



M A D R I D

**FACULTAD DE
CIENCIAS HUMANAS Y SOCIALES**

LA TRADUCCIÓN AUDIOVISUAL PARA EL PÚBLICO INFANTIL: LOS DIBUJOS ANIMADOS

Análisis de dificultades traductológicas; desde el genio de la lámpara hasta el mundo perdido.

Alumno: Sandra Vázquez Pastor

Director: Prof. Reyes Bermejo

Madrid, junio 2015

ÍNDICE

ÍNDICE	3
INTRODUCCIÓN	5
ESTADO DE LA CUESTIÓN	7
MARCO TEÓRICO.....	10
I: LA TRADUCCIÓN AUDIOVISUAL	10
II: LA TRADUCCIÓN AUDIOVISUAL PARA EL DOBLAJE.....	12
III: DIFICULTADES TRADUCTOLÓGICAS.....	16
III.I: ESCRITO PARA QUE PAREZCA HABLADO	16
III.II: LOS CULTUREMAS.....	17
III.III: LOS ASPECTOS DIACRÓNICOS.....	18
III.IV: LA ADAPTACIÓN	19
III.V: LA EXPLICITACIÓN.....	21
III.VI: EL HUMOR	21
III.VII: LOS ELEMENTOS VISO-LINGÜÍSTICOS.....	22
III.VIII: LAS CANCIONES	23
III.IX: LOS GÉNEROS DE LA TRADUCCIÓN PARA EL DOBLAJE	25
METODOLOGÍA	27
ANÁLISIS	29
I: PELÍCULAS	29
I.I: SEGMENTOS CULTURALES	29
I.II: HUMOR	32
II. SERIES DE DIBUJOS	35
II.I: SEGMENTOS CULTURALES.....	35
II.II: HUMOR.....	38
CONCLUSIONES	40
BIBLIOGRAFÍA	42

Resumen: la traducción audiovisual es relativamente nueva y día a día adquiere mayor importancia para nosotros. Autores como Agost, Chaume, Mayoral o Iglesias tratan de definir las características propias de este tipo de traducción, así como las dificultades que presenta. Este texto tiene como objeto el estudio de estas características y dificultades concretamente en la traducción para el público infantil a través del análisis de películas y series de dibujos animados. Así, se pretende averiguar las pautas de traducción que se siguen y poder, en el futuro, evitar caer en una mala traducción. Los resultados confirman la tendencia a la domesticación del producto meta siempre intentando respetar las características innatas a cada personaje del texto original. Asimismo, se muestra una clara tendencia a la sustitución de los insertos por texto en lengua meta dentro de las películas, mientras que las series usan el cambio de canal o la subtítulos.

Abstract: audiovisual translation is a relatively new type of translation that acquires more importance in the global sphere day by day. Authors such as Agost, Chaume, Mayoral or Iglesias give light on the issue with their studies about the inherent characteristics and difficulties this translation studies harbor. This study aims to figure out how these characteristics and difficulties apply to the case of audiovisual translation for children in cartoon films and series. By this, the study will try to analyze how these translations are done in order to learn whether these trends are useful or not and thus, avoid bad translations. Results confirm there's a domestication process trend when translating for children although the characters are usually respected with their characteristics such as tone and manner of speaking. Moreover, there's a tendency to always override the text that appears in an original film with its translation, while cartoon series opt for a change in channel or the use of subtitles.

INTRODUCCIÓN

El presente documento tiene como objetivo analizar la traducción audiovisual de series y películas destinadas a niños pequeños, así como los problemas que surgen en ella y las posibles soluciones. La base para ello será la utilización de ejemplos extraídos de diferentes películas y series de dibujos animados destinados a un público infantil.

La elección de este tema de trabajo se debe al gran interés que suscita el mundo audiovisual en la autora y el impacto que este tiene tanto en pequeños como en mayores. Asimismo, el tema de este trabajo tiene especial interés puesto que se trata de un tipo de traducción con una necesidad constante de actualización temática y lingüística que, por lo tanto, puede aumentar de forma significativa los conocimientos de la autora sobre este tema, así como brindar información valiosa para cualquier lector.

Debido a la variedad temática que ofrece la traducción audiovisual se nos hace necesario delimitar como objeto de estudio dos variables dentro de la misma: hablaremos de ficción cinematográfica de dibujos animados y ficción televisiva de dibujos animados (omitiendo así *spots* publicitarios o documentales, entre otros), así como un público determinado, que en este caso se tratará del público infantil. Ello se debe a que la traducción para niños pequeños presenta una serie de inconvenientes que merecen ser objeto de estudio debido a las diferentes formas traductológicas en las que estos pueden abordarse.

De esta manera, el siguiente documento utilizará diferentes escenas de películas y series animadas para ejemplificar los problemas que puede encontrar el traductor a la hora de realizar la traducción para el doblaje. Además, el trabajo pretende proponer métodos para solucionar los errores más frecuentes, así como servir de guía sobre la traducción para el doblaje, dificultades y perspectivas tanto para el lector casual, como para profesionales del ámbito de la traducción. El motivo del uso de escenas de películas y series es que es sencillo encontrar traducciones en varios idiomas, lo que hace interesante ver, por ejemplo, cómo se han solventado problemas traductológicos empleando distintas variantes del español. Así, puede ser interesante comparar el tono,

texto y resultado del original con el texto español en ambos géneros de la traducción audiovisual para intentar localizar errores en cuanto a lo que al lenguaje se refiere.

La finalidad que persigue este trabajo sería como fin último aprender más sobre la traducción audiovisual especializada en largometrajes y series de televisión, lo que además permitirá ampliar los conocimientos que posee la autora sobre la traducción y sus dificultades en general. Igualmente, este proyecto podría tratarse como pequeña guía de actuación ante dudas de traducción en este campo para futuros traductores, debido al carácter didáctico del presente trabajo.

ESTADO DE LA CUESTIÓN

Las bases para la traducción y análisis de textos de doblaje nos llegan de la mano de autores como Frederic Chaume, Rosa Agost o Roberto Mayoral entre muchos otros. Estos autores estudian las características principales, géneros y problemas con los que un traductor ha de lidiar al enfrentarse a una traducción para el medio audiovisual. Tomando los textos de renombrados autores en el campo de la traducción audiovisual, así como tesis doctorales y estudios de alumnos expertos en la materia, este trabajo buscará realizar un estudio propio sobre las dificultades que encuentra el traductor, además del análisis de diferentes extractos de películas y series que ejemplifiquen la resolución de dichas dificultades o el fallo en ello. Debido a que el estudio de la traducción audiovisual se encuentra aún en sus primeras fases de estudio académico, toda la información recogida será de una índole mucho más práctica que, a su vez, resulta de mayor valor para futuras investigaciones.

Este trabajo está dividido en tres partes bien diferenciadas: la primera se trata de una breve introducción a la teoría de la traducción audiovisual, la segunda parte pasa a centrarse en las características principales de la traducción para el doblaje y la tercera parte analiza los problemas que este tipo de traducción presenta para los traductores. Cada una de estas partes es el fruto del estudio de escritos y tesis de varios autores reconocidos en materia de traducción y, especialmente, en traducción audiovisual. Algunos ejemplos de ello son Chaume y Mayoral que aparecen en la introducción aportando información sobre los diferentes tipos de traducción audiovisual y su historia. En la segunda parte resalta la labor de Rosa Agost con sus estudios sobre sincronismo y el proceso de doblaje, así como las características específicas y preferencias que existen para un público infantil según Morales. Por último, dentro de las dificultades traductológicas se engloban los estudios de diferentes autores como son Iglesias, quien aporta información sobre los procesos de adaptación, explicitación, los elementos visolingüísticos y la oralidad —registros y dejes entre otros—; Luque, quien aporta una definición necesaria sobre los *culturemas* aunque estos no se traten de forma extensa en este proyecto; Mayoral, que nos da su versión sobre la importancia de los aspectos diacrónicos a la hora de traducir para el doblaje o Agost, que habla sobre el humor y los diferentes géneros específicos de la traducción para el doblaje.

Después, comienza la parte analítica de este proyecto, donde se analizan diferentes ejemplos de películas y series de dibujos animados que servirán como muestra para realizar las conclusiones sobre los diferentes métodos traductológicos que se suelen emplear en este tipo de traducciones.

Por otro lado, antes de comenzar con el grueso del proyecto, la autora cree necesaria una breve introducción a la actualidad cinematográfica en el mundo hispanohablante para ilustrar de forma clara el por qué es necesario el estudio de la traducción para el doblaje.

España es un país que consume cine y televisión doblado ya desde 1930. Desde la llegada del cine a nuestro país se apostó por el doblaje para que las masas pudieran entender un cine que provenía, principalmente, de Estados Unidos y Europa; el doblaje se impuso rápidamente al subtulado desde ese momento hasta la actualidad. Sin embargo, aunque el doblaje exista hoy por comodidad, muchos han sido los factores que han entrado en juego a favor del doblaje dependiendo de la época. Durante el franquismo se potenció mucho el doblaje, puesto que no solo servía como potenciador del nacionalismo a través de la identidad lingüística (en 1941 se promulga la Ley de Defensa del Idioma), sino que también servía para censurar cualquier idea fuera de lo establecido por el régimen y sus creencias políticas y morales. Hoy en día, el público español está más acostumbrado al doblaje, aunque sea más costoso, por lo que le es difícil concebir el visionado de películas en versión original subtitulada —aunque la tendencia está cambiando como se comentará en los siguientes apartados—. Como veremos más adelante, este hecho hace necesaria la figura del traductor para doblaje; el traductor no solo traduce los filmes antes de que la población pueda disfrutar de ellos, además, sirve de puente conductor entre culturas y adaptador para que exista un entendimiento del otro. La gran cantidad de juegos de palabras, giros y dialectos, entre otros, han hecho que el traductor deba desarrollar una inventiva mayor para este tipo de traducciones, así como el empleo de herramientas especiales para hacer que un texto escrito pueda sonar al público como algo hablado y natural.

