



---

**Universidad de Valladolid**

*FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS*

Grado en Lenguas Modernas y sus Literaturas

TRABAJO DE FIN DE GRADO

*El multilingüismo en películas para  
jóvenes y niños: "El caso Spider-Man: into the  
Spiderverse"*

Presentado por: Alberto Ruiz Ruiz

Tutelado por: Carmen Cuéllar Lázaro



Curso: 2021 - 2022

## **Resumen**

Se presenta a continuación una investigación compuesta de dos apartados: uno teórico y otro práctico. La primera comprende una revisión a la literatura académica sobre la traducción audiovisual (TAV), con especial énfasis en la traducción de materiales dirigidos al público infanto-juvenil y a la adaptación de terceras lenguas en el proceso de traducción. El segundo apartado contiene una revisión de estos aspectos en la película *Spider-Man: into the Spider-verse*.

Palabras clave: Traducción audiovisual, juvenil, terceras lenguas, Spider-Man, cine.

## **Abstract**

Nachfolgend wird eine Untersuchung vorgestellt, die aus zwei Abschnitten besteht: einem theoretischen und einem praktischen. Die erste umfasst eine Überprüfung der wissenschaftlichen Literatur zur audiovisuellen Übersetzung (TAV), mit besonderem Schwerpunkt auf der Übersetzung von Materialien, die sich an Kinder und Jugendliche richten, und der Anpassung von Drittsprachen im Übersetzungsprozess. Der zweite Abschnitt enthält einen Rückblick auf diese Aspekte im film *Spider-Man: into the Spider-verse*.

Schlüsselwörter: Audiovisuelle Übersetzung, Jugend, Drittsprachen, Spider-Man, Film.

## Índice

### LISTADO DE ABREVIATURAS

<b>1. INTRODUCCIÓN.....</b>	<b>1</b>
<b>1.1. Justificación del estudio y breve estado de la cuestión.....</b>	<b>1</b>
<b>1.2. Objetivos.....</b>	<b>2</b>
<b>1.3 Metodología de la investigación aplicada.....</b>	<b>3</b>
<b>1.3.1. Delimitación teórica y conceptual de la TAV.....</b>	<b>4</b>
<b>2. APARTADO TEÓRICO.....</b>	<b>5</b>
<b>2.1 Teorías y cuestiones de reflexión de la TAV.....</b>	<b>5</b>
<b>2.1.1 Teoría del sentido o interpretativa de la traducción.....</b>	<b>5</b>
<b>2.1.2 La desverbalización.....</b>	<b>7</b>
<b>2.1.3 La reformulación.....</b>	<b>7</b>
<b>2.1.4 Nuevas preguntas de investigación en el discurso: sobre el diálogo entre lo propio y lo ajeno en dos tipos diferentes de traducción.....</b>	<b>9</b>
<b>2.2. Técnicas de la TAV.....</b>	<b>12</b>
<b>2.3. Terminología y concepto del multiligüismo.....</b>	<b>16</b>
<b>2.4. La TAV en el texto audiovisual infantil.....</b>	<b>17</b>
<b>2.5. Definición, delimitación e inclusion de una L3 en un texto de TAV.....</b>	<b>23</b>
<b>2.6. Conclusiones de la parte teórica.....</b>	<b>28</b>
<b>3. APARTADO PRÁCTICO.....</b>	<b>29</b>
<b>3.1. Diseño de la propuesta de studio.....</b>	<b>29</b>
<b>3.1.1. Spider-Man: Into the Spiderverse.....</b>	<b>31</b>
<b>4. CONCLUSIONES FINALES.....</b>	<b>41</b>
<b>Bibliografía.....</b>	<b>45</b>
<b>Filmografía.....</b>	<b>47</b>

## Listado de abreviaturas

<b>Abreviatura</b>	<b>Significado</b>
A-TT	Texto traducido alemán
C-TT	Texto traducido castellano
ESIT	École supérieure d'interprètes et de traducteurs
I-TO	Texto original inglés
ITT	Teoría interpretativa de la traducción
L1	Lengua materna
L1 TO	Lengua 1 del texto original
L1 TT	Lengua 1 del texto traducido
L2	Lengua extranjera
L2 TO	Lengua 2 del texto original
L2 TT	Lengua 2 del texto traducido
L3	Tercera lengua
L3 TO	Lengua 3 del texto original
L3 TT	Lengua 3 del texto traducido
L4	Lengua 4
LIJ	Literatura infantil y juvenil
LO	Lengua original
L-TO	Texto original latino
TAV	Traducción audiovisual
TFG	Trabajo de fin de grado
TO	Texto original
TT	Texto traducido

# 1. INTRODUCCIÓN

## 1.1. Justificación del estudio y breve estado de la cuestión

Desde finales de los años 90 del siglo XX, la producción, distribución y consumo de materiales audiovisuales a nivel mundial ha aumentado de manera exponencial debido a la evolución tecnológica de sus principales medios de difusión (Orrego Carmona, 2013). Sin embargo, esto la reflexión teórica y técnica de profesionales de la traducción sobre su quehacer no ha sido consonante con este auge, pues la literatura al respecto resulta escasa.

Los primeros estudios serios sobre la traducción son, en líneas generales, recientes, al igual que aquellos que tienen como objeto a los medios de comunicación y difusión de masas. El cine y la televisión -y más recientemente internet y las redes sociales-, puesto que éstos no eran objetos de estudio que contaran con el crédito o prestigio suficiente dentro del ámbito académico. De hecho, la traducción como disciplina a menudo desvalorada, y aquella que trabajaba con audiovisuales era en particular poco estimada en comparación a la traducción literaria, inclusive cuando su demanda en el mercado era y sigue siendo mayor.

Añadida a la falta de academicismo, la traducción audiovisual (a partir de ahora TAV) también ha sido víctima de la premura en la cual se trabaja en su sector laboral, puesto que la presencia de un mercado que ofrece la obtención de réditos económicos por las traducciones, lo cual en ocasiones precipita el proceso y expande el derecho de edición del texto traducido a personas. Es así como la TAV, más que una actividad profesional con procedimientos técnicos y metodológicos a seguirse para la obtención de resultados óptimos, se ha convertido en una suerte de producción en masa.

A pesar de esto, es posible encontrar referencias sobre este modo de traducción. En los años 90 fueron publicados, por ejemplo, *Through the dubbing glass: the synchronization of American motion pictures into German, French, and Spanish* (1992), de Candace Whitman-Linsen y *Code of good subtitling practice* (1998), de Mary Carroll y Jan Ivarsson. Si nos fijamos en la escena española también encontraremos a autores como Federico Eguiluz, profesor de la Universidad del País Vasco en Vitoria, organizador de los congresos sobre Transvases culturales y editor de sus actas, *Transvases culturales: Literatura, cine, traducción* (1993, 1997). De igual manera, hallamos al barcelonés Patrick Zabalbeascoa, que ha tratado el tema de la TAV en obras como *La traducción de*

*la comedia televisiva: implicaciones teóricas* (1996) o *El texto audiovisual: factores semióticos y traducción* (2001).

Similar a la posición marginada a la que se ha visto sometida la TAV, la literatura infantil y juvenil (LIJ) no ha contado con tantos estudiosos como la literatura clásica o de opinión y, en la actualidad, la proliferación de la adaptación de películas como *Los juegos del hambre* (Ross, G., 2012), *El corredor del laberinto* (Ball, W., 2014) o la saga *Divergente* (Burger, N., 2014), e incluso el boom del cine de superhéroes y las adaptaciones en formato audiovisual de las viñetas no han hecho más que acrecentar el estado de precariedad sobre el tema.

Este trabajo asume como tarea la revisión de aquello que se ha escrito, publicado e investigado sobre la traducción audiovisual, con énfasis en la manera (o maneras) en las que esta es aplicada al material dirigido a los públicos joven e infantil. Como elemento clave e hilo conductor se identifica a la adaptación de terceras lenguas en el proceso de traducción.

## **1.2. Objetivos**

El principal propósito de este trabajo de fin de grado (TFG de ahora en adelante) es el de proporcionar un caso de estudio sobre cómo terceras lenguas son transvasadas en una traducción. Su tesis tiene como objetivo contribuir a la concepción de terceras lenguas (L3) en los textos fuente y sus traducciones. Intenta ilustrar varias formas de reproducir una L3, en tanto coincida y difiera de una L2. También se interesa por los efectos que algunas soluciones de traducción puedan tener en situaciones de traducciones intratextuales (metatraducción, señalización).

De igual forma, y por medio de un análisis utilizado en el texto fuente, este trabajo debería resaltar la cuestión fundamental de la función del metalingüismo, así como detectar los posibles cambios que ocurran al realizarse el intercambio entre el texto original y los textos traducidos.

Se presentan así varios objetivos generales y uno específico:

Proporcionar un caso de estudio sobre cómo el uso de una tercera lengua (L3) es tratada en la traducción audiovisual.

Ilustrar las diferentes y variadas formas de reproducir una L3, tanto si difiere como si coincide con una L2. En este caso, el TFG debería señalar las diferentes situaciones que se pueden dar estos casos.

Como objetivo específico se plantea detectar los posibles cambios de los textos traducidos y la reformulación de las teorías de la traducción que originalmente no tengan en cuenta posibles terceras lenguas, como se busca comprobar a través del caso de *Spider-Man: into the spider-verse*. Una película de animación juvenil de superhéroes en la que intervienen los idiomas inglés (versión original), alemán y español (en sus versiones traducidas).

### **1.3 Metodología de la investigación aplicada**

Las películas o series de televisión (TV) suelen dirigirse hacia un público específico o destinatario. Cuando se trata de un material para difusión internacional, su paso por un proceso de traducción es de carácter obligatorio, y si se contemplan las diversas variantes sociolingüísticas y culturales que pueden encontrarse en la comunidades, regiones o países que hablan un mismo idioma, tal proceso se hace cada vez más específico según cada audiencia.

Sin embargo, la reacción del receptor de los materiales audiovisuales traducidos a la inclusión de una tercera lengua en un público infantil o juvenil no suele ser observada con fines investigativos o analíticos de manera habitual, en especial si lo comparamos con la cantidad de estudios de este tipo realizados en adultos. De allí el problema de investigación del siguiente TFG: ¿tienen los niños la capacidad de comprender el contenido de estos productos audiovisuales que han pasado por un proceso de traducción y en los que, además, se ha incluido una tercera lengua?

La hipótesis general de este TFG pretende comprobar de forma empírica si la traducción -ya sea en su modo de doblaje o subtitulación- influye de manera decisiva en la recepción por parte del público objetivo infantil-juvenil, a través de la naturalización o no, del texto original (TO) para facilitar su comprensión.

La metodología a ejecutarse será de diversa índole. Se utilizará la revisión bibliografía sobre todo en lo que concierne a la parte teórica y un análisis de la película *Spider-Man: into the Spider-verse* en la parte práctica. La metodología aplicada durante

el apartado teórico supondrá una continua revisión de las fuentes y publicaciones referentes, así como un breve estado de la cuestión.

### **1.3.1. Delimitación teórica y conceptual de la TAV**

Lo primero que tenemos que tener en cuenta a la hora de abordar un trabajo de estas características es a su fuente principal: el texto audiovisual. Es por esta razón que la subtítulos, así como el doblaje y otras técnicas de TAV serán las más utilizadas para traducir los textos audiovisuales. Sobre la difusión de estas y otras técnicas de TAV se hablará más adelante.

Como indica el doctor en traducción por la Universitat Pompeu Fabra, Eduard Bartoll (2016), el texto audiovisual se caracteriza por varios aspectos: su mensaje se transmite a través de dos canales, acústico y visual. A su vez, ambos pueden ser verbales o no verbales. Es la combinación de estos cuatro factores los que dan como resultado el texto audiovisual propiamente dicho. Se trata de un texto dinámico en el tiempo en su forma de transmitir la información, que puede percibirse tanto por uno de los canales que lo componen o por ambos de manera simultánea.

En *Aspectos lingüísticos técnicos de la traducción audiovisual* (2016), Juan Pedro Rica Peromingo amplía la definición del texto audiovisual haciendo uso de los conceptos aportados por Mayoral (2001), en los que no solo se habla de los canales, sino también de las señales, a saber: imagen en movimiento (dinamismo visual), imagen fija, texto, diálogo, narración, música y ruido. Por tanto, la TAV no es llevada a cabo únicamente por traductores, sino que también intervienen en el producto final una serie de elementos añadidos, como los actores y directores de doblaje, pautadores, ajustadores, entre otros.

Frederic Chaume define a la TAV como “una variedad de traducción que refleja con suma nitidez la necesidad de utilizar enfoques pluridisciplinarios para acercarse con rigor a su objeto de estudio”, a lo que añade:

(...) los textos audiovisuales, por su carácter híbrido, tanto desde el punto de vista textual y genérico, como desde el punto de vista de sus variadísimos contenidos, así como, especialmente, desde el punto de vista de los múltiples códigos de significación que operan simultáneamente en la producción de sentido, incitan al analista a emplear enfoques diversos para intentar comprender mejor tanto la relación de los elementos que configuran su objeto de estudio, como las claves textuales y contextuales para la transferencia de estos elementos a otra lengua y cultura (Chaume 2004: 8).

