divertir al público joven actual, para lo cual han colaborado humoristas españoles de renombre en la confección del guión meta.

En primer lugar, procederemos a describir los recursos hallados en el guión original, para después constatarlos con los encontrados en español, de suerte que podremos observar si se han llevado a cabo los mismos procedimientos de traducción o bien se han buscado nuevas vías para expresar el humor.

3.1. Dificultades del original

Chicken Run «construye un universo paralelo que refleja e intensifica la vida cotidiana a la vez que distorsiona con comicidad todo lo que la rodea» (Sragow, 2000b: 1). Por fortuna, la ironía que irradia el original a través de

las imágenes es universal y se mantiene también en nuestra sociedad, como es el caso de la inmovilidad de las gallinas, que parodian a las mujeres maduras (Sragow, 2000a: 2). No obstante, los focos de dificultad originales se transmiten a través de dos puntos clave: la cultura y la lengua.

3.1.1. El foco cultural

Se percibe mediante los mecanismos de referencias y contrastes.

- Las referencias culturales anglosajonas. Éstas hacen referencia a hechos habituales en dicha sociedad sin equivalente directo en la cultura meta. De este modo, la costumbre anglosajona de comer *over-easy eggs* (Pearsal, 1998: 1921) o de acompañar las carnes con *gravy* (Pearsal, 1998: 802) no encuentra un equivalente claro, directo e inequívoco en español. Al igual que tampoco comprendemos las connotaciones que tiene la expresión *the land of the free and the home of the brave*, puesto que forma parte del himno de Estados Unidos (Streufert, 1994): la traducción literal pierde gran parte de la referencia nacionalista y tampoco podemos sustituirlo por la letra de nuestro propio himno.

ROCKY: Just a little place I call the land of the free and the home of the brave.

MAC: Scotland!

ROCKY: No! America.

En el ejemplo encontramos un referente con carga intertextual. En el original, es Mel Gibson quien da voz al gallo Rocky. Como bien saben los amantes del cine, también es Mel Gibson el protagonista de la famosa película *Braveheart* (1995), en la que encarnaba a un guerrero escocés. Por eso, en *Chicken Run* podemos encontrar diversos guiños a esta otra obra, una complicidad irreproducible por Ramón Langa en español (El Doblaje, 2000). A cambio, Langa aporta con su voz un matiz de héroe americano muy marcado, que responde al concepto de *estatus* de Even-Zohar (1978).

- Contraste entre lo británico y lo americano dentro de la cultura anglosajona. Pese a pertenecer al mismo ente cultural, existen numerosos puntos de divergencia entre ambas sociedades, que se explotan en la película como desencadenantes del humor. Esta oposición encuentra su máximo exponente en dos personajes: Fowler, el gallo viejo y tradicional que ha servido en el ejército y encarna los valores

británicos; y Rocky, el gallo joven, informal y despreocupado que encarna la sociedad americana (Sragow, 2000a: 3).

FOWLER: Absolutely outrageous! Asking a senior officer to share his quarters... and with a noncommissioned Yank, no less. Why, back in my day, I'd never--
ROCKY: Hey! You weren't exactly my first choice either. And scoot over. Your wing's on my side of the bunk.

3.1.2. El foco lingüístico

El segundo foco de dificultad, la lengua, también es primordial en la transmisión del humor a diversos niveles. No sólo se utiliza como transmisora de significado, sino que también se juega con su propia forma acústica, es decir, con la fonética de las palabras. De esta manera, el guión original plasma los siguientes recursos lingüísticos:

- Los juegos de palabras. Según Dirk Delabastita (1997a: 128):

Wordplay is the general name for the various textual phenomena in which structural features of the language(s) used are exploited in order to bring about a communicatively confrontation of two (or more) linguistic structures with more or less similar forms and more or less different meanings.

Por ejemplo, se altera la forma (en este caso fonética) de un referente cultural (*Attila, the Hun*) y se convierte en «*Attila, the Hen*» (Pearsal, 1998: 108).