Todos los estudiosos de la materia coinciden en que la problemática de la traducción audiovisual es real aunque existan diferentes formas de enfrentarse a ello según que traductores o variantes del español, como reflejaremos en el siguiente trabajo.

MARCO TEÓRICO

I: LA TRADUCCIÓN AUDIOVISUAL

Como bien explica Mayoral en sus ensayos, entendemos como traducción audiovisual la traducción de productos cinematográficos o multimedia. La traducción audiovisual nace del estudio de la traducción cinematográfica, pero no es hasta que se suman la televisión y el vídeo cuando se acuña el término que conocemos hoy en día. Podemos decir entonces que la traducción audiovisual es un tipo de traducción definitivamente joven; tanto es así que no es hasta el año 1960 con el monográfico de la revista *Babel*, cuando aparece el primer escrito que se refiere a ella como tal. Antes de ello se pueden observar pequeñas referencias a la traducción de textos para el uso en cine, pero son descriptivos y no constan de un punto de vista de estudio profesional. En contraposición, durante estos últimos podemos apreciar que la demanda de productos doblados ha aumentado en gran medida; ya sea el impacto de internet, la globalización o el rápido avance tecnológico, todo ello ha propiciado que aparezca la figura de la traducción para la localización de productos multimedia vista dentro de la traducción audiovisual (Mayoral, 2001).

Asimismo, según la clasificación de Mayoral, existen varias modalidades de traducción audiovisual: doblaje, subtulado, interpretación simultánea, narración para invidentes y *voice-over*, que se utilizan en la traducción de diferentes géneros audiovisuales: películas, documentales, series, publicidad, telediarios, etc. (Mayoral, 2001). A continuación se procede a dar una breve explicación de cada una de ellas:

- Subtitulado: los elementos lingüísticos del producto audiovisual se traducen y se ofrecen al espectador por escrito para que éste pueda leer los rótulos que aparezcan en una pantalla sin interponerse a la imagen, por lo que deben ocupar un espacio limitado.
- Interpretación simultánea: es aquella traducción que ocurre a la vez que se visiona el producto audiovisual en versión original. Este tipo de traducciones no es común fuera de eventos como festivales de cine o coloquios donde se haga necesaria la interpretación de un diálogo o segmento audiovisual.

- *Voice-over* o voz superpuesta: una voz, que no es la original, aparece en el producto audiovisual a la vez que la voz en el idioma de origen. Esta modalidad suele ser común en documentales y *realities* por dar cierto tono de mayor veracidad además de ser más económico y rápido.
- Narración para invidentes o audiodescripción: en esta modalidad de traducción a lo que oye el público se le suma una breve narración de lo que acontece para poder aportar más información a la persona invidente. Suele describir movimientos, gestos y situaciones.
- Doblaje: consiste en que una nueva grabación de voz en el idioma de destino se intercambia por la que se encuentra en el original; el producto ahora está traducido al idioma de destino donde se vaya a disfrutar. El doblaje, como veremos más adelante, presenta dificultades de formato que afectan al proceso de traducción.

Según Chaume (2004), la traducción audiovisual debe encajar con la imagen y el sonido además de con el texto original, puesto que este tipo de textos aportan información por dos canales: el acústico —por donde percibimos lo que dicen los personajes además de los sonidos del producto audiovisual— y el visual —por donde el público recibe imágenes que pueden contener información valiosa, como pueden ser rótulos o carteles—. Así, concluimos que es un tipo de traducción subordinada, puesto que está limitada por factores temporales en referencia al habla de los personajes, imágenes y espacio e, incluso, la música que pueda aparecer en algunos momentos.

II: LA TRADUCCIÓN AUDIOVISUAL PARA EL DOBLAJE

En la actualidad, las modalidades de traducción audiovisual más utilizadas para los largometrajes, cortometrajes y las series son el doblaje y el subtítulo. El uso de uno u otro atiende a diversas razones como el país al que se vaya a llevar el producto, la cultura, ideología e historia respecto a los productos audiovisuales o el gasto económico que se quiera hacer en dicho producto. En general, los países nórdicos suelen optar por el subtítulo, hecho que puede contribuir a que tanto pequeños como adultos estén más acostumbrados a escuchar otros lenguajes como el inglés, lo que puede facilitar su aprendizaje. Por otro lado, los países mediterráneos como es el caso de España suelen decantarse por el doblaje (Vives, 2013).

En España, el caso de estudio principal para este trabajo, el doblaje es predominante, ya que las películas comerciales, que llegan a un público mayor, se doblan. Los largometrajes de autor o que nos llegan fuera de América suelen subtitularse, por lo que en algunos círculos puede ser común esta modalidad de traducción. En España el doblaje comienza a aparecer durante el franquismo como arma ideológica de control de la población. La censura hizo que el cine se convirtiera en una herramienta más para el gobierno fascista puesto que los argumentos de las películas podían cambiarse por completo si estos no se correspondían con las ideas del régimen, como es el caso de la película *Mogambo*, para ocultar el adulterio de la protagonista (Danan, 1991). En la actualidad se sigue empleando el doblaje sobre el subtítulo porque el público se ha acostumbrado a recibir todos los productos en español, su idioma materno, sin siquiera pensar que éstos podrían venir de otros idiomas y culturas diferentes en algunos casos; incluso se doblan películas a variantes dialectales como pueden ser el catalán y el gallego. Además, hemos de pensar que la costumbre crea escuela y, en estos momentos, aunque el subtítulo sea más económico, la población española podría percibir como algo incómodo el cambio del doblaje por la subtitulación en sus películas favoritas. Además, algunos profesionales como Santamaria y Martín, abogan por este tipo de traducción puesto que opinan que hace posible transmitir toda la información y matices que el texto subtítulo no es capaz de dar al público y hace más fácil el seguimiento de la película sin distracciones por líneas que aparecen superpuestas a la imagen (Vives, 2013).

Al centrarnos en el doblaje hemos de centrarnos en su proceso, fases y características. El proceso del lenguaje es complejo y en él debe haber diferentes sincronismos (Agost, 1999, Bartrina 2001):

- Sincronismo de contenido: mantenimiento de sentido entre el texto original y la traducción. Este sincronismo es común a todos los tipos de traducción.
- Sincronismo de caracterización: mantener una armonía entre lo que dicen los actores de doblaje y el movimiento que se ve en pantalla.
- Sincronismo visual: mantener una sincronización y armonía entre los sonidos que se oyen y los gestos que se ven en la pantalla.

Además han de tenerse en cuenta una serie de factores que determinan si un texto es apto para doblaje o no. A saber: factores técnicos, políticos, económicos, dependiendo de la función del producto y, en especial, dependiendo del destinatario. En este caso es interesante apuntar que al tratarse de películas y series de dibujos animados, en España siempre serán doblados, puesto que el público infantil no dispone de las herramientas necesarias para entender un producto en la lengua de origen y sería demasiado difícil seguir los subtítulos que aparecen en la pantalla. Por otro lado, si bien es cierto que se trata de un producto para un público infantil, en muchas ocasiones podemos hablar en cierto modo de productos audiovisuales universales puesto que contienen bromas o referencias que los niños no entenderán y harán que el público joven y adulto pueda disfrutar de estos productos.

Así, existen dos claras tendencias a la hora de traducir cualquier tipo de texto para un público infantil. Algunos autores como Colomer (1998) y Villasante (1989) defienden que la traducción de textos infantiles, en especial la de literatura, no tiene dificultades añadidas a las de la traducción de un texto para el lector adulto. Según Villasante, el hecho de traducir implica el conocimiento no solo del idioma, sino también de la cultura y la época indistintamente del público «la literatura infantil es un dato más en la historia de la cultura», por lo que la esencia de la traducción queda intacta. Colomer añade, además, que el término de literatura infantil como tal se refiere al traspaso de las características de los cuentos populares —protagonista destacado, estructura lineal...—

a la literatura infantil, por lo que esta no dispone de rasgos propios que la diferencien como un tipo de literatura especial que deba tratarse de forma diferente a la hora de traducción. Sin embargo, creemos que al menos sí existe un método diferente de traducción ante los mismos problemas que podría presentar la traducción de un texto para un público adulto como así lo argumenta Morales en su tesis (2008); según Morales, si bien los problemas traductológicos son los mismos en cualquier traducción independientemente del público, la solución a estos no puede ser la misma ya que cada público presenta una serie de desafíos —que son inherentes a la edad, conocimientos...— concretos para el traductor. Por ello, a continuación nos centramos en estas diferencias características que deberán tenerse en cuenta a la hora de traducir para un público infantil (Vives, 2013; Morales, 2008):

- La limitación lingüística: los conocimientos que posee un infante son más reducidos, por lo que el traductor, en principio, debe hacer por simplificar y hacer entendible el producto. Sin embargo, como se estudiará más adelante, existen casos en que el lenguaje utilizado puede ser más complicado para fomentar el aprendizaje de nuevos conceptos, como es el caso de *Érase una vez...*
- Conocimientos pragmáticos limitados: puede ser difícil que el infante conozca la cultura de origen del producto que va a recibir, por lo que el traductor deberá detectar si al traducir el texto de origen podría darse este tipo de problemas y subsanarlo.
- Expectativas del público infantil: satisfacer ambos campos anteriores ya tiene como resultado inherente satisfacer las expectativas del público, puesto que lo que se busca es que el producto a recibir sea ideal para el infante en este caso.

