



Universidad de Valladolid

FACULTAD DE TRADUCCIÓN E INTERPRETACIÓN

Grado en Traducción e Interpretación

TRABAJO FIN DE GRADO

Black Beauty. Análisis de algunas estrategias de adaptación en el doblaje al español peninsular (DVD 2007)

Presentado por Cristina Oliveros Calvo

Tutelado por Purificación Fernández Nistal

Soria, 2015

A mis padres.
Porque sin ellos no soy nada.

A mi abuelo Paco.
Por haberme inculcado
su pasión por los caballos.

A mi abuela Vicenta.
Por haberme enseñado que
cada vez que muere un viejo,
se pierde una biblioteca.

A mi abuela Marcelina.
Porque el espíritu luchador
de *Black Beauty* vive en ti.

A todos los amigos, compañeros y profesores
con los que he convivido estos cuatro años.
Muchas gracias por haberme
enseñado a conocerme más.

A mi gente de Toro.
Por el apoyo en la distancia.

A Soria.
Por demostrarme
que todo puede volver a empezar.

«It is good people who make good places»

Anna Sewell, autora de *Black Beauty*

ÍNDICE

ÍNDICE	i
ÍNDICE DE FIGURAS	ii
RESUMEN	iii
ABSTRACT.....	iv
1. INTRODUCCIÓN	1
2. OBJETIVOS Y COMPETENCIAS DEL PRESENTE TFG	4
3. PLAN DE TRABAJO.....	8
4. EL REFERENTE <i>BLACK BEAUTY</i> EN LA LITERATURA.....	9
5. LAS ADAPTACIONES DE <i>BLACK BEAUTY</i>	10
5.1. Introducción: las adaptaciones al cine de <i>Black Beauty</i>	10
5.2. Presentación del TO: El filme <i>Black Beauty</i> (1995)	12
5.3 Presentación del TM.....	13
5.3.1 Historia de las adaptaciones al cine de <i>Black Beauty</i> en España.....	13
5.3.2 <i>Belleza Negra</i> (2007).....	14
6. EL MARCO TEÓRICO-METODOLÓGICO DE NUESTRA PROPUESTA DE ANÁLISIS	15
6.1. La problemática de la adaptación.....	15
6.1.1. El concepto de adaptación	15
6.1.2. Los receptores y su repercusión en el metraje de la cinta	19
6.2. Propuesta de análisis de la adaptación de <i>Belleza Negra</i>	21
6.2.1 El análisis de la adaptación en el argumento	21
6.2.2. El análisis de la adaptación de los personajes	29
7. EL ANÁLISIS DE <i>BLACK BEAUTY</i> APLICADO AL DOBLAJE DEL ESPAÑOL PENINSULAR: PRESENTACIÓN Y DISCUSIÓN DE RESULTADOS.....	32
7.1. Análisis de los nombres propios y los títulos honoríficos de algunos personajes	33
7.1.1. Corcel Negro (<i>Black Beauty</i>).....	33
7.1.2. Ginger.....	35
7.1.3. Piernas Ligeras (<i>Merry Legs</i>).....	37
7.1.4. Jeremías Barker	37
7.1.5. El Pequeño Sam (<i>Seedy Sam</i>).....	38
7.1.6. Nombres con títulos honoríficos	38

7.2. El análisis de las canciones: la no-traducción.....	40
7.3. La terminología ecuestre: ejemplos de distintas estrategias.....	40
7.3.1. Traducción literal.....	40
7.3.2. Ejemplos de neutralización	46
7.4. Las variedades lingüísticas: el doblaje de dialectos, registros, etc.	47
7.4.1. Las variedades del inglés británico y los anglicismos	47
7.4.2. Los acentos.....	48
8. CONCLUSIONES	48
8.1. En cuanto al referente Black Beauty.....	50
8.2. En cuanto a la adaptación	50
8.3. En cuanto a la traducción audiovisual	51
8.4. Investigaciones futuras.....	53
9. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	53