- Las frases hechas. Refranes y proverbios empleados con un significado figurado concreto, que en este caso interfiere con el significado literal, que es lo que estamos viendo en la imagen. Un ejemplo de este tipo es el proverbio «*Birds of a feather flop together*» (Pearsal, 1998: 177), que se emite mientras las gallinas se amontonan tras caer pesadamente al suelo porque no pueden volar.
- Los coloquialismos. Palabras y expresiones con registros bajos o pronunciaciones alteradas por el uso informal, como *guv* (*governor*>*governor*) (Ayto y Simpson, 1992: 94), *nope* (*no*) (Ayto y Simpson, 1992: 152), *yep* (*yes*) (Pearsal, 1998: 2141), etc.
- El léxico dialectal y el argot. Palabras y expresiones propias de un área geográfica determinada o de un grupo social preciso, por lo que están estrechamente relacionadas con el componente cultural. Por ejemplo, podemos encontrar que Fowler insulta con la expresión *codswallop* (Ayto y Simpson, 1992: 40), perteneciente a la variante

británica, y que Rocky se dirige a las gallinas con la expresión *attagirl* (Ayto y Simpson, 1992: 7), originaria de los Estados Unidos.

- Las rimas. Se recurre a la fonética para realizar pareados no establecidos que llamen la atención sobre la estructura, del tipo «*Sleep tight, angel face, the Rock's on the case*», donde a partir de una frase hecha (*sleep tight*) (Pearsal, 1998: 1750), se realiza una rima que incluye el nombre del personaje que la emite (Rock > Rocky).

3.1.2.1. *Dificultades diatópicas*

Pero la cultura también confluye en la principal dificultad lingüística del guión: el contraste entre las variedades diatópicas de los personajes, es decir, de la oposición entre los acentos británico y americano, que tiene su correspondiente manifestación lingüística a varios niveles:

- En el plano sintáctico, donde las estructuras agramaticales abundan, como la falta de concordancia sujeto-verbo o el uso del pronombre objeto en vez del posesivo, lo cual hace pensar en variantes típicas de un dialecto, como en «*I told you they was organized*» o «*A fine piece of work, if I do say to meself*».
- En el plano léxico, como ya hemos mencionado con *attagirl* y *codswallowp*.
- En el plano fonético, por lo que el americano Rocky no es capaz de entender a Mac por su acento escocés.

GINGER: [...] *We haven't even lifted off the ground. Why?*

MAC: *Thrust.*

ROCKY: *What?*

MAC: *I went over my calculations, and I figured the key element we're missing is thrust.*

ROCKY: *I-I didn't get a word of that.*

MAC: *Thrust! Other birds like ducks and geese, when they take off, what do they have? Thrust.*

ROCKY: *I swear she ain't using real words.*

GINGER: *She said we need more thrust.*

ROCKY: *Oh, thrust. Well, of course, we need thrust. Thrust and flying are like this. That's flying and that's thrust.*

- En el plano social, donde se diferencia el habla de los distintos grupos sociales: las gallinas, el gallo viejo, el gallo joven, los ratones y los granjeros.

Precisamente, estas variedades diatópicas tienden a la nivelación —en inglés, *levelling* (Baker, 1993)— o supresión de dialectos, de forma que el texto meta ha de transmitir el mensaje original por medio de otras vías comunicativas. Cabe pues, preguntarse, si se ha logrado mantener —y en tal caso, cómo se ha hecho— la comicidad en español a pesar de eliminar una de las principales fuentes de humor del original mediante la estandarización diatópica de todos los personajes. Veamos a continuación qué soluciones se han adoptado en la versión española.

3.2. Soluciones de la traducción

Los traductores han considerado que lo más importante del texto original es su tono humorístico, rasgo fundamental en la mayor parte de las películas de animación. Ahora bien, hay numerosos rasgos del original que no tienen un equivalente en español, o que dejarían de tener gracia si se tradujeran literalmente. Por lo tanto, vamos a analizar qué se ha hecho en el guión meta, donde podemos percibir el cambio del tipo de humor, las alteraciones en las referencias culturales y compensaciones varias.

3.2.1. Cambio del tipo de humor

Pese a que ambas versiones cuentan con una carga de crítica a otras películas y géneros —en la que destaca su clara referencia a *La gran evasión* (*The Great Escape*, 1963) (Sragow, 2000a: 1-2)— en diversas ocasiones encontramos casos de humor que se ven alterados. En dichos casos, se mantiene la equivalencia funcional —pues la finalidad humorística sigue primando por encima de cualquier otra faceta—, pero se altera el recurso utilizado.