En párrafos anteriores se explica cómo se han de tener en cuenta las limitaciones de cada público a la hora de traducir para el doblaje, además de la necesidad de sincronismos a la hora de traducir para que la imagen quede en consonancia con el sonido. Ahora se procederá a explicar brevemente el proceso de traducción para el doblaje según lo describe Agost. En primer lugar, la productora realiza un encargo de traducción entregando un guión original y una cinta con la película en versión original

para su traducción. Una vez llega el guión, el traductor traduce el texto intentando darle oralidad y, además, añade todo tipo de símbolos que ayuden a los actores de doblaje. Una vez traducido, el texto meta llega a la productora para que los actores de doblaje puedan añadir sus voces y creen la versión de la película meta; antes de ello, en la fase de ajuste el texto traducido se arregla en tiempo y movimiento a lo que dice el personaje. Esta parte resulta muy controvertida por los problemas que suscitan los cambios que se hacen sin consultar al traductor. Una vez terminada la fase de ajuste, en las comunidades bilingües existe una fase de revisión lingüística para garantizar que el doblaje y el producto que llega a las pantallas es correcto según la normativa lingüística de la comunidad. Después se pasa a la fase de dirección, donde los actores de doblaje graban sus voces con los cambios y el guión hecho durante el ajuste; en esta parte del proceso, los actores ven y escuchan el original para poder dar matices y mayor credibilidad en lengua meta a lo escrito en el texto a doblar. Por último, los técnicos mezclan lo grabado con el resto de ruidos, sonidos y la banda sonora para así obtener el producto meta final que llega a nuestras pantallas (Agost, 2001).

III: DIFICULTADES TRADUCTOLÓGICAS

Ahora se procederá a explicar cada uno de los puntos de mayor interés para el posterior análisis de fragmentos de películas y series animadas. Así, se explicará en qué consiste cada dificultad y las diferentes formas que existen de abordarla.

III.I: ESCRITO PARA QUE PAREZCA HABLADO

Parece evidente cuando vemos películas animadas que los personajes hablan en un español normal y fluido, es decir, el lenguaje es dinámico y se ajusta a lo que sería una conversación normal en la realidad. Llegar a esta fluidez es uno de los trabajos principales del traductor; el texto debe asemejar en la medida de lo posible el idioma hablado con sus modismos, lo que puede tener una dificultad mayor de lo esperado.

De forma habitual, lo que distingue a unos personajes de otros suele ser su forma de hablar, vocabulario o dejes lingüísticos buscados más que los rasgos que tenga en la imagen, puesto que es con esta parte con la que el público se queda —ejemplo de esto es que cualquier persona podría recordar frases icónicas de algunos personajes pero puede que olvide el color de su ropa o cómo se mueve—. Como comenta Iglesias en su estudio, algunas de las características más importantes que conforman el habla de los personajes son:

- Rasgos concretos asociados a nacionalidades. Un ejemplo de esto es la primera versión de doblaje de la película de Disney *La Sirenita*, donde Sebastián, un crustáceo, tenía acento cubano y al hablar resultaba cómico —uso de términos como «guasón» o un tono característico cubano— en comparación con el acento más suave que presentaban el resto de personajes de la película. Asimismo, el perro Jock en *La dama y el vagabundo* habla con acento ruso, es decir, pronunciando la erre al hablar de una forma muy fuerte
- Modismos, giros y expresiones propios asociados a un grupo específico. Como ejemplo podemos encontrar a la forma de hablar de los perros de *La dama y el vagabundo* en su versión española. Cada raza tenía unas expresiones propias,

sobre todo los perros callejeros que se encuentra Reina (la protagonista) en la perrera, quienes tienden a hablar mal y con dejes y expresiones propias por ser perros de un menor estatus social que la protagonista. Este también es el caso de Golfo en la misma película, quien se refiere siempre hacia Reina como «Bombón».

- El registro: algo común en películas y series infantiles es que los personajes mayores empleen un registro alto, mientras que los personajes más jóvenes tengan un registro más bajo, e incluso hablen con jergas características. Podemos encontrar un ejemplo de ello, otra vez, en *La dama y el vagabundo* de Disney, ya que los vecinos perrunos de Reina, Jock y Triste, mayores y de carácter aristocrático, hablan con un registro alto y más cuidado.
- Un tono característico: ya sea efusivo, como el de Agnes en *Gru, mi villano favorito*, quien al recibir un unicornio de regalo se pone muy contenta y comienza a hablar de una forma excitada al decir la frase «¡es tan blandito que me quiero morir!» mientras zarandea el unicornio de peluche; o abusivo, como Gigante en la serie *Doraemon* donde cada uno de los personajes tiene un tono muy característico a la hora de hablar y, en este caso, Gigante, el chico abusón y bruto del grupo, habla siempre con un todo amenazador usando frases como «si no me haces caso...» o «¿¡ no me entiendes Nobita?!»

Teniendo en cuenta todas las características que conforman al personaje en el idioma original el traductor deberá elegir variantes en español que equivalgan en la medida de lo posible al efecto que éstas tendrían en el idioma original. Para ello es necesario que el traductor conozca bien el lenguaje original pudiendo diferenciar las jergas idiomáticas y los diferentes registros o variaciones geográficas (Iglesias, 2009).

III.II: LOS CULTUREMAS

La palabra *culturema* se usa cada vez más en los estudios traductológicos como equivalencia a algunos aspectos culturales al traducir, pero si bien es cierto que los *culturemas* abordan aspectos inherentes a cada cultura, no todo lo que se refiere a elementos culturales puede llamarse así. Por lo tanto, es imprescindible hacer una

distinción entre los *culturemas* y los aspectos meramente culturales; ¿qué es entonces un *culturema*? Según Luque (2009) y el Grupo de Investigación de Lingüística Tipológica y Experimental (GILTE) de la Universidad de Córdoba, «los culturemas son unidades semióticas que contienen ideas de carácter cultural con las cuales se adorna un texto y también alrededor de las cuales es posible construir discursos que entretejen culturemas con elementos argumentativos». Esto quiere decir que un *culturema* es un fenómeno social de una cultura A, que si se compara con un fenómeno equivalente en una cultura B, solo resulta específico para la cultura A. Los *culturemas*, además, suelen tener una duplicidad de significado que dependerá del contexto; pasaremos a explicar este fenómeno de un forma más detallada:

Luque argumenta que los *culturemas* proceden de símbolos que los hablantes de una lengua llegan a conocer a través del aprendizaje de su propia cultura. Así, la religión, la historia, las canciones o los dichos populares, entre otros, suelen ser las fuentes principales de los *culturemas* que conocemos; es por ello que podemos encontramos *culturemas* que pertenecen solo a un país o a zonas culturales concretas —los países cristianos, por ejemplo, mantienen un conocimiento y uso común del nombre Judas por su implicación bíblica como persona falsa y dañina; esta noción de Judas puede no darse en otros países con diferentes referentes religiosos y culturales como son China o la India, pero sí existirán personajes o frases arquetípicas para referir lo mismo—.

Los culturemas son hoy en día objeto de estudios traductológicos por su importancia para entender culturas y realizar traducciones. Sin embargo, al tratarse de un concepto aún joven, la dificultad para su identificación y posible traducción, este trabajo no tendrá en cuenta la noción de *culturema* a la hora de analizar las diferentes películas y series animadas más allá de señalar que cierta palabra o frase podría ser un *culturema*.

III.III: LOS ASPECTOS DIACRÓNICOS

Según Mayoral, los aspectos diacrónicos son de crucial importancia a la hora de traducir un texto en formato audiovisual (Chaume, 2001):

Una nueva razón que exige el replanteamiento de cómo se realiza la traducción audiovisual es que el dinamismo que imponen los cambios derivados de la época que se manifiesta también en la relación entre un mismo tipo de espectador y el tipo de traducción que se le ofrece y, de forma asociada a lo anterior, entre el género y el tipo de traducción. Lo vamos a ilustrar a continuación.

En el texto que aparece arriba, el autor se centra en los aspectos diacrónicos de género y tipo de traducción. Así, hace hincapié en cómo ha cambiado la situación de la subtitulación en los últimos años, donde se ha pasado de períodos de doblaje a breves períodos en los que se utilizaba la subtitulación en los dibujos animados para, más tarde, volver al doblaje de estas series infantiles. Asimismo, se ha pasado de doblajes y traducciones que no respetaban el movimiento de las bocas de los personajes ni el tiempo de habla —durante un breve período de tiempo en las series *Doraemon* y *Pokémon*, los personajes acababan sus líneas en español y podía verse al personaje seguir moviendo la boca mientras se oía el diálogo en japonés, idioma original de ambas series—, a un mayor respeto de la sincronía visual y de caracterización. Este hecho resalta la importancia de la época y el público a la hora de traducir para el doblaje; como ya se ha comentado anteriormente, la traducción de un producto audiovisual realizada durante la censura no tiene nada que ver con una serie traducida hoy en día; los contenidos, lenguaje y método de traducción no son los mismos.

Debido a ello, al traductor se le presenta la dificultad de tener que disponer de amplios conocimientos sobre, en primer lugar, el lenguaje que el público infantil utiliza en la actualidad —un claro ejemplo de esto es ver series de dibujos animados antiguas que pueden sonar algo ridículas para los niños de hoy— y, en segundo lugar, debe renovar de forma constante los conocimientos adquiridos para que el producto no quede anticuado, siga siendo apropiado para un público infantil y, a la vez, resulte atractivo.