Teniendo en cuenta estas definiciones y aportes, se procede a conceptualizar la traducción audiovisual como la producción de un texto audiovisual -esto es, dinámico, tanto visual como acústico- en los que, al intervenir numerosos emisores, códigos y canales, se hace necesaria la intervención de varios agentes especialistas para aplicar de forma correcta los elementos contextuales de otra lengua y cultura.

## **2. APARTADO TEÓRICO**

### **2.1 Teorías y cuestiones de reflexión de la TAV**

A continuación, se presentan las corrientes, técnicas y terminologías de la TAV con el fin de contextualizar la investigación.

Según los datos recogidos en la publicación de Frederic Chaume, Laura Santamaría y Patrick Zabalbeascoa, *La traducción audiovisual: investigación, enseñanza y profesión* (2005), el término *translation studies* fue acuñado por el poeta y traductor James S. Holmes en 1972. Fue allí cuando se dio origen a dos ramas fundamentales de la traducción audiovisual: una más empírica (*descriptive translation studies*) y otra más teórica (*theoretical translation studies*).

Tras una serie de congresos efectuados en Lovaina, Tel Aviv y Amberes en los años 70, la disciplina comenzó a adquirir importancia. Es a partir de estos eventos en los que surgen diferentes teorías de la traducción, entre ellas la teoría interpretativa o del sentido.

#### **2.1.1 Teoría del sentido o interpretativa de la traducción**

La teoría del sentido o de la interpretación (a partir de ahora ITT) fue desarrollada por Seleskovitch, Lederer y Deelisle en 1968, la cuál puede ser considerada como una mezcla de equivalencias dinámicas y equivalencias de transcodificación. En *Teoría, didáctica y práctica de la traducción* (2003) las equivalencias dinámicas o de significado son identificadas como aquellas que corresponden a la lengua y hacen caso omiso al contexto. Por otro lado, las equivalencias de transcodificación o de sentido se basan en el mensaje que el emisor desea transmitir en un contexto determinado.

En referencia a la interacción de estos dos tipos de equivalencia en la traducción, Virgilio Moya (2004) indica la traducción literal de un texto es raramente elegida por un

traductor interpretativo, puesto que este debe ser trasladado al nuevo idioma teniendo en cuenta tanto significación como sentido.

Según la ITT, el proceso de la traducción está dividido en tres fases, tal y como propone Sleskovitch (1968): comprensión, desverbalización y reformulación. La primera hace referencia al uso que hace el traductor de todo su conocimiento tanto de la lengua original del texto como de otras para así entenderlo de la mejor manera. La desverbalización refiere a la etapa del proceso de traducción en la que el traductor deconstruye el texto para así reducirlo a un punto en el que solo quede su sentido. Por último, la formulación, en la cual se toma el sentido, las ideas y los sentimientos encontrados en el texto original y se trasladan a la lengua a la cual se desea traducir.

Es importante acotar que la ITT solo puede ser válida para la interpretación oral y para textos pragmáticos, no para la literatura. La simplificación del sentido en un texto dificulta la traducción del mismo al pasar por alto detalles importantes y, a su vez, distorsiona los matices del significado (Moya, 2004).

La ITT se desarrolló primero en base a la práctica empírica y observación de la interpretación en la traducción oral, teniendo como núcleo central de la comprensión. Las formulaciones de los intérpretes en otra lengua arrojaban claramente a que el sentido era la consecuencia de la comprensión, y que ésta se producía a partir de dos elementos: significados del lenguaje contextualizado y complementos cognitivos.

Encontró su explicación de la comprensión en los conceptos de asimilación y principio de acomodo de Piaget, según los cuales los seres humanos integran nueva información al conocimiento previo y éste se ajusta a nuevas situaciones. Es así como la comprensión aplicada a la traducción significa añadir conocimiento lingüístico extra a signos lingüísticos (Bravo et al, 2003).

La ITT reconoció que el sentido no estaba en ningún lenguaje o texto en sí, sino que surge de las indicaciones dadas por el lenguaje del texto escrito o el discurso más las entradas cognitivas del lector u oyente objetivo. Dado que la aparición del sentido depende de las entradas (inputs) cognitivas de los lectores, oyentes o traductores individuales su profundidad es un asunto subjetivo, pues variará según el conocimiento, experiencia del mundo e ideología de cada individuo.

Sin embargo, existe una gran área superpuesta entre el sentido entendido por cada uno de los interlocutores. Los profesionales de la traducción (aunque también válido para los intérpretes), que actúan como mediadores entre los productores del texto original y los receptores de aquello que quiere comunicarse, son quienes operan en esta área de solapamiento. El texto meta creado por el traductor permite (o intenta) a los espectadores, lectores o escuchas a aprehender los mensajes del texto original, aun y cuando en el proceso apliquen sus propios complementos cognitivos al material traducido (Bravo at al, 2003).

### **2.1.2 La desverbalización**

La desverbalización es la etapa de la traducción más descrita en la literatura académica, puesto que implica la comprensión y reformulación del texto en un nuevo sistema: la lengua a la cual se quiere traducir. En este proceso, gran parte de los sonidos o signos gráficos desaparecen, en especial en la traducción oral. El sentido de anticipación (Chernov, 2004) que a menudo ocurre en la comunicación y traducción oral es una prueba más de que en determinados contextos y situaciones, un apoyo completamente verbal no es siempre necesario para que la comprensión tenga lugar.

La desverbalización es visible de manera evidente en la traducción oral, puesto que la desaparición de los sonidos es posible, mientras que en la traducción escrita los grafemas permanecen y establecen correspondencias directas con el otro idioma. Es así como la desverbalización, una característica natural de la comunicación oral, requeriría entonces un esfuerzo extra de parte del traductor. No obstante, cuando los signos gráficos entran en contexto, los traductores captan su sentido de manera directa, puesto que este permanece mientras que los signos que lo referenciaban son eliminados. Esto permite a los traductores descubrir en la lengua modos de expresión que tienen poca o ninguna relación con los signos del idioma original.

### **2.1.3 La reformulación**

En cuanto a la fase de reformulación, existen estudios de traducción que realizan una distinción estricta entre traducción literal y libre, o literal y recreativa. La investigación en base a la ITT, no obstante, muestra que la traducción es una combinación de palabras correspondientes y sentidos equivalentes. Inicialmente, Seleskovitch (1968) observó la existencia en interpretación (y más tarde lo demostró para la traducción escrita)

de dos estrategias de traducción: una traducción cuidadosamente controlada por la correspondencia de unos pocos elementos lingüísticos entre una lengua y otra y, por el contrario, por la creación en contexto de equivalencias entre segmentos del discurso o textos.

Ninguna traducción completamente literal sería posible debido a la disimilitud de los idiomas; sin embargo, las correspondencias son a menudo necesarias, y el hecho de que éstas existan en conjunto con las equivalencias en todos los textos traducidos, sea cual fuere el tipo de discurso que en ella se encuentra, puede considerarse una de las normas generales del comportamiento en la traducción.

Tomando en cuenta la “indeterminación del lenguaje”, la ITT se refiere a la “naturaleza sinecdóquica” (Quine, 1960: 24-25) del lenguaje y el discurso. La redacción explícita raramente tiene sentido a menos que sea complementada por una parte implícita que los autores o hablantes no hayan dicho conscientemente, pero que los receptores entiendan. La capa explícita de textos es una serie de sinécdoques. La formulación lingüística por sí sola no desbloquea el sentido completo, sino que destaca el todo.

Dado que los idiomas no difieren solo en su vocabulario (lexicón) y gramática, sino que también en la forma en que los hablantes nativos expresan sus ideas (Israel, 1990), la combinación de partes explícitas e implícitas no es la misma en ninguno de los dos idiomas, incluso cuando se refieran a lo mismo. El hecho de que el lenguaje esté indeterminado es un elemento más en apoyo de la desverbalización. Brinda a los traductores orales y escritos una gran libertad y creatividad en su reformulación de los significados intencionados de los autores u oradores.

La ITT ya no es por tanto un mero constructo abstracto, sino que tiene fundamento en la práctica (Seleskovitch y Lederer, 1989). La práctica enriquece la teoría, que a su vez ayuda a los traductores profesionales al saber cuales son los pasos a seguir en su quehacer y el porqué. Al explicar el proceso de la traducción oral y escrita en términos simples, la ITT apela a los profesionales y está particularmente bien posicionada como herramienta pedagógica.

Desde sus orígenes, la ITT es la base de instrucción en la *École supérieure d'interprètes et de traducteurs* (ESIT), que ha capacitado a innumerables intérpretes y traductores que aplican sus principios en su trabajo diario. La ITT también atrae a

estudiantes de doctorado de todo el mundo, cuya investigación demuestra su validez para todos los pares de idiomas y todo tipo de textos.

El principal objetivo de la ITT es estudiar la traducción, y al hacerlo, arrojar luz sobre los trabajos de lenguaje y comunicación. Como modelo de traducción básico holístico, la ITT cubre varias etapas del proceso de traducción, incluyendo las expectativas y de los lectores y sus necesidades. Un número de otros modelos estudian el proceso desde diferentes ángulos y añaden algunos detalles a la teoría. No obstante, ninguno de ellos desacredita el modelo de ITT que a través del tiempo se ha extendido a la literatura y textos poéticos, lenguaje de interpretación de signos y está abierto a un mayor desarrollo.

#### **2.1.4 Nuevas preguntas de investigación en el discurso: sobre el diálogo entre lo propio y lo ajeno en dos tipos diferentes de traducción**

Atendiendo a las cuestiones previas planteadas sobre la contextualización, desverbalización e interpretación del sentido, surgen nuevas preguntas en el curso de la investigación que han tratado con anterioridad numerosos filósofos, escritores y traductores. Cuestiones como el diálogo entre lo propio y lo ajeno en dos tipos diferentes de traducción.

Sobre esto, Ortega y Gasset (Werner, 2004) llega incluso a decir que en las traducciones en las que el autor es traducido al idioma del lector, solo traducimos en un sentido impropio de la palabra: producimos una imitación o transcripción del texto original. Solo si sacamos al lector de sus hábitos lingüísticos y le obligamos a ponerse en la posición del autor, se produce una traducción propia. Ortega y Gasset fue un firme defensor de esta llamada “traducción real”, como no siempre ocurren entre personas que se ocupan de cuestiones de traducción.

También se ha hecho y validado empíricamente en la lingüística sistemática funcional de Halliday (1979) esta distinción en los dos tipos básicos de traducción (real/literal sobre interpretada/no literal). La ventaja de esta fijación en una teoría lingüística determinada puede verse en el hecho de que los postulados de diferentes tipos de traducción pueden ser corroborados con procedimientos con la posibilidad de ser descritos con precisión. Es decir, que no se quedan atascados en afirmaciones vagas.

En este paradigma sistémico-funcional, al traducir un texto a un idioma, L1 es reemplazado por un texto equivalente en función a L2. La equivalencia de funciones, un concepto clave en la teoría de la traducción sistémico-funcional puede determinarse empíricamente refiriendo el original y la traducción al contexto situacional en el que ambos están integrados y que generan simultáneamente (Halliday, 1979).

Para definir con mayor precisión el término contexto situacional, se distinguen ciertas dimensiones que ayudan a hacer accesible los textos. En el análisis, los factores extralingüísticos y textual-lingüísticos están correlacionados sistemáticamente. Esta correlación da como resultado un perfil de texto que caracteriza la función del texto. Esta función consiste en un componente interpersonal, socio-afectivo (que se refiere al hablante), y uno funcional e ideológico (cognitivo referencial), que refleja las dos funciones básicas del lenguaje.

Para ilustrar de forma más gráfica las características de lo que hemos dado a denominar “lo propio” (texto original o L1) y “lo ajeno” (L2 o traducción), usaremos este ejemplo en el que se nos muestra la dimensión de la diferencia intercultural de dos idiomas y contextos diferentes como son el alemán y el inglés. Para lograr esta “originalidad”, el traductor utiliza ahora el llamado “filtro cultural” que ve el original a través de las gafas de los destinatarios de la cultura de destino.

El término clave aquí es filtro cultural, una construcción para explicar los procesos de compensación específicos de la cultura en la traducción. Sin embargo, este filtro no se aplica según la intuición del traductor, sino siguiendo los análisis empíricos contrastivos del discurso en los que se han comparado anteriormente textos, discursos orales y escritos alemanes y anglosajones.