FOWLER: Your side of the bunk? The whole bunk is my side of the bunk! Just--

ROCKY: What's that smell? Is that your breath?

FOWLER: It's absolutely outrageous.

FOWLER: ¿En tu parte del cajón? Todo el cajón de paja es mío, lechón.

ROCKY: ¿A qué huele? ¿Se ha tirado un pedo, abuelo?

FOWLER: ¡Yanki descerebrado!

Vemos cómo se ha cambiado la referencia a la halitosis, que de por sí es ofensiva y descortés, por un tipo de humor igualmente hiriente pero más escatológico y popular en nuestro país. Asimismo, se sustituye la indignación del gallo viejo por un insulto al gallo joven. No obstante, no son éstos los únicos cambios. Observamos la introducción del apelativo «lechón».

Ésta es una de las claves que nos desvela la parcial autoría de la traducción.⁴ Como ya hemos mencionado, en la TAV no podemos hablar de un traductor único, sino que éste presenta un trabajo preliminar que, en este caso, el grupo Gomaespuma se encargó de retocar y dotar de un humor más cercano a la realidad española.

No ha sido ésta la única película en cuya adaptación al español ha colaborado el dúo Gomaespuma, puesto que en 1989 se les encomendó el largometraje *Pasta gansa (Moneymania)*, donde «tienen libertad absoluta a la hora de adaptar los guiones [...], cuajados de guiños al lenguaje *gomespume-ro*» (Cano Ambrós y Fesser Pérez de Petinto, 2001: 101). Posteriormente, han participado en el doblaje de *La espada mágica, en busca de Camelot (The Magic Sword, Quest for Camelot, 1998)* y *Como perros y gatos (Cats and Dogs, 2001)*. Su presencia en *Chicken Run* se convirtió también en reclamo publicitario, puesto que su nombre aparecía en el mismo cartel publicitario de la película y dieron voz a los ratones de la historia. Para alcanzar el mismo éxito en España, modificaron algunos diálogos e introdujeron palabras de su propio idiolecto, tales como «cartero comercial», «estar nervioso de los nervios», «de tdo a cien», «chavalote», etc. Creemos estar en lo cierto si afirmamos que fue este toque el que contribuyó de manera definitiva al éxito de la película.

3.2.2. Alteraciones en las referencias culturales

Pese a que el guión original muestra bastantes referencias propias de la cultura en la que se origina el guión, en la traducción al español observamos no menos ejemplos. En algunos casos, la referencia se mantiene porque tiene lugar el concepto que Bourdieu (1982) denominó *hábitus*, es decir, se ha internacionalizado una cultura —en este caso, los principios anglosajones— por la exposición cotidiana a la que estamos sometidos como consecuencia de los productos de masas originarios de los Estados Unidos y Reino Unido. Por ejemplo, el *chicken pie* no es propio de la gastronomía española y, sin embargo, el público meta ya no tiene demasiados problemas en reconocerlo, por lo que se ha traducido literalmente como «pastel de pollo».

En otros casos, no obstante, el referente meta se traduce libremente y nada tiene que ver con el original, como «en mi pueblo» (que sustituye a «*where I come from*») u «oído cocina» («*Now they're over easy!*»).

⁴ Como nos consta (Angulo, 2004), el traductor, Eduardo Post (El Doblaje, 2000), hizo una excelente tarea previa y, por supuesto, no le restamos mérito alguno.

NICK: Watch, Fetcher. Let's see if old Attila the Hen has come to her senses.
FETCHER: It's raining hen! What's this caper, love?
BABS: We're flying.
NICK: Obviously. Flipping hell. Look at this, Fetch. They're gonna kill themselves.
ROCKY: Go! Go! Go! Go, go, go, go! Go!
NICK: Poultry in motion!
FETCHER: Birds of a feather flop together.