III.IV: LA ADAPTACIÓN

Al tratarse de culturas diferentes, en muchos casos la simbología o los referentes culturales del texto original pueden resultar difíciles de entender para un público infantil a la hora de traducirse. Así, una vez se sabe el público de destino del nuevo texto, el

traductor deberá decidir si se procederá a la adaptación del texto en lengua meta para que este no parezca raro o si, por el contrario, procederá a la extranjerización en caso de que crea que es necesario mantener las características culturales. Un gracioso ejemplo de domesticación casi total es la serie *Doraemon* en Estados Unidos; la localización ha sido tal que se han cambiado incluso las escenas para que no resulten extrañas al público estadounidense —no se come con palillos, se come con cuchillo y tenedor, los yenes se sustituyen por dólares...—. A continuación, pasamos a explicar de la mano de Iglesias los dos mecanismos de adaptación que pueden utilizarse :

- Extranjerización: los elementos de la cultura del texto original se dejan en la versión traducida. En la actualidad este hecho es cada vez más común, ya que el público infantil tiene mayor conocimiento de zonas remotas y culturas diferentes gracias a la globalización.
- Adaptación o domesticación: consiste en eliminar todos los elementos del original que resulten extraños para después sustituirlos por elementos culturales de la cultura meta y que así se entiendan fácilmente por el público.

Una vez decidido por cuál de los dos métodos se va a optar, el traductor deberá comenzar a traducir. En caso de hacer uso de la domesticación podemos distinguir los siguientes procedimientos (Iglesias, 2009; Vives, 2013):

- Domesticación por razones fonéticas: cuando los nombres en la lengua de origen se sustituyen por otros al traducir porque provoquen ciertas asociaciones indeseadas o por razones de cacofonía.
- Domesticación por razones de lo políticamente correcto: en diferentes culturas puede ser correcto o no el uso de diferentes palabras o signos, así estos se cambian de una cultura a otra para que ningún sector se vea discriminado u ofendido. Se usan eufemismos para evitar el posible rechazo de elementos como el lenguaje soez, entre otros.
- Domesticación por razones de aceptabilidad: al igual que las palabras, determinados elementos culturales pueden causar disgusto y repugna en

algunas culturas; al igual, pueden ser totalmente desconocidos para los receptores, por lo que se hace necesaria una adaptación.

- Naturalización: al igual que los *culturemas* ciertos segmentos de guión pueden adaptarse a algo que sea equivalente en la lengua meta para que su asimilación por los receptores sea más fácil; este es el caso de los proverbios, los insultos y los alimentos, etc.
- Estandarización: cuando se decide que las características del habla de los personajes mencionadas anteriormente deben tener un menor peso y quedarse en un nivel medio para que no existan jergas o diferencias muy acentuadas en los registros, sacrificando la personalidad de los diferentes personajes por una situación estandarizada que permita un entendimiento total del guión.

Como ya se ha comentado más arriba, si bien es cierto que antes se optaba con mayor frecuencia por la domesticación en todos los tipos de traducción, en la actualidad se busca cada vez más la extranjerización de textos, ya que se busca una cierta culturización a través de la visualización de películas y series; así estos textos pueden servir no solo como entretenimiento, sino también como método didáctico.

III.V: LA EXPLICITACIÓN

Si la adaptación pretende hacer que el texto sea equivalente a otras culturas y segmentos de guión, la explicitación va un paso más allá. Así, con este método el traductor aportar incluso más información de la que aparece en el guión con el fin de aclarar ideas y conceptos, además de prevenir la pérdida de información con la traducción del producto audiovisual (Iglesias, 2009).

III.VI: EL HUMOR

Dentro de la dimensión pragmática nos encontramos con varios componentes — la ironía, el humor, la intencionalidad...—, pero nos centraremos en el humor, puesto

que este suele ser muy intencionado y está muy presente en las películas y series animadas.

Que los receptores entiendan un chiste depende casi por completo de que tanto el traductor como el público compartan los mismos referentes culturales y lingüísticos, por lo que resulta muy difícil poder hacer llegar un mensaje que el público perciba como algo gracioso. El traductor necesita una gran imaginación y creatividad, así como un conocimiento excelente de la cultura y lengua de origen para que estas bromas no pasen desapercibidas. En algunos casos el humor puede ser traducido de forma directa si el paradigma cultural se comparte, aunque esto no suele pasar; por regla general, el traductor se ve obligado a hacer uso de la adaptación del texto para que, manteniendo el sentido y la reacción del público en la medida de lo posible, el resultado sea una equivalencia válida y entendible (Agost, 2001).

III.VII: LOS ELEMENTOS VISO-LINGÜÍSTICOS

Además de los elementos puros del lenguaje —lo que dicen los personajes, las voces en *off*, los sonidos y la música— existen otros elementos lingüísticos que pueden ser susceptibles de traducción porque contengan información necesaria para el desarrollo del guión del producto audiovisual. Este tipo de elementos son visuales y pueden ser desde cartas o carteles hasta pequeños rótulos e insertos en un largometraje. Para su traducción pueden emplearse varias técnicas (Iglesias, 2009):

- Cambio de canal: ocurre cuando una voz narra de forma breve lo que pone en pantalla. Suele darse al principio de algunas películas cuando aparecen localizaciones geográficas o especificaciones sobre lo que se vaya a visualizar que pueden no entenderse en el idioma de origen.
- Añadiendo rótulos o subtítulos: se traduce lo que pone en la imagen para que aparezca subtulado abajo en la pantalla y el receptor pueda entender qué es.
- Sustitución: pasa en aquellos casos en los que la imagen del texto original se sustituye por otra con la traducción a la lengua meta.

Este trabajo no tratará los elementos viso-lingüísticos en la fase de análisis ya que en la muestra elegida estos elementos no presentan excesivos problemas traductológicos. Sin embargo, al buscar más ejemplos fuera de la muestra, la autora encuentra que existe una clara tendencia a la sustitución cuando aparecen elementos viso-lingüísticos en películas —siempre y cuando las distribuidoras dispongan de los medios económicos suficientes para encargar esta modificación del largometraje. Si esto no es así, se suele utilizar el cambio de canal con una voz en *off*—, mientras que en las series de dibujos animados existe una mayor tendencia al cambio de canal —a través de un narrador que nos dirá los títulos de los capítulos— y a la inserción de subtítulos si se trata de un texto que sea crucial para la trama del capítulo en cuestión —esto se puede observar en la serie de los Simpsons, cuando Bart, el hijo menor y problemático, aparece castigado después del colegio escribiendo en la pizarra que no debe volver a hacer ciertas cosas. En estos casos siempre aparecen subtítulos traduciendo lo que escribe ya que suelen referirse a algo que marcará la temática del capítulo—.

III.VIII: LAS CANCIONES

Dentro del mundo de los dibujos animados es habitual ver como parte de la narración de los hechos un segmento musical, esto pasa sobre todo en las películas de la compañía Disney. Según Castro (2001), las canciones que aparecen en los largometrajes deben adaptarse a la música según los cuatro ritmos poéticos de la retórica clásica —intensidad, cantidad, tono y timbre—.

Si comparamos las letras de las canciones de varias series y películas animadas encontramos dos claras vertientes: por un lado, se puede apreciar que en la mayoría de los casos la interpretación y traducción de las canciones era mucho más libre antiguamente, ya que se abogaba más bien por el tono y el ritmo dinámico de las canciones dejando un tanto de lado la fidelidad a lo que quisiera expresar el original; pero en la actualidad existe una tendencia contraria que intenta que las canciones se asemejen a lo que dice el texto original dejando de lado el resto de factores, lo que resulta, a veces, en canciones que carecen de ritmo y concordancia musical (Iglesias, 2009). A continuación usaremos el ejemplo de la canción de la película *Mulán* para exponer esta tesis:

<p>Let's get down to business To defeat the Huns. Did they send me daughters When I asked for sons?</p> <p>You're the saddest bunch I ever met But you can bet before we're through Mister, I'll make a man Out of you.</p> <p>Tranquil as a forest But on fire within. Once you find your center You are sure to win.</p> <p>You're a spineless, pale pathetic lot And you haven't got a clue. Somehow I'll make a man Out of you.</p> <p>Chien-po: I'm never gonna catch my breath. Yao: Say goodbye to those who knew me Ling: Boy, was I a fool in school for cutting gym. Mushu: This guy's got them scared to death. Mulan: Hope he doesn't see right through me. Chien-po: Now I really wish that I knew how to swim.</p> <p>[CHORUS]</p> <p>[men] BE A MAN We must be swift as a coursing river. [men] BE A MAN With all the force of a great typhoon. [men] BE A MAN With all the strength of a raging fire, mysterious as the dark side of the moon.</p> <p>Time is racing toward us, 'til the Huns arrive. Heed my every order, And you might survive.</p> <p>You're unsuited for the rage of war, So pack up, go home you're through How could I make a man Out of you?</p>	<p>Llega el enemigo, vamos a luchar. me enviaron nenas, tal vez a jugar.</p> <p>Hoy dais lástima vais a aprender: pasión de ver, valor, virtud, pues yo ya lo logre ahora tú.</p> <p>La quietud del bosque y el ardor del sol. Cuando lo consigues, tuyo es el control.</p> <p>Y aunque eres hoy patético, todo un hombre haré de ti. Y serás el mejor para mí.</p> <p>Chien-po: no puedo ya ni respirar. Yao: despedirme de mi gente. Ling: y porque falte a la escuela a entrenar. Mushu: ya la veo renunciar. Mulán: que no vaya a descubrirme. Chien-po: como desearía hoy saber nadar.</p> <p>[ESTRIBILLO]</p> <p>[Hombres] CON VALOR Seré mas raudo que un río bravo. [Hombres] CON VALOR Tendré la fuerza de un gran tifón, [Hombres] CON VALOR Con la energía de un fuego ardiente, la luna sabrá guiar el corazón.</p> <p>Llegan ya los unos, y no hay más que hablar. Si haces lo que ordene, te podrás salvar.</p> <p>no estás listo aun para luchar, sobras ya, te irás de aquí- No serás el mejor, para mí.</p>
---	--

Como podemos observar, con el tiempo se ha establecido cierta preferencia por la semejanza en el contenido con el original. Sin embargo, sigue siendo habitual variar

la letra en el texto español para que esta se adecúe más al ritmo de la canción y a la musicalidad exigida por la lírica.