A partir de esta variedad de investigaciones se puede establecer un patrón de tendencias de preferencias comunicativas que pueden ser representadas como un conjunto de parámetros, los más importantes de los cuales son los siguientes:

Deutscher Sprecher (L1)	Englische Sprecher (L2)
Expliztheit	Impliztheit
Orientierung auf den Inhalt	Orientierung auf Personen
Direktheit	Indirektheit

Tomado de Werner, Koller. (2004 p.334). *Übersetzung-Translation-Traduction*. Gruyter.

Estos parámetros pueden ilustrarse de la siguiente forma:

Mrs. Christmas/ Morgen kommt die Weihnachtsfrau

“Just look at you” cried Mrs. Christmas. “You are all covered in spots. However, will I finish making all these presents by myself?”

“Sieh nur an!” rief die Weihnachtsfrau. “Du bist krank! Überall rote Pusteln! Wie soll ich den ganz allein die vielen Geschenke fertigkriegen?”

En este ejemplo se aprecia con claridad lo explícito del alemán (L2 en este caso) frente al carácter implícito del lenguaje anglosajón.

A continuación, un ejemplo sobre la orientación del contenido vs orientación a las personas, que se puede ver en los subtítulos de la comedia televisiva *Mr. Bean*:

Everybody out now, please

Die Badezeit ist zu Ende! (Atkinson, 1990).

Y para terminar, ilustraremos con un fragmento del famoso personaje de literatura infantil británica *Paddington* este ejemplo sobre lenguaje directo vs. indirecto:

A bear called Paddington/ Paddington unser kleiner Bär

Mr. Gruber took Paddington into his shop and after offering him a seat (...)

Dann zong er den kleinen Bären in den Laden “Setz dich!” sagte er (...) (King, 2014).

## 2.2. Técnicas de la TAV

Teniendo en cuenta estas cuestiones, el reto de incluir una L3 en un mismo texto y reflejar todas las singularidades culturales de una tercera cultura, resulta más que evidente. Es nuestra labor como lingüistas y estudiosos de las lenguas identificar no solo la mejor manera posible de trasladar esta L3 a un nuevo texto audiovisual, sino el cómo incluirla dentro del texto de manera que refleje de forma intencionada este filtro cultural y por qué en determinadas ocasiones se realiza de una forma y no de otra.

Para ello recurriremos al libro de Juan Rica Peromingo donde se nos habla de las diferentes técnicas y criterios de la TAV, *Aspectos lingüísticos y técnicos de la traducción audiovisual TAV* (2016), del que extraeremos los más característicos y singulares. Estas técnicas varían de lo más literal a lo más interpretativo: desde el préstamo hasta la creación discursiva.

El préstamo supone integrar un término o expresión de la L1 (LO lengua original) en el texto de la L2 (LM lengua meta) sin modificarla, ya sea sin ningún cambio o naturalizado, es decir, normalizado según la grafía de la L2. Ilustrémoslo con un ejemplo de la película *Monster's Ball*:

Sky surfing is when you skydive... with a board attached [...] surfee and try to do different manouvres [...] a camera fire flies at the camera [...] on top of the helmet filming the sky surfer and [...] on the sky for catching [...] My camera fire is my husband Craig O'Brien (Foster, 2001).

Esto, en español, se tradujo en el subtulado como:

El sky-surfing es como lanzarse en caída libre con la tabla de surf fijada a los pies intentando realizar distintas acrobacias. Un operador se lanza con la cámara sujeta al casco, rodando al surfista en el aire y rodando cerca de él captando sus movimientos. Mi cámara es mi marido Craig O'Brien (Foster, 2001).

En este caso, el término *sky surfing* se toma como préstamo, naturalizándolo al español con el guión para marcarlo como una palabra compuesta.

El calco implica traducir literalmente una palabra o sintagma extranjero, tanto si es léxico como si es estructural. Veamos un ejemplo con la película *Lost in Translation* expuesto por Rica Peromingo:

Hi, we just got a request from Tanabe Mori. He's the Johnny Carson of Japan. It is a big honour to be invited to his show. Can you stay here until Friday.

Hola. Trabajo para el señor Tanabe Mori. Es el Johnny Carson de Japón. Es un gran honor ser invitado a su programa. ¿Puede quedarse aquí hasta el viernes? (Coppola, 2003, citado por Rica Peromingo, 2016: 46)

La frase “Es un gran honor ser invitado a su programa” es un claco del inglés, ya que una expresión más corriente sería “Es un honor que me invite a su programa”.

La traducción uno por uno y la traducción literal son técnicas muy similares, pero mientras que en la primera permanece de forma inalterada el número de palabras respecto a la LO y la traducción de estas pueden cambiar de sentido fuera de contexto, en el segundo caso el número de palabras puede diferir y la traducción representa exactamente el original.

It's a big honour to be invited to his show. Can you stay here until Friday? Uh. I'm surprised and honored, but I think I need to check with my agent.

Es un gran honor ser invitado a su programa. ¿Puede quedarse aquí hasta el viernes? Es una sorpresa y un honor, pero creo que tendré que hablar con mi agente (Coppola, 2003, citado por Rica Peromingo, 2016: 46).

En este caso se respeta exactamente el número de palabras y se identifica por tanto como una traducción uno por uno. No obstante, cabe señalar que en la versión subtitulada se opta por “¿Se puede quedar hasta el viernes?”

Un ejemplo de traducción literal de esta misma película se observa en el siguiente fragmento:

Did you ever wonder what your purpose in life is? This book is about finding your soul's purpose or Destiny. Every soul has its path. But sometimes that path is not clear. The Inner Map Theory is an example of how each soul begins with an imprint, all compacted into a pattern that has been selected by you soul before you've even gotten here.

¿Se ha preguntado alguna vez cuál es su propósito en la vida? Este libro trata de la búsqueda de nuestro objetivo. Cada uno tenemos un camino, pero en ocasiones, el camino está claro. La teoría del mapa interior es un ejemplo de cómo cada espíritu nace con unos datos impresos que siguen una pauta seleccionada antes de nacer nosotros (Coppola, 2003, citado por Rica Peromingo, 2016: 47).

En este caso, la traducción expresa perfectamente el contenido del original, pero difiere en el número de palabras e incluso el orden de la frase, sobre todo en la segunda parte de la escena. El equivalente acuñado supone la utilización de un término o expresión que sí se representaba en el TO:

Mr. Harris, welcome to Park Hyatt Tokyo. Yeah. This way, please. Mr. Harris, pleased to welcome. Thank you. Have a nice stay with us.

Bienvenido al Park Hyatt Tokio. Por aquí, por favor. Sr. Harris, sea bienvenido (Coppola, 2003, citado por Rica Peromingo, 2016: 48).

Como se puede observar, las dos últimas frases son directamente omitidas en el subtítulo, cosa que no ocurre con la versión doblada.

La técnica de la adaptación supone reemplazar un elemento cultural por otro de la cultura receptora:

They're making them wear all these Keith Richard's clothes, and it's just so ridiculous. They should just let them be what they are, don't you think. I mean, yeah.

Les hacen ponerse ropa de Keith Richard y les queda ridículo. Deberían dejarles ir a su bola, ¿no crees? O sea, sí (Coppola, 2003, citado por Rica Peromingo, 2016: 48)

La adaptación del marcador cultural “I mean” al “O sea” la explica José Luis Martí Ferriol en su libro *El método de la traducción. Doblaje y subtitulación frente a frente* (2013) de la siguiente manera: la identificamos porque ese “o sea” al final de una frase puede estar asociado a la forma de hablar de ciertos colectivos de supuesta “clase alta”, en los que podría encajar el perfil del marido de la protagonista, que además utiliza jerga del argot juvenil.

Estas diferentes técnicas de aproximación al TO se pueden deber por diversos motivos, no sólo lingüísticos, sino también de carácter técnico. Prioridades y restricciones que se deben tener en cuenta a la hora de traducir un texto audiovisual. Tal es así que Zabalbeascoa considera la TAV como: “Un asunto, entre otros, de prioridades (objetivos) y restricciones (obstáculos) que deberán volver a fijarse cada vez que se inicie una nueva labor traductora” (1997: 331-332). Es importante a la hora de establecer estas prioridades y restricciones fijarse en tres niveles de análisis: texto, imagen y sonido.

<i>Tres niveles de análisis</i>				
<i>Texto (Código textual)</i>		<i>Imagen (Código visual)</i>		<i>Sonido (Código acústico)</i>
Sociolingüística	+	Proxemia	+	Prosodia lingüística
Psicolingüística		Kinesia (movimiento corporal)		(estilo de habla)
Transcripción fonética		Mensajes Visuales		Canciones
Referencias históricas		Anuncios		Música
Referencias culturales		Iconografía		Voces de fondo
Unidades fraseológicas				Sonidos contextuales

Tomado de Rica Peromingo, Juan. (2016 p. 102). *Aspectos lingüísticos y técnicos de la traducción audiovisual*. Peter Lang.

La combinación resultante de estos 3 niveles de análisis permite identificar nuestras prioridades y restricciones. Una vez establecido el orden de estas, nos referiremos a los ámbitos lingüísticos y técnicos. Los aspectos de ámbito técnico serán coherencia acústica y visual, sincronía labial y espacial. Por otro lado, los de ámbito lingüístico serán las referencias culturales, históricas, la intertextualidad, unidades fraseológicas, interjecciones, onomatopeyas, rimas, entre otras

Como vimos en el apartado anterior, hablando de la teoría de la ITT se hace prácticamente imposible en algunas ocasiones realizar una traducción literal y tampoco es en muchos casos recomendable, por tanto, el establecimiento de estas prioridades lingüísticas hace especial hincapié en los supuestos más arriba mencionados. De tal forma que pasaremos a continuación a explicar de forma más pormenorizada este tipo de restricciones y prioridades con ejemplos.

Teniendo en cuenta las referencias históricas es importante no caer en la manipulación como se parecía en el siguiente caso de la película *Casablanca*:

*Captain Renault [...] In 1935 you ran guns to Ethiopia. In 1936 you fought in Sapino in the loyalist side.*

*Capitán Renault [...] en 1935 introdujo armas en Etiopía. En 1938 luchó como pudo contra la anexión de Austria (Curtiz, 1942, citado en Bernal Merino, 2002: 69)*

La traducción de referencias históricas han de mantenerse por parte del traductor audiovisual sin ningún tipo de apreciación personal, a riesgo de caer en la manipulación.

Hemos señalado también la intertextualidad, y esto es que debe guardar coherencia con sucesos, personajes, etcétera, sucedidos con anterioridad. Igual de importantes son las referencias culturales, que han de adaptarse para una mayor comprensión del sentido por parte del receptor. Bernal Merino ofrece el siguiente ejemplo de la serie *Futurama*:

Fry: [...] all this was probably once a charity luncheon for the Met.

Fry: [...] Seguramente esto era un comedor de caridad para los del Real (Bernal Merino, 2002: 68).

Hay que entender que entender que el Met es la apócope que los estadounidenses utilizan para el Metropolitan Opera Theater de Nueva York, y dejarlo tal cual sería demasiado críptico para un receptor de España, que entiende mejor la referencia al Real como al Teatro Real de Madrid.

Las perífrasis, unidades fraseológicas, modismos, refranes, etcétera, suponen uno de los mayores retos para el traductor audiovisual, ya que puede llevar a interpretaciones erróneas o pérdida de información. Expresiones como *On the one hand* (Por un lado), *Actions speak louder than words* (Las palabras se las lleva el viento), *Birds of a feather flock together* (Dios se cría y ellos se juntan), *In for a penny, in for a round* (De perdidos al río) son especialmente difíciles de manejar por el profesional de la traducción o intérprete.

El acento (nacional, regional o dialecto) son aspectos que han de solventarse especialmente en el subtulado (sobre todo en el de lenguaje para sordos).

### **2.3. Terminología y concepto de multilingüismo**

El término multilingüismo puede referirse a la situación de un hablante individual que es capaz de utilizar dos o más lenguas, a una comunidad de hablantes en la que se usen dos o más lenguas, a una comunidad de hablantes en la que se usen dos o más lenguas, o a la situación creada entre hablantes de diferentes lenguas. En el primer caso, una persona multilingüe, en la definición más amplia, es aquella que puede comunicarse en más de una lengua, ya sea de manera activa (escribiendo y hablándola) o pasiva (escuchando y leyéndola).

Más específicamente, se utilizan los términos bilingüe o trilingüe en caso de que la persona domine dos o tres lenguas. Un término general para una persona multilingüe es el de políglota. Hay diferentes criterios para definir quién es bilingüe y quién no, dependiendo si consideramos necesario un dominio a nivel nativo en todas las lenguas, o un dominio inferior al nativo, pero con capacidad de comunicación en todos ellos.