NICK: Los ratones siempre hemos estado por encima de las gallinas. Que les quede bien claro.
 FETCHER: Sí. Parece que esta vez no.
 NICK: Pero, chicas, ¿vosotras de qué vais?
 BABS: Estamos volando.
 NICK: Ya lo veo. Eh, chicas, chicas, ¡que os vais a matar!
 FETCHER: ¿Lo vemos?
 NICK: Ya te digo. ¡Eh, cuidado con nuestros huevos! ¡Marchando una de tortilla!
 FETCHER: Oído cocina.
 NICK: Ah, ¿qué tal los huevos revueltos?
 ROCKY: Vamos, vamos. Muy bien, eso es, chicas. Vamos, que nos vamos, vamos, vamos.
 NICK: Menudo pollo se está montando.
 FETCHER: Desde luego, vuelan como águilas.

3.2.3. Compensaciones

Tienen lugar cuando se agrega un elemento humorístico allá donde no lo hubiere en el guión original, y así se evitan posibles pérdidas de otras escenas. Las compensaciones pueden tener lugar en el plano cultural y el lingüístico.

En el plano cultural, se observa la introducción de referentes que nada tienen que ver con la sociedad anglosajona, pero que, por las características de la película, no resultan del todo ajenos al contexto. Tal es el caso de «¡azúcar!», «el Festival de la Oti», «chocopiense», «¡gol de España!» u «okay McKay». Esto es especialmente evidente al final de la película:

NICK: Yeah, of course they are. We do all the work and he gets all the credit. But he does get all the birds. He gets everything.
FETCHER: Yes, he does. Everything.
NICK: You said it, mate.
FETCHER: I know.

NICK: Claro que sí. Bien dicho.
 FETCHER: Ya te digo.

NICK: Nosotros hacemos todo el trabajo y él se ha comprado un chalet en Gandía.

FETCHER: Hombre, como que ha cobrado una pasta.

NICK: ¡Qué injusticia más grande!

FETCHER: ¡Manda huevos!

El diálogo tiene lugar mientras aparecen en pantalla los créditos finales del largometraje. Junto a diferentes recursos lingüísticos, observamos que se introducen dos referentes típicos de nuestra cultura, como son el «chalet en Gandía» y una frase con claros tintes políticos en nuestro país (*El Mundo*, 2002), por lo que se deja al espectador con una sonrisa en los labios.

En el plano lingüístico, el abanico de posibles referentes es aún más amplio y engloba las siguientes categorías:

- Los coloquialismos. La versión española recurre a bajar el registro y añadir frases hechas, como «no ser trigo limpio», «llevarse la palma» o «estar espeso», por lo que el resultado se acerca más al habla poco cuidada del día a día.
- Las rimas. En éstas se combinan las palabras habitualmente independientes con fines lúdicos de manera que se llama la atención sobre la forma fonética y no se atiende tanto al contenido, como «a mí este pollo me da mal rollo» o «pecho fuera, cresta arriba, meted barriga».
- Los juegos de palabras. Son el gran recurso de compensación de la película, por lo que se merecen una atención especial por su esmerado trasvase. Son escenas como la siguiente:

NICK: Oh, oh, oh, this is a big job, miss. Oh, bigger than the others. No, no. This is gonna cost.

GINGER: Same as always. One bag of seed.

NICK: You call this pay?

FETCHER: It's chicken feed.

GINGER: What else could we give you?

NICK: Eggs.

NICK: Oh, esto es mucho curro. Esto es un lío tremendo. Esto va a costar... un huevo.

GINGER: Aquí sólo tenemos pienso.

NICK: Pienso que no vale.

FETCHER: Pienso lo mismo.

GINGER: Pensad qué queréis.

NICK: Huevos.

3.2.3.1. *Los juegos de palabras*

Entendemos por juego de palabras cualquier intento lúdico en que el contenido pase a un segundo plano, dando relevancia a los juegos fonéticos y los dobles sentidos (Nash, 1994: 137-147). La inmensa mayoría de los juegos de palabras de la película están relacionados con el campo avícola, elemento que aporta mayor grado de comicidad al guión. Su humorismo reside en que gran parte de las colocaciones y las frases hechas con el campo de las gallinas pueden tomarse de manera figurada —como resulta coherente en contexto— o de manera literal —como nos dan a entender las imágenes de la película. Pese a que la crítica anglosajona afirma que en *Chicken Run* «*there is not a single joke or pun that goes unused*» (French, 2000), la versión española muestra aún más juegos de palabras relacionados con el ámbito de las aves de corral. Podemos diferenciar tres tendencias en la traducción de la película:

- El trasvase literal del juego de palabras. La equivalencia entre ambas lenguas facilita el trasvase en gran medida, aunque no es muy habitual. Ejemplos de este tipo son «*lose our heads*» por «perder la cabeza» o «*with the shell still on*» por «sigue dentro del cascarón».
- La adaptación del juego de palabras. En este caso se ha tratado de sustituir la comicidad por otro juego, apoyado en la visualidad o en la naturalización. De este modo, cuando Rocky se arranca una pluma de la cola y la pone en la copa que tiene en la mano, juega en inglés con la palabra «*cocktail*», refiriéndose a la bebida y a la cola. En español, por su parte, aparece una nueva palabra que pierde la referencia directa del original, pero mantiene la misma función: el resultado es «*daikiriki*», que conjuga la bebida y la onomatopeya española del gallo.
- La creación de nuevos juegos de palabras. Como elemento de compensación a las pérdidas de la película se han introducido en el guión múltiples juegos de palabras inexistentes en la obra inglesa. El resultado es la potenciación cómica en español, por la hiperabundancia de juegos de ingenio. De este modo, podemos encontrar dos tendencias: el uso de frases hechas y su modificación.

El uso de frases hechas.- En esta sección encontramos expresiones, colocaciones y dichos existentes dentro del acervo lingüístico-cultural español y que se han empleado en la película relacionados

con las palabras gallina, gallo, pollo, las partes de su cuerpo, los huevos, etc.

Gallina: «ponerse la piel de gallina» o «ser un gallina»;
 Gallo: «en menos que canta un gallo» o «ir de gallito»;
 Pollo: «montarse un pollo» o llamar «pollo» a alguien;
 Partes de la gallina: «ahuecar el ala» o «cerrar el pico»;
 Huevos: «no tener huevos», «pasarse un huevo» o «hacer algo por huevos»;
 Otros: «ser ave de mal agüero» o «estar turuleta».

La modificación de frases hechas.- Su alteración viene motivada por la introducción de elementos relacionados con el mundo de las gallinas. En todos los casos se recurre a una prosopopeya por personificación, puesto que en las frases originales se mencionan partes del cuerpo humano y en la película se sustituyen por las correspondientes de las gallinas. Tal es el caso de «a sus patas» (por «a sus pies»), «írsele las patas» (por «írsele los pies»), «por las plumas» (por «por los pelos»), «tener agujetas hasta en la cresta» (por «tener agujetas hasta en la coronilla») o «levantarse con la pata izquierda» (por «levantarse con el pie izquierdo»). Estos casos de compensación son especialmente patentes cuando se emiten en fragmentos de ambientación, cuando en el original no hay más que alboroto y no se distinguen las frases, y en español se entienden nítidamente las frases de las gallinas.

Un ejemplo de la combinación de estos dos recursos es el siguiente:

FOWLER: Roll call! Come along now. You'll be late for parade. Pip, pip. Quick march. Left, right, left, right. Left, right, left, right! Come on. Smarten up. Ooh! Discipline! Order! Back in my R.A.F. days when the senior officer called for a scramble, you'd hop in the old crate and tallyho. Chocks away!

BUNTY: Give over, you old fool. They just want to count us.

FOWLER: ¡Recuento! Vamos, plumas con patas. ¡Ahuecad el ala! Paso ligero. Izquierda, derecha, izquierda, derecha, izquierda, derecha, izquierda, derecha. ¡Vamos que nos vamos! Disciplina. ¡Orden! ¿Qué os pasa a la juventud? ¡Las gallinas de ahora parece que no tenéis huevos! ¡Pecho fuera, pecho fuera! ¡Cresta arriba, meted barriga!

BUNTY: ¡Cierra el pico, Fowler! Sólo van a contarnos.

Por lo tanto, en la traducción de *Chicken Run* se ha optado por potenciar el humor del original, para lo cual se ha primado la función por encima de la forma o el contenido, mediante los siguientes procedimientos:

- La sustitución lingüística: consistente en el empleo de recursos lingüísticos que no coinciden con los del original;
- La sustitución humorística: en la que se recurre al cambio de un tipo de humor que no coincide con el original;
- La compensación humorística: la introducción de humor allá donde no lo hubiere en el original;
- La naturalización cultural: la adaptación de referencias culturales al público meta.