Cabe destacar, además, que normalmente no es el traductor el que debe encargarse de la traducción de las letras de las películas, sino un letrista, quien puede adaptar, en principio, con mayor facilidad y verosimilitud el sentido y letra de la canción. Por ello, aunque hemos dispuesto este extracto como ejemplo, en este trabajo no tendrá cabida el análisis de las traducciones de canciones en las películas y series por no considerarlos como parte del trabajo del traductor.

III.IX: LOS GÉNEROS DE LA TRADUCCIÓN PARA EL DOBLAJE

Cuando pensamos en los productos susceptibles de doblaje —series, anuncios, etc— observamos que estos podrían dividirse en cuatro macrogéneros: dramático, como por ejemplo las películas y las series; informativo, publicitario y de entretenimiento (Agost, 2001).

Cada día existe mayor heterogeneidad entre estos géneros, ya que se tiende a que los nuevos productos tengan un carácter más híbrido y abarquen más géneros con ello, pero esto nos servirá como pequeña introducción al género de estudio para este trabajo y las características que lo conforman.

III.IX.I: EL GÉNERO DRAMÁTICO PARA PÚBLICO INFANTIL

Como ya se ha comentado en apartados anteriores, el público de destino de las traducciones presenta una serie de características propias que el traductor debe tener como referencia. Al tratarse este estudio del análisis de fragmentos de textos de género dramático, creemos necesaria una breve introducción a lo que busca este género en el público infantil como máxima para tenerlo en cuenta a la hora de evaluar las propuestas de traducción ofrecidas por diferentes autores.

El género dramático pretende contar una historia que mantenga al espectador entretenido mediante la trama y el uso de diferentes estrategias —humor, enigmas,

etc—, por lo que también incurre en el género de entretenimiento. Así, es crucial que el producto final mantenga ese afán de entretenimiento que tiene el original haciendo equivalencias y adaptaciones de diálogos, juegos de palabras o chistes, entre otros, cuando sea necesario.

Además, se hace necesario que también se mantenga la concordancia visual con el diálogo y el sonido como en todos los géneros de traducción para el doblaje, aunque en este género sí cabe pensar que puede tener incluso una mayor importancia debido al carácter dramático de las cintas.

METODOLOGÍA

Dado que este estudio pretende observar las elecciones traductológicas ante problemas culturales o discursivos y los fallos que puede haber en estos, se hace necesaria la comparación de extractos de diferentes series y películas de dibujos animados de épocas dispares. Tras el análisis de los segmentos se obtendrán unos resultados con los que después pasaremos a realizar unas conclusiones que engloben tanto los problemas habituales, como los fallos principales en las traducciones y algunas alternativas para combatirlos.

Creemos necesario comparar más de una variante del español, puesto que ello ofrece una mayor información sobre las decisiones que toman diferentes profesionales de la traducción cuando trabajan. Sin embargo, no se atenderá a diferencias estilísticas propias del lenguaje, como pueden ser el seseo o el mayor uso de la voz pasiva o la ausencia de la segunda persona del plural que se sustituye por ustedes, sino que se atenderá a las variaciones fuera de la estructura que alteren la concordancia con el original.

Para este estudio utilizaremos una muestra de series y películas animadas tanto actuales como más antiguas para que el lector pueda apreciar los cambios en el lenguaje que se han ido dando con el paso de los años. En esta muestra se incluyen:

- Largometrajes de animación: *Alicia en el país de las maravillas*, *Atlantis*, *Aladdin* y *Los pingüinos de Madagascar*.
- Series animadas: *Érase una vez...la vida —El cuerpo humano en Latinoamérica—*, *Érase una vez...el hombre*, *Steven Universe* y *Hora de aventuras*.

En este trabajo se analizarán dos variables que comprenden todos los conceptos explicados en apartados anteriores: a) aspectos culturales, donde también se estudia la adaptación de los textos y la utilización de diferentes registros y b) el humor y las

pequeñas rimas. No todas las películas y series pueden servir de ejemplo para cada una de estas variables, por lo que se ha intentado ofrecer una muestra mayor para el análisis.

Para el análisis se utilizará una tabla que contenga texto original, TO; el texto en español de España, en caso de que lo hubiera, TE; y el texto en español de Latinoamérica, TAM. La parte a destacar quedará subrayada y debajo de la tabla se hará una explicación de método que se usa en la traducción y si este nos ha parecido acertado según el texto original y su intencionalidad.

ANÁLISIS

I: PELÍCULAS

II: SEGMENTOS CULTURALES

1. Domesticación por aceptabilidad (Alicia en el país de las maravillas)

TO	TAM
<p>Sister: <u>...leaders, and had been of late much accustomed to usurpation and conquest. Edwin and Morcar, the earls of Mercia and Northumbria declared for him, and even Stigand... Alice!</u></p> <p>Alice: Hmm...? Oh, I'm listening.</p> <p>Sister: <u>And even Stigand, the archbishop of Canterbury, agreed to meet with William and offer him the crown.</u></p>	<p>Hermana: <u>... Las tres carabelas, la Niña, la Pinta y la Santamaría, y tras de una navegación de más de dos meses por mares desconocidos, en la gloriosa mañana del doce de octubre descubrió el Nuevo Mundo Cristóbal Colón. Este acontecimiento conmovió profundamente a Europa, dando a Colón la glo... ¡Alicia!</u></p> <p>Alicia: ¿mmh? Estoy oyendo.</p> <p>Hermana: <u>dando a Colón la Gloria de su inmortal hazaña, que fue premiada con largueza por la corona de España. Los Reyes Católicos...</u></p>

Como se puede observar en este primer ejemplo solo aparece la versión latinoamericana, dado que no se ha realizado un redoblaje más actual y aún se sigue conservando el original.

En el texto de ejemplo se ha cambiado de forma total el TO, puesto que el traductor parece haber estimado que los receptores podrían no tener conocimiento suficiente sobre la historia de Inglaterra para entender la escena y, por lo tanto, en dicho caso resultaría necesario incluir una adaptación por naturalidad o razones de aceptabilidad. En este caso se ha hecho una equivalencia de hechos históricos que no concuerdan en tiempo, pero sí causan el mismo efecto en el receptor: comprender el aburrimiento de Alicia ante las clases de historia.

2. Domesticación por razones fonéticas (Atlantis)

TO	TE	TAM
<p><u>Kida: Tell me more about your companions...Your physician is called Cookie?</u></p>	<p><u>Kida: háblame de tus compañeros. El médico se llama Cookie, ¿no?</u></p> <p><u>Milo: no, ese es Sweet.</u></p>	<p><u>Kida: háblame de tus acompañantes. Su brujo, ¿se llama Cookie?</u></p>

<u>Milo: No, that's Sweet.</u>	<u>Kida: ¿y guisa?</u>	<u>Milo: es doctor.</u>
<u>Kida: What is?</u>	<u>Milo: no, él cura; se llama Sweet.</u>	<u>Kida: ¿qué hace?</u>
<u>Milo: The doctor, he is Sweet.</u>	<u>Kida: ah, que tenéis un cura.</u>	<u>Milo: cura; él cura.</u>
<u>Kida: Oh! He is kindly.</u>	<u>Milo: no, no, no, digo que es médico.</u>	<u>Kida: ah, sacerdote.</u>
<u>Milo: No, no, that's his name.</u>	<u>Kida: es médico y no cura.</u>	<u>Milo: no, no, no, no, es doctor.</u>
<u>Kida: His name is kindly?</u>	<u>Milo: no, es doctor y sí cura.</u>	<u>Kida: ¿y se llama Cookie?</u>
<u>Milo: No, Sweet. He's kindly too.</u>	<u>Kida: Es decir que Sweet es médico y cura al mismo tiempo.</u>	<u>Milo: no, él es el cocinero.</u>
<u>Kida: So all your doctors are sweet and kindly.</u>	<u>Milo: no, o sea, bueno...es médico pero no es cura. Nos cura a nosotros, pero es médico. ¡Me estás liando!</u>	<u>Kida: entonces...¿su doctor es el cocinero!</u>
<u>Milo: No, well...I'm sure some are, ours is but that's not a requirement. You're missing the point!</u>	[...]	<u>Milo: no, bueno no, no sé, no sé si sepa cocinar, pero en realidad no importa. ¿No me entiendes?</u>
[...]	<u>Kida: Cookie no es médico, pero os da mejunjes...Sweet cura pero nunca ha dicho misa...Audrey es mecánico pero le falta algún tornillo...Y ese animalito que se llama Mole, ¿es la mascota?</u>	[...]
<u>Kida: Cookies are sweet, but yours is not...Sweet is kindly but that is not his name...Audrey is sweet but she's not your doctor...And the little digging animal called Mole, he's your pet?</u>		<u>Kida: su cocinero no es doctor...su doctor no sabe cocinar...Audrey es linda, pero no se llama Linda...Y el curioso animal que cava llamado Mole, ¡no es un topo!</u>

Poco tiempo después de llegar a Atlantis, el protagonista de la película, Milo, se encuentra con Kida, una chica nativa de Atlantis con quien puede entenderse perfectamente aunque en algunos momentos, como es el caso de este fragmento, existe cierta confusión debido a las diferencias idiomáticas entre ambos. En este caso la confusión viene de la mano del adjetivo «Sweet» o «dulce» en español, ya que esta palabra se usa tanto como adjetivo, como nombre para el médico, Sweet. Ambas traducciones han apostado por la adaptación libre, puesto que al mantener los nombres en inglés resulta imposible asemejar el mensaje en español y que el público lo pueda entender fácilmente. Asimismo, se opta por el uso de palabras polisémicas para sustituir el juego entre nombre y adjetivo, pasando a ser un juego entre diferentes nombres con un mismo significado y la acción que realiza —véase, médico y doctor, ambos curan gente, que hace un juego de palabras con la palabra cura, sacerdote o religioso—.