En el multilingüismo social, no todos los hablantes tienen que ser multilingües, pero sí una gran parte. Los lingüistas clasifican las comunidades dependiendo de la distribución funcional de las lenguas: *disglosismo* y *ambilingüismo* o *equilingüismo*.. En el caso de la *disglosia*:

(...) es el uso discriminado de dos variedades de la misma lengua, en [:] [1] unos casos de estadios históricamente diferenciados: árabe clásico y árabe popular (egipcio, sirio, libanés, iraquí, etc.) griego clásico o cercano al clásico, *Katharévusa*, según la reconstrucción de principios del siglo XIX, y griego popular, *dhimotikí* o *demótico*; en otros, [2] [una variedad "estándar" y] una variedad regional, desarrollada tras un prolongado período de aislamiento: el alemán y el dialecto germano-suizo, el *schwyzertütsch*; [3] en otros, una lengua estándar y una criolla procedente de aquella: el francés y el *créole* en Haití. En todos los casos la situación es paralela: una variedad

popular, la baja (B) y otra sobreimpuesta, culta, adquirida por las élites mediante procesos de escolarización, la alta (A). (López, 2004: 196-197, citado en Corredor Tapias, 2017).

Es así como la disglosia es, ante todo, un fenómeno social, en la que, además de los dialectos característicos de una lengua, existen también variedades complejas, aunque autores como Fishman han modificado el concepto a través de los años y lo aplican a aquellas situaciones en las que hay coexistencia de lenguas diferentes.

El término ambilingüismo o equilingüismo refiere a aquellas situaciones en las que los hablantes o una comunidad lingüística hablan en su mayoría más de una lengua, a las cuales perciben de manera igualitaria. Es decir, su prestigio y preferencia dependerá de la situación en la cual se vean envueltos. Su presencia no es tan frecuente, pero un ejemplo común en el que se encuentra en Cataluña con el español y el catalán, o en Quebec con el inglés y el francés (Miranda Odriozola, 2008).

Tras haber definido el multilingüismo, nos centraremos en la segunda de las formas, la de las sociedades multilingües.

#### **2.4. La TAV en el texto audiovisual infantil**

No conviene perder de vista que este TFG versa sobre el multilingüismo en películas para jóvenes y niños, por tanto, ahora que conocemos algunas de las nociones básicas, teorías y terminología del texto y la traducción audiovisual en general, conviene que nos refiramos ahora al texto orientado para un público infantil.

Como postula Montoya en su libro *La comunicación audiovisual en la educación* (2005), el niño ya no puede ser solo referido simplemente como lector, ya que la proliferación de pantallas en nuestra sociedad ha hecho que el estímulo que une entretenimiento y pedagogía ya no venga exclusivamente a través del libro, si no que los estímulos son visuales y auditivos.

Dicho de otra forma, la omnipresencia de medios audiovisuales ha convertido el consumo audiovisual casi en un bien de primera necesidad para las nuevas generaciones. Tal es así que es más correcto hablar de oyentes, espectadores o receptores, y ha sido bautizada por José San Román como la “generación de las pantallas” (San Román, 2008) en su obra *Niños y pantallas. Oportunidades y retos de una relación en transformación*.

También es verdad que cuando hablamos de literatura infantil lo primero que nos viene a la cabeza son cuentos universales como *El gato con botas*, *Ricitos de oro*, *Pulgarcito* o películas animadas de la factoría Disney, sin tener en cuenta la carga ideológica que estas pueden contener. Sin embargo, no es el caso de este TFG en el que no nos fijaremos en tales cuestiones, sino diferenciar la información que el receptor puede distinguir y separar de aquella que no, pues a pesar de que el receptor es infantil, hay en todas estas obras una serie de elementos que no aportan información de forma instantánea, tales como dobles sentidos, ironías y referencias culturales o intertextuales.

Eithne O'Connell, en *What dubbers of children's television programmes can learn from translators of children's books* afirma que esto se debe a que el público infantil no es el único grupo destinatario, si no que el verdaderamente importante es el grupo prescriptor (*gatekeeper*), los adultos, quienes controlan el consumo de los más pequeños y, por tanto, el material audiovisual no solo debe estar dirigido a los niños, sino a los padres, profesores o tutores, que son quienes tienen el poder de decisión.

En esta sección del TFG también se intentará explicar la especial situación de la Literatura Infantil y Juvenil (LIJ de ahora en adelante), pues a pesar de que hay una enorme producción de material audiovisual dedicado al público infantil, muy poco se ha destinado a hablar de la aplicación de la TAV para este tipo de receptor.

O'Connell (2003) también establece que existe un paralelismo entre ambos formatos y, por ende, hay procesos de la TAV que se pueden extrapolar a la LIJ. Lo primero es remarcar que dentro de la categoría de LIJ podemos encontrar desde un libro infantil ilustrado para bebés, cuentos de hadas, adivinanzas, etcétera, también alcanza a obras para público adolescente con novelas de la saga *El corredor del laberinto* (2014), *Divergente* (2014) o *Los juegos del hambre* (2012), todas ellas también trasladadas a versión cinematográfica.

La LIJ tiene un carácter único, ya que supone un puente entre la adultez y la infancia. En lo que a textos exclusivamente infantiles se refiere, Gillian Lathey, en su obra *The translation of children's literature* (2006) atendiendo al criterio autor/destinatario distingue tres tipos: textos escritos por adultos, específicamente para niños, textos cuyos destinatarios son los adultos, pero también pueden leer los niños y textos cuyo destinatario son los adultos, pero también pueden leer los niños y textos que pueden leer tanto niños como adultos.

Como hemos dicho en párrafos anteriores, la primera opción es la más extendida, aunque con ciertas peculiaridades, ya que, si bien es cierto que el público infantil es el principal destinatario, debe entretener al adulto quien es, en última instancia, quién traduce, publica, recomienda y compra el libro.

La LIJ conjuga también literatura y pedagogía y, por tanto, pertenece a dos sistemas: el socio-educativo y el literario. Hay que tener en cuenta las normas sociales, culturales y educativas, así como los valores y las corrientes ideológicas predominantes en una cultura y un periodo concreto. Precisamente, este es uno de los aspectos fundamentales para los investigadores en traducción de LIJ, puesto que según Emer O'Sullivan, "(...) deben preguntar en qué grado las normas de los textos de origen pueden prohibir la traducción o si (y cómo) están adaptadas para ajustarse a las de la cultura objetivo" (O'Sullivan, 2013: 254).

Siendo esto así, lo específico de la LIJ hace que su traducción sea especialmente singular, algo que el traductor debe tomar en consideración. Algunas de estas características son la adaptación al conocimiento del niño y su comprensión lectora, o la adecuación del texto a las diferentes clases de receptores a los que se dirige la obra.

De la misma forma, la traducción debería situarse en el punto justo de singularidad cultural para que el receptor infantil pueda comprender el texto y, al mismo tiempo, aumentar su conocimiento con contenidos de la cultura original del texto.

A continuación, se realizará un breve repaso de las aportaciones más relevantes para así obtener una visión general del estado de la disciplina, con énfasis en las investigaciones y términos que se puedan aplicar al ámbito del cine para niños y jóvenes y el doblaje.

Muy a menudo, la investigación en la literatura infantil y juvenil ha centrado sus esfuerzos en analizar los textos con el fin de identificar y clasificar la problemática a la que tiene que hacer el traductor. En la obra *Approaches to the translation of children's literature: a review of critical studies since 1960* (2002), de Tabbert, se dividen los retos de la traducción de LIJ en dos: cómo interactúan imágenes, palabras y sonidos; el uso y la utilización de los juegos de palabras y elementos lúdicos del lenguaje y cómo incluir referencias culturales e intertextuales dentro del texto meta.

En cuanto al primer punto, los textos marcadamente infantiles suelen ser textos con múltiples modalidades. A estos textos multimodales se refieren Kress y Van Leeuwen en *Reading Images: The grammar of visual design*, y se refieren a ellos como cualquier texto cuyos significados se realizan a través de más de un código semiótico.

Sobre la combinación dentro de un mismo texto de imágenes y palabras, caso que se da en libros infantiles ilustrados o cómics, ambos son códigos que se complementan y retroalimentan mutuamente. Ritta Oittinen así lo refleja en *Translating for children* (2002):

(...) de una manera u otra, los ilustradores siempre toman historias en nuevas direcciones; por ejemplo, subraya ciertas escenas o ciertas características de las personas descritas por el autor. Añaden y omiten y hacen que los lectores del libro presten especial atención a ciertas partes de la historia (Oittinen, 2002: 102)

O'Sullivan se expresa en términos similares: "(...) el efecto sinérgico combinado (C), que es más que la suma de A+ B".

Sobre la utilización del sonido de la LIJ, diversos autores insisten en la importancia de los textos creados para ser leídos en público, o en voz alta -por ejemplo, un audiolibro- cuya traducción precisa de una estructura en la narración del relato clara y con especial atención al ritmo, la repetición, las onomatopeyas, los juegos de palabras o los neologismos para fortalecer el aspecto fonético de la lengua del niño.

Sobre esto, para O'Connell (2003), estos aspectos son más importantes en los textos audiovisuales debido a la duplicidad de canales (sonoro y visual), y por tanto el estudio de las herramientas y estrategias que emplean los traductores de LIJ puede ser realmente útil para los traductores de productos audiovisuales infantiles. Ottinen (2000) afirma que la traducción de una obra de teatro o una película infantil no se diferencia mucho de un cómic, ya que los elementos tanto acústicos, visuales y kinésicos son muy parecidos.

Por otra parte, es muy común encontrar en los textos de LIJ lo que se suele denominar lenguaje lúdico: juegos de palabras, modismos, frases hechas características del TO, así como también palabras inventadas, hipérbolos, chistes o situaciones absurdas y cambios estilísticos intencionados, surgiendo así lo que O'Sullivan llama humor intertextual. Los investigadores que se dedican a trabajar sobre estos temas utilizan para ello el material que proporcionan clásicos literarios como *Pinocho* o *Alicia en el país de las maravillas*.

Ahora bien, vistos los diferentes tipos de TAV para la LIJ, sus características y corrientes, discernimos que, aunque las características lingüísticas de un texto audiovisual no son muy diferentes de las de un texto convencional para niños, pues en ambos se suceden las mismas estructuras de canciones, juegos de palabras, etcétera. Sí que se diferencian en aspectos de forma como la convivencia de elementos acústico-sonoros y elementos puramente visuales, la dependencia de los diálogos al medio en que se emiten, es esta interacción y retroalimentación de códigos, lo que da forma a la verdadera naturaleza de la TAV.

También hemos visto como la especificidad del formato audiovisual varía dependiendo quién sea el receptor final. De esta manera, se adecúa por una parte al desarrollo cognitivo de los niños y su habilidad de recepción, y además a la diversidad de receptores (adultos, niños y jóvenes) a través de los elementos más dirigidos a público más maduro. Zabalbeascoa lo expresa así en su obra *Contenidos para adultos en el género infantil: el caso del doblaje de Walt Disney*.

Dado que la manera de hablar, pensar y actuar del niño es diferente dependiendo la cultura, la labor del traductor resulta imprescindible, porque es quien se ocupará de adaptar el texto. Para realizar esta labor debe decidir sobre el lexicón, la conveniencia de usar o no expresiones formales y si el marco y referencias culturales va a ser naturalizado, todo ello condicionado por la duplicidad de canales y las prioridades y restricciones características del proceso de doblaje.

Por tanto, decisiones que en principio parecen evidentes o de poca importancia, como la modalidad de la TAV, deben decidirse tomando en consideración las necesidades del público infantil.

En la tesis de Josi Barambones, *La traducción audiovisual en ETB-1: estudio descriptivo de la programación infantil y juvenil*, propone como características del cine de animación las siguientes nociones:

- a) Exclamaciones e interjecciones, que expresan de forma instantánea sensaciones y sentimientos; b) Nombres propios que hacen referencia a las características de personajes o lugares y que se pueden traducir, adaptar o dejar sin traducir; c) Canciones, que permiten que la historia avancen; d) Escenas rimadas, de estructura sencilla, pero con gran sonoridad, atractivas para el niño; e) Fórmulas estereotipadas de los cuentos infantiles, reforzando el vínculo de éstos con el cine infantil (Barambones, 2009: 315)

Es muy común, según la experiencia del traductor con esta clase de textos, que realice este proceso de manera totalmente inconsciente, de tal forma que no tenga la necesidad de plantearse a qué clase de público o receptor está dirigida la traducción.

Sin embargo, también muchas traducciones tienen tendencia de naturalizar el TM introduciendo elementos característicos de la cultura de destino y así diseñar un público potencial del TM diferente del TO. Existen varios ejemplos y precedentes en estas cuestiones, como el que presenta O'Connell (2003), en el que el vocabulario técnico-científico de una serie alemana enfocada a un público infantil, se simplificó al traducirla al irlandés, sin ningún motivo que lo justificara, limitando el acceso al desarrollo lingüístico y acervo cultural del niño a dicha lengua.