3.3. *¿Por qué es posible?*

Este tipo de traducción es posible por la perspectiva funcional desde la que se aborda el trasvase. Los enfoques formales resultan más adecuados para textos con carga terminológica; no obstante, con el cine de animación no lograríamos que el producto tuviese éxito. Por eso, la solución funcional es la más adecuada por diversas razones:

- Por la revisión de la traducción. El trabajo del traductor es avalado por la revisión de expertos, en este caso, el dúo de cómicos Gomaes-puma, que han introducido elementos «españolizados» por doquier. En este caso, se ha introducido todo tipo de expresiones de un repertorio que ya gozaba de éxito —como son las frases prototípicas— y se ha incrementado el recurso del doble significado, potenciando el humor del contraste entre el sentido literal y el figurado;
- Por el género cinematográfico que abordamos. Las particularidades propias del cine de animación facilitan el distanciamiento del contenido original. De este modo, el público infantil no es muy exigente con el contenido y sólo busca pasar un rato de ocio;
- Por las características técnicas. El hecho de que se elimine completamente el original —recordemos que en España se doblan casi todos los productos audiovisuales para la gran pantalla— y que el ajuste para el público infantil permita mayor margen de maniobra, motiva que el efecto humorístico prime por encima de las limitaciones técnicas. Además, hemos de añadir que los personajes no son de carne y hueso, por lo que la sincronía labial también se relaja.

En definitiva, es la libertad que se otorga en todos los aspectos de la traducción del producto la que repercute en el éxito del que gozó el filme.

4. Conclusiones

En esta ponencia hemos estudiado un caso en que el traductor ha sido valiente y ha «carpetovetonizado» el guión de una película de animación, *Chicken Run, evasión en la granja*. Por eso, nos atrevemos a decir que este traductor no es un gallina, sino que ha contribuido en gran medida al éxito de la obra en nuestro país por la inclusión de elementos típicamente españoles.

En conclusión, la traducción funcional no sólo es factible, sino que es deseable en determinados contextos. ¿Cuáles? Allá donde la prioridad no esté en el sentido literal de las palabras. En el cine de animación —y en general en toda la industria del espectáculo—, el objetivo es vender el producto, relegando a un segundo plano la calidad técnica o traslativa de la obra. Por eso, el traductor goza de gran flexibilidad en este tipo de productos. Junto con la libertad otorgada por el objetivo, las características de la animación —público joven, amplio margen de sincronía labial, etc.— otorgan aún mayor libertad al traductor, por lo que éste ha de aprovecharla para trasvasar la comicidad que subyace en la película y adaptar el producto al público meta. Para ello, es fundamental que los traductores tengan una buena formación bilingüe, bicultural y, como en este caso, humorística. Será la armónica coordinación de todos estos factores y conocimientos, así como el sentido común y buen hacer del traductor en la interpretación del contexto, los que establezcan los límites de esa libertad, porque, obviamente, no todo vale.

Como ya hemos defendido, las características y restricciones de la TAV la convierten en un tipo de traducción especializada. Si para otro tipo de textos especializados se requiere la consulta a un experto —un abogado en los textos legales, un médico en los textos biomédicos, etc.— o, al menos, unos conocimientos especializados, parece lógico que en este caso se recurra al entendido correspondiente, esto es, al cómico. Esta tendencia funcional parece haber comenzado con éxito en la pequeña pantalla —con ejemplos como *El Príncipe de Bel Air* o *Sabrina*— y se ha ido extendiendo a la gran pantalla —con *Chicken Run* o *Shrek*—, en todos los casos con resultados muy positivos.

Ojalá cunda el ejemplo y —perdónennos la coloquialidad de los juegos de palabras— todos los involucrados en la traducción española del cine dejen de ser unos gallinas, arrimen el ala y, aunque les cueste un huevo, levanten el vuelo del original y revolucionen al gallinero, que no dirá ni pío, ni tampoco les montará un pollo.