Creemos, por tanto, que la adaptación resulta ser el mejor método traductológico que se puede emplear en el fragmento y elogiamos el gran esfuerzo de ambas traducciones para intentar recrear una conversación también limitada para los personajes debido a la duplicidad de significados de la palabra «cura/curar».

Al realizar este análisis la autora pensó en varias posibilidades para poder recrear una conversación con la palabra clave «dulce», que se añadiría a Sweet y cambiando kindly por «majo». El texto quedaría así:

Kida: háblame de tus compañeros. El médico se llama Cookie, ¿no?	Kida: vale, o sea que vuestros médicos son dulces y majos.
Milo: no, ese es Sweet.	Milo: no, bueno, supongo que algunos lo son, pero no es un requisito...¡Me estás liando!
Kida: ¿Sweet, qué es dulce?	[...]
Milo: el médico; se llama Sweet.	[...]
Kida: ah, que es majo.	Kida: Las Cookies son dulces, pero vuestro Cookie no...Sweet es majo pero no se llama así...Audrey es dulce, como el médico, pero no lo es...Y ese animalito que se llama Mole, ¿es la mascota?
Milo: no, no, es su nombre.	[...]
Kida: ¿se llama Majo?	[...]
Milo: no, se llama Sweet, dulce, pero también es majo.	[...]

Como puede observarse, la traducción propuesta dista de ser un texto que pudiera entenderse por todos los públicos con facilidad. Además, no presenta un buen estilo puesto que tiende a sobre explicar el concepto «Sweet/dulce» en todo momento, lo que podría a su vez dificultar la sincronía visual del diálogo. Con este ejemplo se pretende ilustrar que este fragmento presenta un gran reto para el traductor si intenta seguir al texto original en todo lo posible, por lo que la autora cree que la adaptación en este caso es totalmente necesaria para que se entienda el efecto deseado: saber que para una persona que está aprendiendo un idioma, como es el caso de Kida, la polisemia puede resultar todo un reto.

3. Naturalización (Los pingüinos de Madagascar)

TO	TE	TAM
-----------	-----------	------------

Skipper: Now we're talking! Let's get to work!	Skipper: ¡eso es otra cosa! ¡A trabajar, chicos!	Skipper: ¡eso me gusta! ¡Ahora, a trabajar!
Kowalsky: <u>400 meters, 300 meters...</u>	Kowalsky: <u>437 yardas, 328 yardas...</u>	Kowalsky: <u>200 yardas, 100 yardas...</u>
Skipper: Speak American Kowalsky!	Skipper: ¡en cristiano, Kowalsky!	Skipper: ¡habla español, Kowalsky!
Kowalsky: <u>Sorry Sir! 218 yards, 109 yards...</u>	Kowalsky: <u>¡perdón señor! 200 metros, 100 metros...</u>	Kowalsky: <u>¡lo siento señor! 204 metros, 109 metros...</u>

En este último ejemplo vemos como en el TO se hace uso de las medidas imperiales en vez del sistema métrico; así, cuando Kowalsky empieza a hablar en metros, Skipper le dice que hable en americano refiriéndose al sistema anglosajón de unidades distintivo de Estados Unidos. En este caso creemos más natural la traducción española, puesto que existe la expresión hecha «hablar en cristiano» para expresar que se hable con propiedad y corrección, mientras que la versión latinoamericana puede resultar algo más pegada al original y, por lo tanto, forzada, aunque esto puede deberse a que no se tenga la misma acepción cultural. Así, el uso de «hablar en cristiano» podría tratarse de un culturema puesto que la frase se refiere a la época de coexistencia entre judíos (hebreo), musulmanes (árabe) y cristianos (castellano), por lo que hablar en cristiano significa hablar en castellano.

Por otro lado, ambos textos en español reflejan la conversión necesaria, ya que en estas dos zonas geográficas las yardas no son el sistema de medición de distancias normal, por lo que se hace necesario el cambio entre ambas para que haya una concordancia con la cultura y el sistema métrico en países hispanohablantes.

I.II: HUMOR

1. Explicitación (Aladdin)

TO	TE	TAM
Genie: Well, don't I feel just sheepish? All right, you bad boy, but no more freebies.	Genie: <u>soy un borrego. Vale, niño malo, ¡pero no más rebajas!</u>	Genie: <u>ahora sí me aborregué, ya no más hora feliz. ¡No más dos por uno!</u>

En esta parte de la película de *Aladín*, vemos como el genio se convierte en oveja y, mientras recita las frases de TE y TAM, se intenta añadir un tono o sonido

silábico que se asemeje al balido de una oveja. Este fragmento está muy ligado por tanto a la imagen y la autora estima que el uso del balido, que también aparece en el TO, está muy conseguido —puede que algo más en el TE puesto que utiliza la palabra «rebajas» con el sonido «baa» ya implícito, mientras que el TAM debe hacerlo repitiendo la u de «uno».

Sin embargo, existe una pequeña diferencia entre ambos textos. El término *sheepish* significa avergonzarse por algo y el genio se convierte en oveja porque el vocablo «sheep» significa justamente esto; en el caso de los textos TE y TAM se usa «ser un borrego/aborregarse» para defender por qué el genio se convierte en una oveja, pero el significado de ser borrego es más bien «ser una persona de naturaleza buena y fácilmente engañada». Así, aunque el efecto y el significado es casi el mismo, existe un pequeño matiz que los traductores subsanan por medio de la explicitación de contenido.

2. Domesticación por razones de aceptabilidad (Los pingüinos de Madagascar)

TO	TE	TAM
Dave: <u>Nicolas, cage them!</u> [...] Dave: <u>Drew! Barry! More power!</u>	Dave: <u>Nicolas, ¡atrápalos!</u> [...] Dave: <u>¡Drew! ¡Barry! ¡Morcilla malagueña!</u>	Dave: <u>Nicolas, ¡enciérralos!</u> [...] Dave: <u>¡Sara! ¡Pedro! ¡Más potencia!</u>

Durante todo el largometraje, el antagonista nombra a sus secuaces como actores y actrices estadounidenses, siendo sus apellidos parte de lo que deben hacer —por ejemplo, en el caso de la actriz Drew Barrymore, la película usa la frase «Drew, Barry, more power!» por lo que Drew y Barry pasan a ser los nombres de dos de los secuaces del doctor malvado, mientras que «more power!» indica la orden que les ha dado el doctor; en este caso darle más fuerza a un láser—. El uso de estos nombres es intencionado y puesto en escena, sobre todo, para un público más adulto que sea capaz de distinguir entre diferentes actores; como se ha dicho en apartados anteriores de este trabajo, esto puede deberse a un guiño especial a un público más adulto que puede encontrar estas bromas agradables.

En este caso, tanto el TE como el TAM han fallado a la hora de transmitir ese guiño constante traduciéndolo de forma completamente diferente, como es el caso del TAM o intentando asemejarse al original como el TE —cabe decir que el uso de «morcilla malagueña» resulta una traducción más libre pero que también aporta el efecto de risa buscado en el espectador en el ejemplo de «Drew, Barry, ¡mor...cilla malagueña!»—. En opinión de la autora, el nombre de los secuaces podría haberse alterado para responder a la cultura hispanohablante y así provocar el mismo guiño al espectador, si es que la compañía no impuso que los nombres de los personajes no fueran alterados. Asimismo, como se ha comentado anteriormente, algunos ejemplos resultan graciosos para el espectador y muy conseguidos aun siendo una traducción —Drew Barrymore—, por lo que, en opinión de la autora, estos juegos de palabras podrían haber sido una parte de la película en la que el traductor debería emplear algo más de tiempo.

3. Naturalización (Alicia en el país de las maravillas)

TO	TE
<p>Caterpillar: <u>Hmm! How doth the Little crocodile improve his shining tail and pour the waters of the Nile on every golden scale. How cheer...How cheer...Ahem!</u></p> <p>Alice: Hihih!</p> <p>Caterpillar: <u>How cheerfully he seems to grin, how neatly spreads his claws. And welcomes little fishes in, with gently smiling jaws.</u></p>	<p>Oruga: ¡hmm! El pequeño cocodrilo, para aprender sus cantares, usa las aguas del Nilo con sus notas musicales. Con hipo...hipo...¡Ahem!</p> <p>Alicia: ¡hihih!</p> <p>Oruga: <u>Con hipócrita modestia, sus garras pone a indicar a los tiernos pececillos por donde deben entrar.</u></p>

En este fragmento de la película, Alicia recita poemas didácticos mientras la oruga le dice que estos están mal dichos y son de otra forma. El ejemplo que recita la oruga es una sátira al poema *Contra la pereza y los malos juegos* de Isaac Watts y ya aparece en la obra original de Carroll. En el poema original, Watts plantea la vida trabajadora y ejemplar de las abejas de una comunidad, mientras que Carroll se ríe de esto al usar la imagen de un cocodrilo embaucador que solo quiere su bienestar a costa de otros.