A propósito del tipo de lengua que se oye en las películas para niños. Lourdes Lorenzo (2008) realizó un trabajo con base a un estudio de Gabriel y Goldberg sobre el doblaje español de *Pocahontas* (1995), en el que muestran especial atención a la naturalización del texto traducido desde una dimensión lingüística, así como cultural. Lo ilustra con el siguiente ejemplo:

[Contexto: Wiggins, el ayudante simplón del gobernador Ratcliffe, no entiende la ironía implícita en las palabras de éste cuando habla de darles a los indios un “recibimiento a la inglesa” (esto es, disparándoles) y hace un comentario excesivamente inocente que provoca el desprecio de su jefe:]

Wiggins: Do you think we'll meet some savages?

Ratcliffe: If we do, we should be sure to give them a proper English greeting.

Wiggins: Oh, gift baskets!

Ratcliffe: And he came so highly recommended.

Wiggins: ¿Cree que encontraremos algún salvaje?

Ratcliffe: Si eso ocurre les saludaremos como caballeros ingleses.

Wiggins: ¡Oh! ¡Cestas de regalo!

Ratcliffe: ¡Y eso que me vino recomendadísimo! (Lorenzo, 2008: 92)

Este es uno de los casos más ilustrativos en los que podemos encontrar elementos destinados a un público adulto: el sarcástico comentario de Ratcliffe -el villano de la película- y la obvia referencia al tráfico de influencias, tan solo lo podrán comprender espectadores a partir de una cierta edad. Este respeto por las referencias a los adultos se mantiene también en el caso de metáforas, tanto si estas se corresponden en ambas culturas (bottomlesspit / pozo sin fondo) como si precisan de reformulación (Happy as a clam / feliz como una lombriz).

## 2.5. Definición, delimitación e inclusión de una L3 en un texto de TAV

Los textos multilingües son consecuencia directa de la globalización y el flujo exponencial de contenidos en distintos idiomas provenientes de diversos lugares del mundo. Se trata de textos multiculturales, cuya traducción no solo se diferencia por el traslado de los contenidos de más de una lengua a otras, sino que también implica la familiarización con las culturas involucradas, comprendiéndose estas como un “(...) sistema cognitivo, una literatura, una cultura material, un sistema social y una historia” (Bilevich, 2011). Es por esto que el traductor que trabaje con dichos textos requiere de una serie de estrategias teóricas, técnicas y literarias para crea un texto traducido (TT) que refleje esta realidad ecléctica.

Los textos originales (TO) multilingües son cada vez más frecuentes en el mundo audiovisual, como reflejo de esta realidad hiperconectada en la que nada parece pertenecer únicamente a un solo sitio, sino que se presentan identidades híbridas y heterogéneas, por lo que no es difícil encontrar en películas, series y libro a personajes bilingües o políglotas, o diálogos y escritos en otros idiomas distintos al que es hablado mayoritariamente en el material, como puede serlo el famoso “Hasta la vista, Baby” de *Terminator* (1984) o el nombre de la franquicia de *Breaking Bad* (2008) “Los Pollos Hermanos”, ambos en español en producciones estadounidenses, con guiones, personajes y actores anglosajones.

En traducción, las lenguas nativas o primeras lenguas son identificadas con las siglas L1 (como nos referiremos a ellas a partir de ahora). Suele ser aquellas en las cual los hablantes poseen una mayor competencia debido a que es la primera adquirida por ellos. Por otro lado, las segundas lenguas o lenguas extranjeras (dependiendo del proceso de aprendizaje) son identificadas como L2, y hacen referencia a todas aquellas que el hablante adquiere de manera adicional a la lengua nativa. Por otro lado, las terceras lenguas (L3) son aquellas aprendidas luego de la L1 y L2 (Lozano González, 2012).

En este TFG, las siglas L1, L2 y L3 serán utilizadas en conjunto con TO o TT, para indicar si se refiere a las que se encuentra en el texto original o en el texto traducido, respectivamente, como por ejemplo: L2 TO y L2 TT. En el caso específico de las lenguas calificadas como L3, las mismas no remiten necesariamente a otra lengua, sino que también puede utilizarse para catalogar una variante significativa e identificable que lleve a señalar más de una comunidad de hablantes representada en el texto. Así, L3 TO puede

que sea una variación de (ej. Un dialecto) L1, o L3 TT puede serlo con respecto a L2). Por ende, L3 abarca lenguas existentes, representaciones o interpretaciones de estas, dialecto o variaciones e idioma ficticios o inventados.

Un ejemplo de una L3 que parte de una representación de un idioma lo encontramos en el pseudo.italiano en *Un pez llamado Wanda* (Chrales Chriton, 1998), que toma ciertas características y estereotipos del idioma italiano y los proyecta en una nueva lengua ficticia. También puede observarse este tipo de L3 en el caso estudiado por Delabastita (2010), que identifica en la *sit-com* de la BBC's '*Allo 'Allo* representaciones de L3 que son diferentes variedades o estilos de L1. Es decir, el TO es en realidad monolingüe, pero incluye rasgos específicos que hacen creer la presencia de otros idiomas (L3).

Delabastita identifica tres idiomas diferentes (francés, alemán e inglés) que tácitamente se hablan en esta serie de televisión, a la vez que se muestran varios acentos extranjeros en los que se hablan dependiendo de los antecedentes nacionales de cada personaje y si se supone o no estar hablando su propio idioma. La notable hazaña en el guion es que todo esto se logra sin recurrir realmente a ningún otro idioma que no sea el inglés. Para cada idioma supuesto, el inglés se habla con un acento o estilo diferente, lo que da como resultado siete variedades diferentes de supuestos idiomas y acentos y cinco variedades de inglés que se hablan en realidad para retratarlos (2010).

Para que esto funcione de la manera que Delabastita propone, debemos asumir o aceptar que ciertas palabras y expresiones extranjeras como *Dummkopf* o *mon chérie* deben considerarse como préstamos para el inglés. Para los fines de esta investigación, lo que aquí se afirma sobre L3 puede ser válido incluso si L3 se supone como en el caso de '*Allo 'Allo*. Se parte de que el TO está compuesto potencialmente por un idioma principal L1, más un tercer idioma, L3 TO.

Para el catedrático de la Universidad de Ottawa, Rainier Grutman (2009), el requisito mínimo para que un texto se identifique como multilingüe es la presencia de al menos una sola palabra extranjera; sin embargo, cabe destacar que esto solo depende del criterio del traductor, que podría considerar dicha palabra como un préstamo en lugar de una palabra ajena al idioma principal del texto. Por ejemplo: al trabajar con un texto mayoritariamente compuesto por el idioma inglés, si el traductor llegará a toparse con

una palabra como “sombrero”, podría considerarla tanto una palabra en español en un texto en inglés o un préstamo del español incorporado en el inglés.

La determinación de a cuál de todas las lenguas en un texto le corresponde la clasificación de L2, L3, L4, L5 (en el caso de existencia de más de tres lenguas), ect, no siempre es clara y depende directamente del traductor, según evalúe su naturaleza. Es así como un texto puede tener más de un L1 (posiblemente un caso más prototípico de un texto verdaderamente multilingüe), al igual que una L3 puede presentarse en igual proporción que una L4, L5, etcétera. Igualmente, la traducción intratextual previamente mencionada implica la traducción entre L1 y L3 TO, o entre L3 TO, L4 TO, L5 TO, y así seguidamente.

Cabe también destacar la acotación que realizan Jenny Brumme, Hildegard Resinger y Amaia Zaballa en *La oralidad fingida: descripción y traducción* (2008), donde se indica que el lenguaje que escuchamos en los largometrajes (y que leemos en la literatura) no es una representación fiel del lenguaje tal y como lo escuchamos cotidianamente en ámbitos no formales. Por lo tanto, el cine y el lenguaje literario pueden ser cercanos, pero nunca completamente idénticos al habla natural.

En el caso de los lenguajes L3 TO que son claramente inventados, estos pueden estar fuertemente basados en L1, especialmente cuando las expresiones son relevantes o de alguna manera informativas, para hacerlas más fácilmente comprensible, pero no imitarlos a la perfección. También es posible que el lenguaje inventado tenga algún otro lenguaje natural diferente a L1 como base natural, que incluso puede ser el mismo idioma que L2. Por lo tanto, de las siguientes representaciones, ambas son posibles: L3 TO = L2, o L3 TO ≠ L2.

Se identifica como lenguas, ya sean pertenecientes al pasado (como el latín) como al presente (idiomas modernos) al “(...) sonido vocal humano (o la representación gráfica de este sonido en la escritura) utilizado sistemática y convencionalmente por una comunidad con fines de comunicación” (Crystal, 1985: 251) es compartido por todas las personas que pertenecen a una comunidad de hablantes.

Todas estas afirmaciones no solo son aplicables para el TO y L3 TO, sino que también pueden evidenciarse en el TT y su L3 TT, L4 TT, etcétera. Este trabajo catalogará a las lenguas como naturales cuando se refiera a aquellas lenguas cuyo origen provenga

del mundo real, mientras que se hablará de lenguas inventadas cuando se trate de alguna interpretación, dialecto o idioma ficticio, creado por los escritores, productores y todo aquel involucrado en el proceso de fabricación del material literario y/o audiovisual.

En la propuesta de este trabajo, un idioma (L) podría ser un idioma estándar, un dialecto o alguna otra forma de variación del idioma (por ejemplo, un antilenguaje, tal y como propuso Halliday en 1975). Con respecto a esto, se debe tener en cuenta que podemos referirnos a un tercer idioma, independientemente de si el idioma utilizado en el texto de origen, el L3 TO, es algún tipo de neutral o standard, o de lo contrario, acentúa las características de la variación intralingüal (rasgos dialectales relevantes). Por ejemplo, la variedad sudamericana de español (L3 TO) hablada por los bandidos en *Butch Cassidy y Sundance Kid* (1969), donde el idioma principal de la película (L1) es el inglés. O el español ibérico (L3 TO) hablando en *Tierra y libertad* (2004), que también tiene el inglés como L1.

El concepto de L3 subraya el hecho de que no todas las voces de un texto (por ejemplo, una película o una novela) hablan el mismo idioma o la misma variedad. Por lo tanto, resulta más pertinente señalar los factores involucrados en la traducción de Nadsat (*La naranja mecánica*, Stanley Kubrick, 1971) como L3 TO que en preocuparnos por si constituye un idioma distinto al inglés o no.

El punto no es mostrar la diferencia entre lo que se considera lenguaje, dialecto o variación y acento de lenguaje, sino ampliar la aplicabilidad potencial del concepto de L3 propuesto, que no debe limitarse a definiciones limitadas de distinciones de idiomas que coincidan con las fronteras internacionales o comunidades de habla oficialmente reconocidas. Desde la perspectiva de la traducción, se considera L1 y L2, no tanto como los idiomas en un sentido abstracto o general (inglés, español, italiano, chino), sino como una etiqueta dependiente de la recepción de este idioma por parte de una audiencia (sin importar lo amplia que sea) o receptores específicos que se supone que tienen un determinado perfil lingüístico.

Este perfil lingüístico incluye la suposición de que los receptores pueden ser bilingües, monolingües o incluso ignorantes de ciertos dialectos o jergas de su lenguaje propio, llegando incluso a provocarles extrañeza. Esto es muy evidente, por ejemplo, en las expresiones del dialecto de Harlem subtuladas, de manera satírica, en una escena de la película *Airplane* (1980) de Jim Abrahams.

Por ende, cuando expresiones como L TO (idioma del texto de origen) o L TT (idioma del texto de traducido) sean utilizadas en este TFG, se hará procurando dejar claro el idioma de los productores y receptores iniciales del texto de origen y el de aquellos que observaran y consumirán el texto traducido.

Una L3 TO natural o no ficticia puede ser cercana o familiar para la cultura L1 y sus miembros, o puede ser desconocida o de alguna manera exótica, usualmente más por cuestiones de clase, estatus y étnicas que por asuntos meramente geográficos de lejanía o cercanía de entre una comunidad de hablantes y otra. Esta es otra razón por la cual tener en cuenta la multiculturalidad es crucial para la traducción de un texto multilingüe, puesto que al depender del traductor la distinción y clasificación de las lenguas presentes en un material como L1, L2, L3, o más, estos contrastes antropológicos y culturales deben ser tomados en cuenta. Si no se es lo suficientemente pertinente con estas cuestiones, una L3 muy parecida a L1 o L2 podría parecerle a un traductor no nativo en la lengua como una misma lengua, al no ser capaz de percibir las diferencias sociolingüísticas y dialectales que un hablante nativo sí podría reconocer con facilidad.

Por otro lado, un pseudo-lenguaje, una interpretación de una lengua ya establecida como el italiano o el español solo debe pasar como un lenguaje real entre los espectadores que no están familiarizados con él o como una parodia del lenguaje. Precisamente, el ser reconocido como equivalentes al idioma al que parodian o hacen referencia es el rasgo más importante y distinguido de tales pseudo-idiomas, llegando a confundir a la audiencia por medio del uso de dos palabras clave o características, como pueden serlo palabras muy difundidas en la cultura popular o aspectos como la pronunciación y determinados hábitos paralingüísticos o no verbales, como gestos o tonos de voz que los acompañan.