BIBLIOGRAFÍA

- ANGULO, José Luis (2004): Comunicación personal en las *I Jornadas de Traducción Profesional*, Universidad Alfonso X el Sabio, Villanueva de la Cañada (Madrid).
- AYTO, John y SIMPSON, John (1992): *The Oxford Dictionary of Modern Slang*, Oxford University Press, Oxford/Nueva York.
- BAKER, Mona (1993): «Corpus Linguistics and Translation Studies: Implications and Applications», en BAKER, FRANCIS y TOGNINI-BONELLI (coords.) (1993: 233-250).
- BAKER, Mona; FRANCIS, Gill y TOGNINI-BONELLI, Elena (coords.) (1993): *Text and Technology: In Honour of John Sinclair*, John Benjamins, Amsterdam.
- BOURDIEU, Pierre (1982): *In Other Words: Essays Towards a Reflexive Sociology*, Stanford University Press, Stanford (California, EE.UU.).
- BRAVO GOZALO, José María (2003): «La investigación en traducción audiovisual en España: los textos cinematográficos», en GARCÍA PEINADO y ORTEGA ARJONILLA (dirs.) (2003: 235-252).
- (2002a): «Translating the Film Dialect of Hollywood for Dubbing», en BRAVO GOZALO (2002: 187-213).
- (ed.) (2002b): *Nuevas perspectivas de los estudios de traducción*, Universidad de Valladolid, Valladolid.
- CANO AMBRÓS, Juan Luis y FESSER PÉREZ DE PETINTO, Guillermo (2001): *20 años de Gomaespuma*, Aguilar, Madrid.
- CASTRO ROIG, Xosé (2002): «Características del traductor audiovisual», en BRAVO GOZALO (ed.) (2002b: 175-186).
- CHAUME VARELA, Frederic y AGOST CANÓS, Rosa (eds.) (2001): *La traducción en los medios audiovisuales*, Universitat Jaume I, Castellón.
- DELABASTITA, Dirk (1997a): «Introduction», en DELABASTITA (ed.) (1997b: 1-22).
- (1997b): *Transductio. Essays on Punning and Translation*, St. Jerome Publishing, Namur.
- DURO MORENO, Miguel (coord.) (2001): *La traducción para el doblaje y la subtítulo*, Cátedra, Madrid.
- El Mundo* (21 mar. 2002) [2-03-2004] *Del «coñazo» de Aznar al «manda huevos» de Trillo* [en línea], accesible en <http://www.el-mundo.es/elmundo/2002/03/20/espana/1016646708.html>.
- EL DOBLAJE* (2000) [20-02-2004], [en línea], Base de datos del doblaje en España, accesible en <http://www.eldoblaje.com>.
- EVEN-ZOHAR, Itamar (1978): *Papers in Historical Poetics*, The Porter Institute for Poetics and Semiotics, Tel-Aviv.
- FRENCH, Philip (2 jul. 2000) [20-02-2004]: «We'll meet a hen...», en *Guardian Unlimited* [en línea], Crítica de cine, Londres (Reino Unido), accesible en