Al existir ya una traducción del poema fiel al original de Carroll, creemos que Edmundo Santos fue demasiado libre a la hora de traducir el texto para Disney. A continuación se

adjunta la traducción original del poema de Carroll para ver las diferencias con la versión de Edmundo Santos:

«¡Ved cómo el industrioso cocodrilo
 aprovecha su lustrosa cola
 y derrama las aguas del Nilo
 sobre sus escamas doradas!
 ¡Con qué alegría muestra sus dientes,
 con qué primor dispone las uñas
 y se afana en invitar pececillos
 a entrar en sus mandíbulas sonrientes!»

Aunque las diferencias son notables, el efecto en el espectador resulta ser el mismo se use el poema meta original o la versión adecuada para Disney. Asimismo, debemos tener en cuenta que los niños de hoy en día no aprenden recitando poemas o listas como sí se hacía en el pasado, por lo que los aspectos diacrónicos han cambiado; es decir, ver a Alicia recitar un poema con moraleja nos sirve para establecer un contexto histórico. El público infantil sabe que se trata de otra época y no tiene por qué saber a qué se refiere el poema original ni que se trata de una sátira como sí se sabría en la época de Carroll.

II. SERIES DE DIBUJOS

III: SEGMENTOS CULTURALES

1. Domesticación por falta de referentes culturales (Érase una vez...el hombre)

TO	TE	TAM
Olimpie: Et les <u>citoyennes</u> , alors? Parlez-en donc, <u>ne sont-elles là que pour le délassement du Citoyen et pour torcher les mômes</u> , ou seulement pour faire la queue devant les <u>boulangeries</u> ? Nous réclamons, nous exigeons une Déclaration des Droits <u>de la Femme et de la Citoyenne</u> .	Olimpia: y las <u>ciudadanas</u> , ¿qué? Aclaremos eso, <u>¿sólo estamos aquí para recreo del Ciudadano y para ocuparnos de los críos? ¿O para hacer cola día y noche delante de las panaderías?</u> Nosotras reclamamos, exigimos una Declaración de los Derechos <u>de la Mujer y de la Ciudadana</u>	Olimpia: Y entonces, los <u>ciudadanos</u> , hablemos de ellos, <u>¿no están aquí los ciudadanos para exigir sus derechos y para quitar los antiguos? ¿O para esperar el pan delante de las panaderías?</u> Reclamamos y exigimos una Declaración de los Derechos <u>de la Mujer y de la Ciudadanía</u> .

En este segmento de *Érase una vez... El hombre*, se aprecian las diferencias entre el TO y los dos textos en español. El TO hace referencia específicamente a las mujeres, puesto que Olimpia es una de las protagonistas de la Revolución francesa en este episodio, el texto TAM resulta mucho más neutro en su traducción —usando la palabra «ciudadanos/ciudadanía» en vez de referirse directamente a las ciudadanas del texto—; esto puede deberse a la domesticación del texto para el espectador no familiarizado con la historia europea, dando así unas pinceladas más generalistas al resultado. El TE, por el contrario, sí se asemeja más al original respetando el género en el que habla Olimpia.

Podemos hablar entonces de una domesticación por falta de referentes culturales en el TAM —este hecho podría darse al revés para el público infantil europeo si, por ejemplo, se hablase sobre la guerra civil americana—.

2. Cambio de registro (Hora de aventuras)

TO	TE	TAM
LSP: I knew if my parents would see me now, they'd be jealous of how <u>lumpying awesome</u> I am.	PSB: <u>si me hubieran visto papi y mami, fijo que se ponían super celosos de lo bien que estaba.</u> ¡Chachi!	Grumosa: <u>sabía que si mis padres me pudieran ver, estarían celosos de cuan hermosa y asombrosa soy.</u> ¡Mamma mia!
[...]	[...]	[...]
Finn: LSP! You're stealing!	Finn: ¡PB estás robando!	Finn: ¡Grumosa, robaste!
LSP: <u>Don't say that! You are making me feel bad!</u>	PSB: <u>¡no digas eso que me pongo depre!</u>	Grumosa: <u>¡no digas, me hace sentir mal!</u>

Dentro de *Hora de aventuras* cada uno de los personajes tiene una forma de hablar distintiva que viene acompañada con un tono y registro propios. El caso de la Princesa Bultos es el más claro. La Princesa Bultos de la serie americana es un tanto «*macarra*» a la vez que «*snob*», por lo que a veces resulta ofensiva para el resto de los personajes. En este caso, el tono de la serie americana no se asemeja al de TE y TAM, ya que ambos textos españoles apuestan por una traducción de la Princesa Bultos mucho más «de niña ñona y algo pija» que *macarra* —ejemplo de esto es el uso de «depre» en el TE en vez de haber usado algo de un tono más canalla como «me pongo chungu/me da la cuca»—.

En todo caso, en ambas versiones se consigue el efecto deseado, una mezcla de registros y palabras propias que diferencian a la Princesa Bultos del resto de personajes de la serie.

3. Registro en textos científico divulgativos (Érase una vez...la vida)

TO	TE
<p><u>Narrator: The mouth, first stage on the process of digestion. The teeth are specialized tools: the incisives cut, the canines shred and the molars grind while the tongue helps to mash the food and the salivary glands provide digestive juices, which also disinfect the mouth and help to keep it free of bacteria.</u></p> <p>[...]</p> <p>Girl: Your teeth are so pretty mommy! They're all shiny and White, like ivory!</p> <p>[...]</p> <p><u>Mother: That's right! But our ivory is covered in enamel and enamel is very hard!</u></p>	<p><u>Narrador: la boca, aquí es donde comienza el trabajo de la digestión gracias a estas herramientas especializadas que son los dientes. Los incisivos cortan, los caninos desgarran, los molares trituran y en cuanto a la lengua, insaliva la comida. Las glándulas salivares segregarán jugos que ayudarán a ingerir los alimentos y son, además, un desinfectante que combate las bacterias de la boca.</u></p> <p>[...]</p> <p>Niña: ¿sabes, mamá?...Tus dientes son muy bonitos, tienen como reflejos de marfil.</p> <p>[...]</p> <p><u>Madre: sí, pero nuestro marfil está recubierto de un material más duro, el más duro de todo el cuerpo humano, el esmalte.</u></p>

El texto que se ha elegido no tenía un guión en francés disponible, por lo que debido al conocimiento insuficiente de francés de la autora para poder realizar una transcripción del original, se ha optado por transcribir la versión inglesa y compararla con la versión española de la serie.

Como se puede observar, se trata de dos textos que no tienen grandes diferencias en su traducción; es un texto científico divulgativo, lo que aparece en el texto debe ser necesariamente traducido de igual modo —en el texto se enumeran los nombres específicos de los dientes, en este caso los «incisivos», puesto que la serie tiene un carácter más científico es necesario emplear estos nombres para que cumpla su objetivo de función divulgativa. Este hecho también se puede observar en el uso del verbo «insalivar» en vez de «humedecer», por ejemplo—. El valor de este texto radica en que, aun siendo un texto científico, es de fácil comprensión para un público infantil, en parte,

debido a mezcla de dibujos explicativos con la narración. Este hecho pone de manifiesto lo argumentado por autores como Villasante, quien recalca que la traducción sea o no para niños siempre tendrá las mismas dificultades. Hemos de decir que el acompañamiento de dibujos y una historia como hilo conductor son los métodos que se usan en este caso para lograr que el público infantil siga y entienda la serie sin dificultades, así que la traducción puede ser de carácter más serio y científico.

II.II: HUMOR

1. Domesticación por razones de fonética (Steven Universe)

TO	TE	TAM
Steven: Lars, Lars, please tell me I'm dreaming.	Steven: Lars, Lars, porfa, dime que estoy soñando.	Steven: Lars, Lars, por favor, dime que estoy soñando.
Lars: <u>Get off me, man. I'm stuck in here.</u>	Lars: <u>suéltame tío, estoy currelando.</u>	Lars: <u>suéltame viejo, repongo mercancía.</u>
[...]	[...]	[...]
Steven: Stop making them? Why in the world would they stop making <u>Cookie Cats</u> ? They're only the most scrumptious and delicious ice-cream sandwiches ever made! Don't they have laws for this?!	Steven: ¿que lo han dejado? ¿Por qué razón dejarían de fabricar <u>Gatolletas</u> ? Son los helados más deliciosos que jamás han existido. ¡La ley debería prohibir esto!	Steven: ¿dejaron de fabricarlas? ¿por qué rayos ellos dejarían de fabricar <u>Gato Galletas</u> ? Sencillamente son los sándwiches de helado más exquisitos y deliciosos del mundo. ¿¡No tienen leyes contra eso?!
Lars: <u>Thought bits, man, no one buys them anymore. I guess they can't compete with Lion Lickers.</u>	Lars: <u>no molan, tío, ya nadie los compra. Me temo que no pueden competir con los Lame Leones.</u>	Lars: <u>lástima viejo, ya nadie las compra, supongo que no podían competir con Leones Lamedores.</u>

Como se explicó en la parte de metodología, dentro del humor se estudian también los juegos de palabras en las distintas series que analizamos como muestra. Así, en este fragmento nos centramos en la traducción de *Cookie Cat*, «*I'm stuck in here*» y *Lion Lickers*:

- *Cookie Cat*: la concordancia fonética de ambas palabras hace que el nombre de este producto tenga cierta musicalidad que también ha de buscarse en los textos meta. Afortunadamente, entre las palabras «gato» y «galleta» existe la misma relación fonética por lo que el juego de palabras queda intacto y no pierde gracia.