Se inventa un L3 cuando el idioma no tiene ninguno y nunca ha tenido hablantes nativos reales. L3 como lenguaje inventado puede ser:

- Una mezcla sin precedentes de palabras de diferentes lenguajes naturales, como por ejemplo Cityspeak (L3 TO) en *Blade Runner* (1982) que, al ser una mezcla de varios idiomas, podría razonablemente mantenerse intacto de TO a TT, dependiendo de la importancia de la capacidad de comprensión y reconocimiento del idioma.

- Una combinación de términos inventados, que no son elementos de ningún lenguaje natural, aunque así es como deben interpretarse. Se pueden extraer ejemplos

típicos de idiomas supuestamente hablados por extraterrestres o personajes de otros mundos dentro de este. Por lo tanto, otra distinción importante e interesante es si tales instancias de L3 están destinadas a ser comprensibles o no (y cómo se hacen comprensibles).

## **2.6. Conclusiones parte teórica**

Tras el análisis del corpus teórico de nuestra investigación podemos concluir que en el mundo contemporáneo es una realidad habitual el hecho de que dos o más lenguas estén en contacto por razones políticas, culturales, económicas y de distinta índole. En un contexto de globalización, son cada vez más frecuentes la coexistencia de varias lenguas en determinadas unidades territoriales, es decir, en una situación de plurilingüismo o multilingüismo. Esto puede derivar en fenómenos como los conflictos lingüísticos, interferencias, sustitución de una lengua por otra o, incluso, a la aparición de nuevas lenguas; pero también incentiva la producción de materiales que son difundidos de manera expansiva en más de un idioma y/o son concebidos desde un inicio con la presencia de más de una lengua en su repertorio.

Esta realidad es crucialmente pertinente para la traducción como disciplina, puesto que implica que ahora más que nunca el traductor deba tener en cuenta no solo el idioma que se traduce a otro, sino las características de la comunidad de hablantes de origen y las de la comunidad de hablantes que consumirá el texto traducido. Es así como debe entenderse que, para realizar una traducción de calidad, óptima y efectiva debemos tener en cuenta los distintos factores que implica la comprensión: la audiencia, la originalidad del texto; el soporte y la intención. En el caso específico de la LIJ: la cultura de origen, la cultura de destino y la audiencia a la que está dirigido el texto audiovisual.

La realidad globalizada también produjo un mayor flujo y variabilidad de los tipos de soporte de los materiales trabajados por el traductor. En el caso de este TFG, cuyo objetivo son materiales audiovisuales, hay que tener en cuenta las particularidades de este tipo de texto y lo que implica para el proceso de traducción. Como se expuso en el apartado anterior, las diferencias entre un texto simplemente escrito o ilustrado -libros infantiles ilustrados, cómics, textos teatrales- y los destinados a plataformas audiovisuales -como cine o videojuegos- han de tenerse en consideración debido a que manejan distintos procesos de significación y transmisión de los mensajes que el o los creadores quieren hacer llegar al público.

Es importante tener en cuenta las observaciones que la teoría interpretativa del sentido plantea sobre los procesos de significación y la traducción, al igual que las especificidades que este toma cuando el clásico texto literario se transforma en uno más complejo, como lo es el caso del texto audiovisual. Mientras que en la literatura se cuenta con un código textual para transmitir los significados y la ilustración hace uso del código visual, los materiales audiovisuales se construyen a partir de tres códigos distintos (Rica Peromingo, 2016): el textual (perteneciente a los diálogos), el visual (perteneciente a las imágenes) y el auditivo (perteneciente a los sonidos).

Este compendio de niveles es lo que caracteriza a este tipo particular de objeto de estudio y representa el móvil principal de este TFG. Se tomará en cuenta que la expresión o configuración de cada uno de estos aspectos, ya en relación al texto traducidos, también variará con relación al texto original debido a cuestiones como las competencias técnicas de los difusores de los materiales, sus posibilidades económicas y los medios a su disposición. Es la suma de estas circunstancias lo que direcciona el uso de las diferentes técnicas presentes en la traducción audiovisual, tales como el doblaje, la subtitulación, o el texto oral simultáneo.

Por último, las particularidades de la LIJ también son de suma importancia, teniendo en cuenta que se trata de textos que cuenta con doble función o identidad en dos aspectos: un doble destinatario, el infantil-juvenil y el adulto, y un doble género, ya que no solo pertenecen a la literatura, sino que también poseen contenidos pedagógicos que toman en cuenta las características de desarrollo y necesidades de los niños y adolescentes.

### **3. APARTADO PRÁCTICO**

#### **3.1 Diseño de la propuesta de estudio**

La presencia de tres diferentes idiomas (en su versión doblada al alemán), junto con todas sus variaciones, es tan indispensable para el desarrollo de *Spider-Man: into the spider-verse* que solo parece razonable calificar la película como un reto a tener en cuenta. Para el caso de estudio se han escogido los supuestos de alemán, inglés, castellano y español latino para ser comparados con *Spider-Man: into the spider-verse* en su versión doblada al alemán (A-TO). Precisamente estas cuatro lenguas utilizadas en versiones

traducidas o de destino (LT) fueron escogidas porque a priori prometían revelar un amplio espectro de posibles solución-tipo, dado que, en dos de los TT, L1 y L2 TO coincidían, y en un caso (el de A-TO), L3 no coincidía con ninguna de las anteriores.

La intención de este análisis no es proponer mejores u otras traducciones alternativas, técnicas o procedimientos, mucho menos aconsejar qué traducción o qué soluciones se deberían tomar, sino que este TFG se esfuerza en alcanzar una aproximación descriptiva del caso.

Siguiendo la frase de Gideon Toury de que una traducción, o todo aquello que se considere una traducción, es enteramente determinado por la cultura objetivo (Toury 1995), todas las versiones de A-TO son consideradas como TAV con una identidad propia, así como hechos de sus respectivas culturas de origen. Acorde con el punto de vista de Toury de que una traducción o actividad traductora está regida por un conjunto predominante de la cultura de origen normativa, A-TO y otras versiones dobladas serán comparadas y descritas, especulando sobre los motivos de los traductores tras las soluciones TT.

Se analizarán fragmentos de A-TO y compararán con sus partes TT correspondientes para identificar las restricciones predominantes y el proceso de traducción, aplicando al modelo propuesto por Corrius y Zabalbeascoa (2011). También, se considerarán otras opciones teóricas, se harán hipótesis en torno a ellas y se aclarará por qué se ha optado por otra opción.

En el apartado anterior se ha presentado el marco de referencia teórico de este TFG. Se ha partido por la definición y delimitación del fenómeno del multilingüismo, tal y como es entendido en este TFG. Después de repasar someramente los diferentes estudios sobre traducción, se presentó el concepto de multilingüismo y L3 propuesto por Corrius y Zabalbeascoa. Su propuesta es nuclear para el marco de referencia teórico y es en este marco práctico donde será puesto en práctica.

De igual forma, se explicarán algunas posibles funciones de L3 en las películas y series de TV presentadas, así como el concepto de ficcionalidad voluntaria en el cine<sup>1</sup>, refiriéndose al estudio del multilingüismo en la ficción según Bleichenbacher (2008).

---

<sup>1</sup> Traducción de: willing suspension of disbelief

Veremos cuáles de las diferentes técnicas de la traducción audiovisual se han producido al trasladarse a las diferentes lenguas de destino en *Spider-Man: into the spider-verse*, sobre todo en su versión alemana, que al utilizar los tres idiomas y añadir las capas del metalenguaje juvenil, también nos ofrece claros ejemplos.

Con el objetivo de poder hablar de las diferentes maneras en las que estos elementos toman forma, analizaremos la película de forma longitudinal. Es decir, haciendo un recorrido en el que podremos ver de forma clara qué fenómenos suceden, qué diferencias hay entre cada uno de los idiomas y la solución que se ha aportado en las diferentes lenguas de destino y la posible causa de estas diferencias o similitudes, estableciendo conclusiones de esta manera a medida que se desarrolla el análisis.

### 3.1.1. Spider-Man: into the spider-verse



La película que a continuación será analizada es *Spider-Man: into the spider-verse* (2018), de los directores Peter Ramsey, Robert Persichetti Jr. y Rodney Rothman. La misma se desarrolla en un universo paralelo donde Peter Parker, el personaje principal de la franquicia, ha muerto y un joven de secundaria llamado Miles Morales es el nuevo Spider-Man.

Sin embargo, cuando el líder mafioso Wilson Fisk (también conocido como Kingpin) construye el "Super-Colisionador" atrae a dicho universo a una versión alternativa de Peter Parker que tratará de enseñarle a Miles como ser un mejor Spider-Man. Sin embargo, no será el único Spider Man

en entrar a este universo, 4 versiones alternas de Spider-Man también harán su aparición y buscarán regresar a su universo antes de que toda la realidad colapse.

Al comienzo del largometraje donde se produce el primer hecho llamativo: la escena se desarrolla con Miles Morales, el protagonista, preparándose para ir a su nuevo instituto. Prestaremos atención de momento a tres expresiones

Versión en inglés:

"Este niño me tiene loca"

"Papá, llámame, nos vemos el viernes"

"Ok, mami, hasta luego"



Versión en alemán:

"Este niño me tiene loca"

"Papá, llámame, nos vemos el viernes"

"Ok, mami hasta luego"

"En un minuto"

Versión en español:

"Este niño me tiene loca"

"Papi, llámame, nos vemos el viernes"

"Hasta luegoito"

Versión en latino:

"¡Madre mía! este niño me trae loca"

"Papito, llámame, nos vemos el viernes"

"ahí nos vemos"

Podemos comprobar cómo tanto en la versión original como en la alemana, el texto permanece sin alteraciones. Es en la traslación al español donde se aprecia la diferenciación. El uso del término papi, o papá, a modo de apelativo cariñoso entre madre e hijo, o la variación entre la expresión "Este niño me trae loca" o "Este me tiene loca"

obedece también al mismo factor que ocurre cuando se usa el término “portátil” en el castellano (C-TT) en vez de “Laptop”, utilizado en las otras tres versiones: alemán (A-TT), latino (L-TT) e inglés (I-TO).

Es importante señalar también que, en la versión de España -a la cual nos referiremos a partir de ahora como castellana-, siendo todos los personajes latinos, es la madre de Miles, con un papel más secundario en la película, la única que habla en la modalidad de español latino de la familia. El padre y nuestro protagonista, no obstante, tienen sus diálogos en un perfecto castellano. Un recurso que sirve sin lugar a dudas para diferenciar a los personajes por su importancia en la trama.

De esta forma podemos concluir que en su paso del inglés al alemán se mantiene inalterada la L2. No consideran necesario una alteración del TO para la diferenciación de los personajes, mientras que sí se altera en las demás lenguas de destino castellano y latino.

También es observable que los fragmentos del texto en C-TT no son subtítulos ni aclarados de ninguna forma en L1 (inglés) o L2 (alemán), asumiendo los creadores y difusores del material los conocimientos necesarios por parte del espectador, bien porque no son importantes para el desarrollo de la trama, bien por el hecho de un conocimiento efectivo por parte del espectador.

Es también en estos primeros tres minutos donde se nos presenta la interacción de Miles con su barrio y no solo con su familia. Las conversaciones de fondo se sostienen en varios idiomas: L1 y L3 (castellano) en I-TO y L2 (alemán) y L3 en la versión A-TT. Hay una coincidencia de la L3 en ambos idiomas. Sin embargo, cuando nos aproximamos a las versiones C-TT y L-TT de la misma escena vemos cómo el hacer coincidir estas dos variantes acarrea un inesperado resultado. Si en las versiones I-TT y A-TT Brooklyn aparecía como un barrio multicultural con una población en la que vivían varias culturas, en C-TT y L-TT el barrio completo habla español, perdiendo esa diversidad que pretende transmitir el texto original.

En los minutos 5:00 y 6:00 se observa el uso de calcos entre I-TO y A-TT:

Inglés: Dad, I love you.

Alemán: Nicht dein "dad" / Ich weiss es "dad"

El uso del término “Dad” es en A-TT suficientemente representativo de la I-TO como para recordar de forma sutil al espectador infantil/juvenil que los personajes que

está viendo pertenecen a otra comunidad hablante que no es la propia, y también como el uso de términos anglosajones es algo normal en la sociedad y sobre todo en el ámbito juvenil. En L-TT podemos ver que se hace un uso indistinto e indiscriminado de “dad” o “viejo”. Asimismo, resulta llamativo la falta de coherencia en A-TT, en la que pudiendo volver a utilizar expresiones de C-TT y L-TT (papá) optan por la utilización de “Dad”.