- http://film.guardian.co.uk/News_Story/Critic_Review/Observer_Film_of_the_week/0,4267,338782,00.html.
- GARCÍA PEINADO, Miguel Ángel y ORTEGA ARJONILLA, Emilio (dirs.) (2003): *Panorama actual de la investigación en traducción e interpretación*, vol. II, Atrio, Granada.
- HATIM, Basil y MASON, Ian (1996): *The Translator as Communicator*, Routledge, Londres/Nueva York.
- HERNÁNDEZ BARTOLOMÉ, Ana Isabel y MENDILUCE CABRERA, Gustavo (en prensa): «Hacia una imagen más seria de la traducción del humor audiovisual», en *IV Jornadas sobre la Formación y la Profesión del Traductor e Intérprete*, Universidad Europea de Madrid, Villaviciosa de Odón (Madrid), formato CD-ROM.
- LORENZO GARCÍA, Lourdes (2000): «Características diferenciales de la traducción audiovisual (I). El papel del traductor para el doblaje», en LORENZO GARCÍA y PEREIRA RODRÍGUEZ (2000: 17-27).
- LORENZO GARCÍA, Lourdes y PEREIRA RODRÍGUEZ, Ana María (eds.) (2000): *Traducción subordinada (I): el doblaje (inglés-español/galego)*, Universidad de Vigo, Vigo.
- MAYORAL ASENSIO, Roberto (2001a): «El espectador y la traducción audiovisual», en CHAUME VARELA y AGOST CANÓS (2001: 33-46).
- (2001b): «Campos de estudio y trabajo en traducción audiovisual», en DURO MORENO (coord.) (2001: 19-45).
- MECD (Ministerio de Educación, Ciencia y Deporte) (5 mar. 2001) [20-02-2004]: *Películas extranjeras con mayor recaudación* [en línea], en *Cines y artes audiovisuales: cifras del año 2000*, España, accesible en http://www.mcu.es/cine/fomento/textos/datos2000/2000_CC_PELEXT_R.html
- MITCHELL, Elvis (21 jun. 2000) [19-02-2004]: *On flying the coop, with plenty of yolks* [en línea], *The New York Times*, Crítica de Cine, Nueva York (Estados Unidos), accesible en <http://movies2.nytimes.com/mem/movies/review.html?title1=CHICKEN%20RUN%20%28MOVIE%29%20%20%20&reviewer=By%20ELVIS%20MITCHELL%20&pdate=20000621>.
- NASH, Walter (1994): *The Language of Humour*, Longman, Londres.
- NEWMARK, Peter (1988): *A Textbook of Translation*, Prentice Hall, Nueva York/Londres.
- NIDA, Eugene (1964): *Towards a Science of Translating*, E.J. Brill, Leiden (Holanda).
- NORD, Christiane (1991): *Text Analysis in Translation*, Rodopi, Amsterdam.
- PEARSAL, Judy (ed.) (1998): *The New Oxford Dictionary of English*, Clarendon Press, Oxford.
- SRAGOW, Michael (2 jun. 2000a) [1-03-2004]: *Great escapists* [en línea], accesible en <http://dir.salon.com/ent/col/srag/2000/06/22/chicken/index.html>. Pp. 1-3.

- (21 jun. 2000b) [1-03-2004]: *Chicken Run* [en línea], accesible en http://dir.salon.com/ent/movies/review/2000/06/21/_chicken_run/index.html. Pp. 1-3.
- STREUFERT, D (30 jul. 1994) [20-02-2004]: *The National Anthem: The Star-Spangled Banner* [en línea], en *The Flag of the United States of America*, accesible en <http://www.usflag.org/the.national.anthem.html>.
- The New York Times* (26 ene. 2004) [20-02-2004]: *Movies: Box Office News. All Time UK Box Office* [en línea], Nueva York (Estados Unidos), accesible en http://movies.nytimes.com/indexes/2004/01/26/_movies/boxoffice/alltime_uk/.
- TODA IGLESIAS, Fernando (2003): «La investigación en traducción audiovisual en el Tercer Ciclo: algunas consideraciones», en GARCÍA PEINADO y ORTEGA ARJONILLA (dirs.) (2003: 269-285).
- TOURY, Gideon (1980): *In Search of a Theory of Translation*, The Porter Institute for Poetics and Semiotics, Tel-Aviv.
- VENUTI, Lawrence (1995): *The Translator's Invisibility: History of Translation*, Routledge, Londres.
- VERMEER, Hans J. (1996): *A Skopos Theory of Translation: Some Arguments for and against*, Textcontext, Heidelberg (Alemania).
- WHITMAN-LINSEN, Candance (1992): *Through the Dubbing Glass: the Synchronization of American Motion Pictures into German, French, and Spanish*, Peter Lang, Francfort/Nueva York.
- YÉBENES, Pilar (2002): *Cine de animación en España*, Ariel, Barcelona.
- ZARO VERA, Juan Jesús (2001): «Conceptos traductológicos para el análisis del doblaje y la subtitulación», en DURO MORENO (coord.) (2001: 47-63).

Guiones cinematográficos:

- Chicken Run* (2000) Dir.: PARK, Nick y LORD, Peter. Aardman Studios, 84 minutos, DVD, color, versión original en inglés.
- Chicken Run, Evasión en la granja* (2000) Dir. de doblaje: ANGULO, José Luis. 84 minutos, DVD, color, versión doblada al español, distribuida por Warner Sogefilms, A.I.E.