- *I'm stuck in here*: la forma de hablar de Lars, si bien es algo cultural perteneciente al registro y al tono del personaje, no deja de ser también un aspecto humorístico del mismo. Al hablar en este caso de «currar» en el TE, Lars pronuncia una palabra de un registro bajo o coloquial: 'currar', que significa 'trabajar'. Así, se hace una pequeña mofa que el público infantil puede captar y, además, identificar con el personaje.

- *Lion Lickers*: en el caso de los Leones Lamedores y los Lame Leones, existe una concordancia fonética mayor que en el texto original, ya que ambas palabras comienzan igual. Así, los dos textos meta quedan traducidos con musicalidad y el mismo tono que Gato Galletas, dándole aún más juego a la rivalidad que existe entre ambas marcas. A título personal, la autora considera que Leones Lamedores, la versión TAM, resulta más cómica que su compañera Lame Leones, ya que no solo aporta un principio igual, sino que también la fonética final es parecida.

Como se puede observar el tono humorístico en ambos textos ha sido más fácil de lograr, incluso, que en la versión original.

CONCLUSIONES

A lo largo de este trabajo han aparecido muchas dificultades traductológicas que cada traductor ha sorteado con mayor o menor maestría, pero es innegable que lo que a primera vista puede parecer algo fácil de traducir, suele ser, en realidad, un completo rompecabezas.

En este trabajo se ha aprendido que el público y la intención son claves para el traductor, puesto que este deberá basarse en ambas variables a la hora de traducir. Asimismo, no solo basta con conocer la lengua de origen y la lengua meta del texto, sino que es necesario el conocimiento de la cultura, historia y evolución de ambas lenguas para poder realizar una traducción que resulte satisfactoria para público y traductor.

Además, este análisis recoge las siguientes conclusiones en cuanto a las preferencias y métodos de traducción más utilizados:

- En cuanto a los aspectos culturales, lo más común es la adaptación del texto tanto en películas como en series (aunque existen excepciones, como ya se ha visto en el análisis) si estos pueden presentar un problema para el público a la hora de comprender lo que pasa.
- El tono y registro presentan un gran reto para el traductor, quien debe dar forma a estos aspectos en el texto meta a partir de un texto original. Habitualmente, se respetan ambas características en los personajes, pero puede ser que en determinadas ocasiones el registro específico o el tono de ciertos personajes se adecue a la cultura del texto meta.
- El humor y los acertijos, junto con los aspectos culturales, parecen ser las partes más difíciles a la hora de traducir un texto para el público infantil; el humor suele estar fuertemente ligado a las imágenes (chistes que tan solo los habitantes de cierto país entienden —puesto que la asociación de imágenes es diferente en cada cultura— o bromas que de juegos de palabras), por lo que en numerosas ocasiones el traductor se verá obligado a decidir entre cambiar y adaptar el

humor al texto meta u obviar el guiño humorístico pudiendo perder así la esencia de los textos creados para niños.

A modo de conclusión, podemos añadir que la traducción, como todas las artes, está viva, por lo que cambia y evoluciona de forma constante. Así, puede que las tendencias aquí descritas cambien con el paso de los años, pero no cambiarán las nociones básicas y espina dorsal de este trabajo: la importancia del público, la lengua de origen y la lengua meta, así como su cultura, historia y evolución que un traductor deberá tener como máxima a la hora de traducir sea cual sea el tipo de texto que se trate.

BIBLIOGRAFÍA

Agost, Rosa (1999). *Traducción y doblaje: palabras, voces e imágenes*. Barcelona: Ariel.

Agost, Rosa. (2001). Aspectos generales de la traducción para el doblaje. En John D. Sanderson (ed.), *¡Doble o nada! : Actas de las I y II Jornadas de doblaje y subtitulación de la Universidad de Alicante* [en línea]. Alicante: Biblioteca Miguel de Cervantes. <
<http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor-din/doble-o-nada-actas-de-las-i-y-ii-jornadas-de-doblaje-y-subtitulacion-de-la-universidad-de-alicante--0/html/>>

Barillé, Albert (Creador). (1986). *Érase una vez...El hombre*. [serie]. Francia: Procidis

Barillé, Albert (Creador). (1987). *Érase una vez...La vida*. [serie]. Francia: Procidis

Bartrina, Francesca. (2001). La investigación en traducción audiovisual: interdisciplinariedad y especificidad. En John D. Sanderson (ed.), *¡Doble o nada! : Actas de las I y II Jornadas de doblaje y subtitulación de la Universidad de Alicante* [en línea]. Alicante: Biblioteca Miguel de Cervantes. <
<http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor-din/doble-o-nada-actas-de-las-i-y-ii-jornadas-de-doblaje-y-subtitulacion-de-la-universidad-de-alicante--0/html/>>

Bravo-Villasante, Carmen (1989). *Ensayos de literatura infantil*. Murcia: Universidad

Castro, Rosa. (2001). Aspectos generales de la traducción para el doblaje. En John D. Sanderson (ed.), *¡Doble o nada! : Actas de las I y II Jornadas de doblaje y subtitulación de la Universidad de Alicante* [en línea]. Alicante: Biblioteca Miguel de Cervantes. <
<http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor-din/doble-o-nada-actas-de-las-i-y-ii-jornadas-de-doblaje-y-subtitulacion-de-la-universidad-de-alicante--0/html/>>

Cañuelo, Susana (2008). *Cine, literatura y traducción. Análisis de la recepción cultural de España en Alemania en el marco europeo (1975-2000)* [en línea]. Universitat Pompeu Fabra. <
<http://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/7590/tscs.pdf;jsessionid=2DBC70F7B6AF2F14E58F3B25DA47F07E.tdx2?sequence=1>>

Chaume, Frederic (2001). *La traducción de los medios audiovisuales*. Castellón de la Plana: Universitat Jaume I

Chaume, Frederic. (2001). Los códigos del lenguaje cinematográfico y su incidencia en la traducción. En John D. Sanderson (ed.), *¡Doble o nada! : Actas de las I y II Jornadas de doblaje y subtitulación de la Universidad de Alicante* [en línea]. Alicante: Biblioteca Miguel de Cervantes. <<http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor-din/doble-o-nada-actas-de-las-i-y-ii-jornadas-de-doblaje-y-subtitulacion-de-la-universidad-de-alicante--0/html/>>

Chaume, Frederic (2004). *Cine y traducción*. Madrid: Ediciones Cátedra.

Chaume, Frederic (2008). *La compensación en traducción audiovisual* [Extraído de internet]. Universitat Jaume I.

Clements, Ron (Director). (1992). Aladín.[Motion picture]. Estados Unidos: Walt Disney Productions

Colomer, Teresa (1998). *La formación del lector literario: narrativa infantil y juvenil actual*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez.

Cui, Song (2012). *Creativity in Translating Cartoons from English into Mandarin Chinese* [en línea]. Open University of China. <http://www.jostrans.org/issue17/art_cui.pdf>

Danan, Martine (1991). *Dubbing as an expression of Nationalism*. En: Meta, XXXVI

Díaz, Jorge (2005). *Nuevos retos y desarrollos en el mundo de la subtitulación* [en línea]. Roehampton University. <<http://www.ugr.es/~greti/puentes/puentes6/02%20Jorge%20Diaz.pdf>>

Geronimi, Clyde (Director). (1951). Alicia en el país de las maravillas.[Motion picture]. Estados Unidos: Walt Disney Productions

Iglesias, Luis Alberto (2009). *Los doblajes en español de los clásicos de Disney* [en línea]. Universidad de Salamanca. <http://gredos.usal.es/jspui/bitstream/10366/76261/1/DTI_Iglesias_Gomez_LA_Los_doblajes_en_espanol.pdf>

J. Simth, Simon (Director). (2014). Los pingüinos de Madagascar.[Motion picture]. Estados Unidos: Dreamworks Animation

Luque, Lucía (2009). *Los culturemas: ¿unidades lingüísticas, ideológicas o culturales?* [en línea]. Universidad de Córdoba. < http://elies.rediris.es/Language_Design/LD11/LD11-05-Lucia.pdf>

Martín, Carmen (2009). *Traducción de los referentes culturales en la serie «Érase una vez... el hombre al español»* [en línea]. Universidad de Málaga. < <http://www.entreculturas.uma.es/n1pdf/articulo13.pdf>>

Mayoral, Roberto (2001). Campos de estudio y trabajo en traducción audiovisual. En Miguel Duro (coord.), *La traducción para el doblaje y la subtitulación*. Madrid: Cátedra

Morales López, Juan Rafael (2008). *La exotización en la traducción de la Literatura Infantil y Juvenil: el caso particular de las traducciones al español de las novelas infantojuveniles de José Mauro de Vasconcelos* [en línea]. Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de las Palmas de Gran Canaria.
<http://acceda.ulpgc.es/bitstream/10553/3437/1/Tesis_Doctoral_Morales_Lopez.pdf>

Sugar, Rebecca (Creador). (2013). Steven Universe.[serie]. Estados Unidos: Cartoon Network Studios

Trousdale, Gary (Director). (2001). Atlantis: El imperio perdido.[Motion picture]. Estados Unidos: Walt Disney Productions

Vives, Joana Maria (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]. Barcelona: Universitat de Vic.
<http://repositori.uvic.cat/bitstream/handle/10854/2457/trealu_a2013_vives_joana_analisis_traduccion.pdf?sequence=1>

Ward, Pendleton (Creador). (2010). Hora de aventuras.[serie]. Estados Unidos: Frederator Studios & Cartoon Network Studios