Como se señaló anteriormente en base a Rica Peromingo, esta decisión un tanto arbitraria a priori puede deberse a limitaciones técnicas: en este caso, encajar la vocalización de una palabra monosílaba en inglés, con una bisílaba en español. Recordemos también la importancia de la sincronización labial en la labor del traductor, como una de sus principales metas.

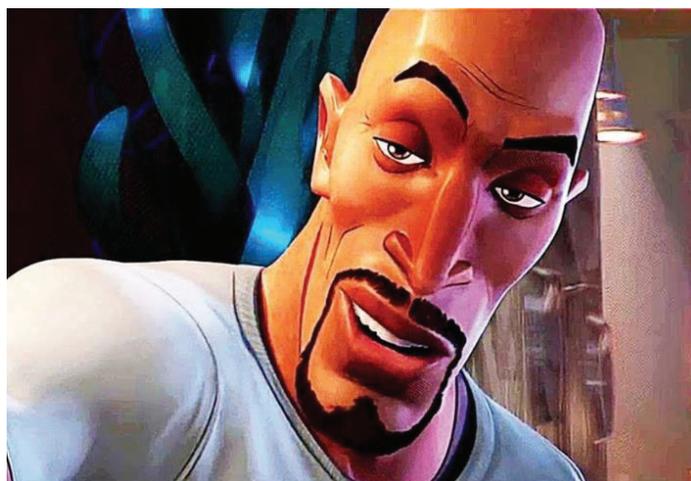
En español (tanto castellano como latino), que en I-TO aparecen como L2, el término es invariablemente “papá”. Los traductores en esta ocasión, no optaron por el uso de términos alternativos y siguieron un criterio distinto al utilizado en A-TT. Un ejemplo aún más representativo lo veremos más adelante, con la introducción de la Spider-Girl japonesa.

Siguiendo esta línea de pensamiento de los diferentes criterios utilizados a la hora de enfrentarse a una tarea de este estilo, avanzamos un poco más adelante en la producción hasta el minuto 08:56, donde vemos una curiosa singularidad relacionada con la obra de Charles Dickens, *Grandes Esperanzas*, y en la que veremos un fenómeno que se repetirá a lo largo de toda la película, y es la verbalización en el TT de los pensamientos de Miles.

Mientras que en I-TO se vale únicamente del uso de bocadillos estilo cómic para este recurso, en A-TT, C-TT y L-TT se opta por verbalizar los pensamientos de Miles a través del sonido. En C-TT incluso se va más allá y todo se subtitula a mayores. De esta manera, en A-TT podemos escuchar “*Grosse Erwartungen*” mientras leemos el título de “*Great Expectations*”. En C-TT, escuchamos y vemos subtitulado “*Grandes Esperanzas*”, no sucediendo lo mismo en L-TT, donde no se subtitula nunca ya que el espectador latino está más acostumbrado al uso de términos en inglés.

La diferencia de criterio en este caso se debe más a factores económicos que de otro tipo, aunque también puede ser ocasionado por la madurez idiomática del espectador juvenil, ya que esta tendencia se corrobora durante toda la película. En L-TT no se hace

uso de los subtítulos en ningún momento y carece de una producción mayor en esta cuestión en particular en comparación con su equivalente C-TT.



En otro momento de la película (minuto 13:00) aparece en escena el tío de Miles y, con él, el uso de una jerga cuya traducción también supone un reto.

Inglés: Is it too crazy? / He is a good guy...

Alemán: Es ist zu grass? / Er ist ein guter Kerl...

Castellano: ¿He flipado demasiado? / Es un buen tío...

Latino: ¿Lo ves muy loco? / Es buena onda...

Más ejemplos del intento de traducir expresiones hechas lo observamos claramente en el minuto 38:50 de la obra cinematográfica:

Inglés: C'mon!

Alemán: Ooooh... Komm schon!

Español: ¡Oh, venga ya!

Latino: ¡Ay, no manches!

Tan complicado es trasladar la jerga juvenil -o de cualquier tipo-, que puede evidenciarse que los traductores han dado con tantas soluciones como L2s. En alemán podemos ver una traducción uno por uno (coincide significado literal y número de palabras) en ambos ejemplos. En castellano, un equivalente acuñado en la primera frase (is it too crazy? /he is a good guy) y una traducción literal en la segunda frase: C' mon! (coincide el significado literal de las palabras). En latino, una traducción uno por uno en la primera frase y un equivalente acuñado con la segunda.

La variedad de recursos al enfrentarse a este tipo de situaciones ofrece a su vez ventajas e inconvenientes. La traducción uno por uno puede ayudar con la sincronización de imagen y audio, pero puede quedar artificial según el contexto. Los equivalentes acuñados por otro lado son muy útiles para favorecer la comprensión del espectador, pero pueden conllevar dificultades en el otro aspecto. La traducción literal es una buena solución intermedia y por ende también es altamente utilizada.

### **Nombres propios y onomatopeyas**



Otra dificultad añadida la podemos ver más adelante con la traducción de los nombres de los personajes. Por vez primera en la narración aparecen personajes con nombres ficticios conocidos por el gran público.

Con la aparición de *Green Goblin* (I-TO) / *Kobold* (A-TT) / *Duende* (C-TT) / *Duende* (L-TT) comprobamos cómo lo más importante aquí es mantener el nombre original del personaje en las páginas del cómic. Si en A-TT siempre se ha llamado Kobold al personaje de Norman Osborn, se mantiene de la misma manera en su versión cinematográfica. No ocurre así, sin embargo, con personajes de cuño más reciente como “The Prowler”, que se mantiene tal cual en A-TT, mientras que

en C-TT y L-TT se opta por la traducción literal de “Merodeador”. Otros personajes como Kingpin, coinciden en I-TO, A-TT, C-TT y L-TT por igual.

Una vez más, la traducción o no de nombres propios obedece a criterios económicos y de reconocimiento en la propia cultura. Si el personaje siempre ha sido conocido por un determinado nombre en una determinada lengua/cultura, se mantendrá esa traducción. Si, por otro lado, el personaje es más reciente y se ha comercializado directamente con su nombre en inglés en el mercado meta, se optará por no traducirlo.

En relación con lo expuesto en el apartado teórico, en este caso en particular se cumplen las tesis de Barambones (2009), en las que se indicaban las principales características del cine de animación: El uso de exclamaciones, la libre traducción o no de los nombres propios, etcétera.

Como no podía ser de otra manera, el uso del lenguaje visual específico de un soporte como son los cómics, en el que se mezclan el código visual y el lenguaje, la importancia de ciertos elementos como los bocadillos se incrementa cuando añadimos a su vez el código auditivo.



Esta relevancia de los bocadillos y las onomatopeyas la podemos observar en las siguientes escenas en la que cada uno de los textos meta se han presentado de formas diversas, demostrando así la importancia de la localización y la naturalización del mensaje, al igual que la superposición

de capas de forma simultánea para interpretar un lenguaje de Seleskovitch (1968; 1989).



En lo referente a las onomatopeyas, recursos gráficos, de lenguaje y estilísticos tan importantes en los cómics y en la LIJ en general, también hay similitudes y diferencias en su tratamiento. Veámoslo con el ejemplo del minuto (1:30:29), donde hacen aparición las onomatopeyas en inglés “Jab!”, “Slug!” y expresiones como “Applesauce!”.

En esta escena de lucha final, el uso de onomatopeyas es constante y nunca se traducen del TO. Si bien las dos primeras se podrían traducir como “¡gancho!” y “¡directo!”, la complejidad que encierra “Applesauce!” es evidente. Ya hemos visto antes que el uso de una determinada jerga puede dificultar la labor del traductor y así es el caso con los diálogos de esta escena, en los que se aptado por la libre interpretación.

Inglés: Damm you hardboiled turtle slapper!

Alemán: Du Apfelmus!

Español: ¡Bravucón lanzasopapos!

Latino: ¡Apeastas a huevo duro, mequetrefe!

En el caso del alemán vemos cómo, sin embargo, eligen una traducción literal no de I-TO, sino de las onomatopeyas. La completa inexistencia de una expresión semejante en español o en su versión latina hace que los traductores opten por una naturalización del I-TO que pueda ser comprensible para los espectadores.



Aparece en la cinta la Spider-Girl japonesa, y con ella un idioma más a añadir a la mezcla e incluso una lengua más, aunque eso sí, de menor relevancia que la L3. En el minuto 01:02:00 entra escena este personaje que se presenta a sí misma con una mezcla de idiomas:

Inglés: Hi guys! [texto en japonés]

Alemán: Hi Leute! [texto en japonés]

Español: ¡Hola chicos! [texto en japonés]

Latino: ¡Hola chicos! [texto en japonés]

Aquí vemos cómo se han optado por soluciones similares, dejando de forma intencionada la presentación en japonés. No es subtitulada ni traducida ni desde el I-TO ni ninguno de los diferentes textos meta tratados. Lo importante aquí no es comprender lo que expresa el personaje el personaje, sino al contrario, al espectador no le importa lo que dice el personaje. Al traductor, sin embargo, le interesa reforzar la idea de que proviene de una cultura muy diferente y es la combinación de códigos audiovisuales en este caso algo primordial, pues la idea de que el personaje es japonesa viene reforzada por una estética y un estilo gráfico narrativo que es lo que verdaderamente nos ayuda a dotar de profundidad a un personaje que el espectador no entiende al hablar. Salvo la inclusión de grafía asiática en todas sus intervenciones y el uso de una marcada estética manga, no hay nada más que nos ayude a interpretar sus palabras. Sólo contextualmente y combinando los diferentes recursos de lenguaje audiovisual podemos percibir de la misma manera en las culturas meta.



Lo contrario sucede con el personaje de Escorpión. Escorpión es un personaje latino en cuya primera intervención se le da apoyo de bocadillos traducidos en la I-TO. Bocadillos que no son traducidos en la A-TT, y que en C-TT y L-TT es ciertamente redundante, ya que, en este caso como tantas otras veces durante la película, el L1 coincide con L2 y L3.



Especialmente llamativo son los diferentes recursos que se han utilizado en C-TT y L-TT para diferenciarse entre sí. En el caso de L-TT se utilizan efectos sonoros para distorsionar la voz del personaje, y en C-TT se usan aún más efectos sonoros, incluyendo un cambio de acento (similar al caso de la madre de Miles al inicio de la película mencionado anteriormente) y el apoyo de subtítulos en español de los bocadillos en inglés.

#### 4. CONCLUSIONES FINALES

Si bien el quehacer del traductor se encuentra plagado de una serie de dificultades que se presentan en cualquier tarea o material que requiera la traslación de un idioma a otro, la presencia de un tercer idioma (L3) en los TO es una circunstancia cada vez más recurrente en un contexto globalizado, multilingüe y multicultural. Es precisamente esta la configuración del texto audiovisual trabajado en este TFG, *Spider-Man: into the spider-verse*.

En primer lugar, se concluye que la identificación de los idiomas presentes en un texto audiovisual depende del traductor, y que no debe tratarse únicamente de idiomas totalmente diferentes los unos de los otros, sino que también puede calificarse como L3, L4, etcétera, a variedades o satirizaciones de L1 o L2. De igual manera, la distinción de cada una de las lenguas presentes en los textos responde a cuestiones como la competencia del traductor y su criterio para distinguir tanto los diferentes idiomas, como las variedades sociolingüísticas, geográficas y dialectales presentes en ellos.

De igual manera, también sobre los traductores pesa la decisión sobre si resaltar o no este tercer idioma en el texto traducido o si se opta por invisibilizarlo, según se considere cuál es su función en el texto. Esto se evidenció en las versiones C-TT y L-TT de la película. Mientras que en I-TO y A-TT existe un contraste entre la L1 (inglés y alemán, respectivamente) y la L2 (español) que solo hablan ciertos personajes y de la que se hace uso ocasionalmente durante la película, en C-TT y L-TT el español pasa a ser L1 y L2, y el contraste idiomático presente en el TO se hace perceptible solo a través de las variables dialécticas y geográficas propias del español.

Es así como se llega a la segunda conclusión de que las terceras lenguas en un texto audiovisual se readaptan en el proceso de traducción y son consideradas en relación con todos los demás elementos en el texto. Una tercera lengua en el TO puede pasar a ser la L2 en un TT, la L1 de TO pasar a ser la L2 del TT (como en el caso de A-TO), así como también puede eliminarse su rol como L3 por pasar a ser la L1 del TT, como sucedió en C-TT y L-TT. De igual manera, elementos como ciertos nombres puede mantenerse tal cual como se presentan en el TO (Por ejemplo, The Prowler, presente tanto en I-TO como en A-TT) mientras otros se traducen (Green Goblin en I-TO pasa a Kobold en A-TO).

Algo similar se observa que ocurre con las onomatopeyas, que se mantienen iguales en las versiones I-TO y A-TT (con mayor afinidad lingüística entre ellas) y se transforman por completo en las versiones C-TT y L-TT. Todas estas transformaciones responden a motivaciones históricas y culturales, que son indispensables para hacer comprensible los TT para las audiencias. Una traducción literal y demasiado apegada al TO de estos elementos derivaría en extrañeza por parte de los espectadores y falta de sentido en algunas escenas debido a que lo semánticamente asertivo en una lengua no lo es necesariamente en otras.

La permanencia de préstamos es también frecuente entre aquellas versiones que presentan afinidad lingüística como ocurre entre el inglés y alemán, ejemplificándose en el uso de “Papa” en A-TT, al igual que fue enunciado en I-TO por la madre latina de Miles Morales, el protagonista de la historia. Por otro lado, en las versiones C-TT y L-TT se evidencia una diferenciación sociolingüística: mientras que en C-TO se hace uno del término “Papi”, en L-TT se utiliza “Papito”, más característico de la región y del público al cual está destinada esta versión, incluso cuando en ambas versiones el personaje siga siendo latina.

Cabe destacar también que estos aspectos son independientes de si pertenecen a diferentes o a los mismos canales (audio y visual) y/o códigos (verbales y de otro tipo). Los traductores deciden cómo pueden transferir el tercer idioma al TT según los recursos que tengan a su disposición y, en el caso de los profesionales no independiente, de las disposiciones de la agencia, compañía o ente bajo el cual trabaje y dictamine ciertos parámetros para la traducción del material audiovisual: si será subtulado, doblado, uso de doblaje con ciertas escenas subtuladas, traducción de los textos L1 TO presentes en ciertas escenas a L1 TT, etcétera.

Este punto se ve ejemplificado en la ausencia de subtulado de la L3 TO (español) en A-TT, ya sea porque se asume el conocimiento de los espectadores o no se consideró necesario para el entendimiento de la película. Sin embargo, dichas escenas y textos en español no fueron doblados o eliminados, lo que deja entrever una intencionalidad en la traducción del que el idioma se mantuviera presente en el TT (A-TO).

También se ve ilustrada en el texto audiovisual trabajado el uso y la presencia de otros idiomas aparte del L3 TO en todas sus versiones para identificar a un grupo de hablantes como ajeno al propio, o para reafirmar su identidad. El primer caso puede verse en el uso de “Dad” en A-TT, asumiendo como universal el idioma L1 TO, al mismo

tiempo que su uso rememora lo estadounidense de los personajes. Por otro lado, la presencia de las graffias japonesas presentes en la aparición de la Spider-Girl japonesa dirige las interpretaciones de los espectadores, que en conjunto con el estilo de animación característico del anime y las caricaturas japonesas y el uso de idioma de forma escrita pueden deducir rápida y certeramente el origen del personaje.

Es así como se observa que el proceso de captación de sentido en los materiales audiovisuales cuenta con el refuerzo de la imagen para la transmisión de los mensajes. Así como plantea dificultades no implícitas en la traducción de literatura, el traductor también puede hacer uso de las imágenes para la comprensión del TO, sin necesidad de subtítular o doblar el contenido. Al hablar por sí mismas por medio de recursos estilísticos y gestuales, se concluye que la tarea del traductor audiovisual no implica la traducción literal de la totalidad del material, sino que se realiza en contexto con los tres niveles que caracterizan a los audiovisuales.

Durante el proceso de traducción de un texto audiovisual, la traslación de un idioma a otro de ciertos contenidos puede ser omitida debido a que la imagen provee la suficiente información para el entendimiento del mensaje. De igual manera, esta siempre se ve influenciada, direccionada, transformada o reducida según su interacción con lo transmitido por la imagen y el sonido, que repotencian y producen sentido por sí mismos.

De esta forma se destaca: los traductores deciden cuál es la mejor solución para cada característica dada del TO, -como hemos visto con nuestro caso práctico- incluida L3 y su relación con otras características del TO y TT. En este sentido, el TT tercer idioma puede ser clasificado como sin alterar (la L3 TO está contenida en L3 TO), neutralizado (la L3 coincide con el L2, por lo que los dos no pueden ser distinguido en el TT), y adaptado (la L3 TO se traduce en un lenguaje diferente, que no coincide con ninguno de los idiomas involucrados tanto en el TO como la TT).

Finalmente, para el caso particular del doblaje, se puede considerar que los traductores crean un "nuevo" texto para su "nueva" audiencia. El lenguaje en TO puede o no coincidir con el idioma de TT ( $L3 = L2$  o  $L3 \neq L2$ , respectivamente). Del estudio se puede inferir que hay poca diferencia entre traducir un tercer idioma que coincida con el Lenguaje L2 ( $L3 = L2$ ), y un tercer idioma que es diferente del público al que va dirigido el texto. Las diversas soluciones que hemos analizado a lo largo de este TFG serán plausibles dependiendo de las prioridades y restricciones de los traductores (incluyendo factores ideológicos, motivaciones y normas sociales). En este caso, además, de las

limitaciones impuestas por los códigos y demás factores de la LIJ, creando textos especialmente adaptados.

## Bibliografía

- Barambones, J. (2009). *La traducción audiovisual en ETB-1: estudio descriptivo de la programación infantil y juvenil*. Universidad del País Vasco.
- Bartoll, E. (2016). *Introducción a la traducción audiovisual*. UOC.
- Bernal Merino, M. (2002). *La traducción audiovisual*. Universidad de Alicante.
- Bilevich, G. (2011) El multilingüismo y la traducción como estrategias escriturarias en un texto multicultural. En *Actas de las X Jornadas Nacionales de Literatura Comparada*. 68-74.
- Bleichenbacher, L. (2008). *Multilingualism in the movies: Hollywood characters and their language choices*. Books on Demand.
- Bravo, S; Bolaños, A; Moya, B; Pascua, I; Socorro, K. (2003) *Teoría, didáctica y práctica de la traducción*. Netbiblio.
- Brumme, J.; Resinger, H. y Zaballa, A. (2008). *La oralidad fingida: descripción y traducción*. Madrid Iberoamericana.
- Carroll, M. y Ivarsson J. (1998). *Code of good subtitling practice*. TransEdit.
- Chaume, F. (2004). *Cine y traducción*. Cátedra.
- Chaume, F; Santamaría, L; Zabalbeascoa, P. (2005). *La traducción audiovisual: investigación, enseñanza y profesión*. Comares.
- Chernov, G. (2004). *Inference and anticipation in simultaneous interpreting. A probability-prediction model*. John Benjamins.
- Corredor Tapias, J. (2017). Aproximación a la sociología del lenguaje: hacia unas consideraciones generales. En *Cuadernos de Lingüística Hispánica* (n. 31). 59-77.
- Corrius, M. y Zabalbeascoa, P. (2011). Language variation in source texts and their translations: the case of L3 in film translation. *Destinatario* (n. 23). 113-130.
- Crystal, D (1985). *Linguistics*. Pinguin Books.
- Cuéllar, Lázaro, C. (2014) Los nombres propios y su tratamiento en traducción. *Meta* 59, 360-379
- Delabastita, D. (2010). Language, Comedy and Translation in the BBC Sitcom 'Allo 'Allo. En Chiaro, D (Ed.), *Translation, Humour and the Media* (193-221).

- Eguiluz, F; Merino, R; Olsen, V; Pajares, E; Santamaría, J. (1994). Transvases culturales y editor de sus actas, *Transvases culturales: Literatura, cine, traducción 2*. Universidad del País Vasco.
- Eguiluz, F; Merino, R; Olsen, V; Pajares, E; Santamaría, J. (1997). Transvases culturales y editor de sus actas, *Transvases culturales: Literatura, cine, traducción 2*. Universidad del País Vasco.
- Grutman, R. (2009). Multilingualism. En Baker, M. y Sadana, G. (Eds.) *Routledge Encyclopedia of Translation Studies* (182-196). Routledge.
- Halliday, M. (1979). *El lenguaje como semiótica social*. Fondo de Cultura Económica.
- Kress G. R. y Van Leeuwen T. (1996). *Reading Images: The Grammar of Visual Design*. Psychology Press.
- Lathey, G. (2006). *The translation of children's literature: a reader*. Channel View Publications Ltd.
- Martí Ferriol, J. L. (2013). *El método de la traducción. Doblaje y subtitulación frente a frente*. Universitat Jaume I.
- Mayoral, R. (2001). La traducción para el doblaje y la subtitulación. En Duro, M. (Coord.), *La traducción para el doblaje y la subtitulación*. 19-46.
- Miranda Odriozola, Mi. (2008). *Multilingüismo y minorías lingüísticas en Europa*. Universitat Pompeu Fabra.
- Montoya Vilar, J. (2005). *La comunicación audiovisual en la educación*. Laberinto
- Moya, V. (2004). *La selva de la traducción. Teorías traductológicas contemporáneas*. Cátedra.
- O'Connell, E. (2003). What Dubbers of Children's Television Programmes Can Learn from Translators of Children's Books. *Meta Volume* (n. 1-2). 222-232.
- O'Sullivan, E. (2013). Children's literature and translation studies. En Millán, C. y Bartrina, F. (eds.) *The Routledge handbook of translation studies*. Routledge Handbooks.
- Orrego Carmona, D. (2013). Avance de la traducción audiovisual: desde los inicios hasta la era digital. *Mutatis Mutandis* (n. 2). 297-320.
- Oittinen, R. (2002). *Translating for Children*. Routledge.
- Quine, Wi. (1960). *Word and object*. MIT Press.
- Rica Peromingo, J. (2016). *Aspectos lingüísticos y técnicos de la traducción audiovisual*. Peter Lang

- San Román, J. (2008). Niños y pantallas. Oportunidades y retos de una relación en transformación. En *Mediterráneo Económico*, (n.14). 351-366.
- Seleskovitch, D. (1968): L'interprète dans les conférences internationales. Problèmes de langage et de communication. Minard.
- Seleskovitch, D. y Lederer, M. (1989). Pédagogie raisonnée de l'interprétation. Didier Erudition.
- Tabbert, Reinbert. (2002). *Approaches to the translation of children's literature: a review of critical studies since 1960*. College of Higher Education, Schwäbisch Gmünd.
- Toury, G. (1995). *Descriptive Translation Studies and Beyond*. John Benjamins.
- Whitman-Linsen, C. (1992). *Through the dubbing glass: the synchronization of American motion pictures into German, French, and Spanish*. Peter Lang GmbH.
- Werner, K. (2004). *Übersetzung-Translation-Traduction*. Gruyter.
- Zabalbeascoa, P. (1996). La traducción de la comedia televisiva: implicaciones teóricas. En J. M. Bravo y P. Fernandez Nistal. (Eds.) *A Spectrum of Translation Studies*.173-201.
- Zabalbeascoa, P. (1997). *Dubbing and the nonverbal dimension of translation*. John Benjamins Publishing Company.
- Zabalbeascoa, P. (2000). Contenidos para adultos en el género infantil: El caso del doblaje de Walt Disney. En Ruzicka, V.; Vázquez, C. y Lorenzo, L. (Eds.) *Literatura infantil y juvenil*. Universidade de Vigo. 19-30.
- Zabalbeascoa, P. (2001). El texto audiovisual: factores semióticos y traducción. *Doble o nada* (n. 1). 112-126.

### **Filmografía**

- Abrahams, J. (Director). (1980). *Airplane*. Paramount Pictures.
- Atkinson, R. (Creador). (1990). *Mr. Bean*. Thames Television.
- Ball, W. (Director). (2014). *El corredor del laberinto*. 20th Century Fox
- Burger, N. (Director). (2014). *Divergente*. Summit Entertainment.
- Cameron, J. (Director). (1984). *Terminator*. Metro-Goldwyn-Mayer.
- Chrichton, C. (Director). (1988). *Un pez llamado Wanda*. Metro-Goldwyn-Mayer.
- Coppola, S (Directora). (2003). *Lost in translation*. Focus Feature.
- Curtiz, M. (Director). (1942). *Casablanca*. Warner Bros.

Foster, M. (Director). (2001). *Monster's Ball*. Lionsgate.

Gilligan, V. (Director). (2008). *Breaking Bad*. AMC.

Goldberg, E. y Gabriel, M. (Directores). (1995). *Pocahontas*. Walt Disney Studios.

Groening, M. (Director). (1999). *Futurama*. FOX.

Kasdan, L. (Director). (1995). *French Kiss*. 20th Century Fox

King, P. (Director). (2014). *Paddington*. Marmalade Films.

Kleinert, A. (Director). (2014). *Hija de la luna*. Roxy Film.

Kubrick, S. (Director). (1971). *La naranja mecánica*. Warner Bros.

Loach, K. (Director). (1995). *Tierra y libertad*. Gramercy Pictures.

Persichetti, B; Ramsey, P. y Rothman, R. (Directores). (2018). *Spider-man: into the spider-verse*. Sony Pictures Releasing.

Ross, G. (Director). (2012). *Los juegos del hambre*. Lionsgate.

Scott, R. (Director). (1982). *Blade Runner*. Warner Bros Pictures.