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1. Tabla de los objetivos secundarios del presente TFG	5
Figura 2. Competencias generales de nuestro TFG según el grado en Traducción e Interpretación de la Universidad de Valladolid	6
Figura 3. Selección de competencias específicas que se han desarrollado en el presente TFG según el grado en Traducción e Interpretación de la Universidad de Valladolid	8
Figura 4. Comparación de la adaptación de juicios moralizantes entre la novela y VO. ...	22
Figura 5. Esquema comparativo en el que se muestra la narración de la voz en <i>off</i> del filme tanto en inglés como en español.....	23
Figura 6. Diálogo en el que reafirma la figura de la mujer dentro de la película.	31
Figura 7. <i>Gamarra</i>	42
Figura 8. Partes del filete y bocado en el que se aprecia la muserola y el freno, ambos señalados en rojo.....	43
Figura 9. Anuncio de cigarrillos de la época en el que se muestra la diferencia de un caballo con y sin <i>bearing rein</i>	43
Figura 10. Fotograma (minuto 29:13) en el que se ve claramente la disposición de la <i>rienda de porte</i>	43
Figura 11. Fotograma de <i>Un caballo llamado Furia</i> (1994) en VO y subtítulo registrado en Reverso.	44
Figura 12. Únicos ejemplos en contexto proporcionados por Reverso y que coinciden con el <i>fansub</i>	45
Figura 13. Muestra de los ejemplos de empleo del inglés británico y su traducción al español.....	47

RESUMEN

Este TFG aborda una propuesta del análisis de algunas de las estrategias de traducción utilizadas en el doblaje al español peninsular de una versión animada adaptada a partir de la novela *Black Beauty*. Dicha propuesta se divide en un apartado dedicado al análisis de la adaptación del argumento y los personajes de la cinta para después demostrar cómo han afectado esos cambios en la traducción del doblaje. Así, se pretende realizar un caso práctico del TQA en traducción audiovisual y analizar el impacto de este referente cultural en el mundo hispanohablante. De esta forma, se consigue perfilar el comportamiento del traductor audiovisual frente a una adaptación cinematográfica, determinando cuáles son las técnicas más usadas y los factores externos que afectan al resultado final de la traducción.

Palabras clave: traducción audiovisual, *Black Beauty*, doblaje, análisis y evaluación de la calidad de las traducciones (TQA), adaptación cinematográfica.

ABSTRACT

Our study is an analysis proposal of some of the translation strategies used in the Spanish (Spain) dubbing of an animated film (1995) based upon the novel *Black Beauty*. We firstly focus on the plot and character adaptation analysis to finally demonstrate how these changes are reflected in the dubbed translation. Thus, our research project provides a practical TQA case study in audiovisual translation and analyzes how the *Black Beauty* referent is seen in the Spanish-speaking world. Eventually, we outline the audiovisual translator behavior towards this film adaptation by identifying both the strategies mainly used and the external factors that affect the final translation.

Key words: audiovisual translation, *Black Beauty*, dubbing, translation quality assessment (TQA), film adaptation.

1. INTRODUCCIÓN

En pleno siglo XXI, asistimos a una revolución de la industria del cine. Muchas veces, el séptimo arte ha bebido de la literatura para crear nuevos mundos de ficción como ocurre en el caso de la obra del texto fílmico en el que vamos a basar nuestro trabajo de fin de grado (en lo sucesivo TFG). En este proceso de traslado de textos literarios al cine se han de tener en cuenta múltiples factores en los que no vamos a profundizar puesto que exceden los límites de nuestro trabajo. Sin embargo, cabe mencionar que una vez que la película es adaptada a partir de una obra literaria y se convierte en un texto fílmico difundido en varias lenguas, entran en juego otras estrategias que ya pertenecen al campo de la traducción audiovisual. Dichas estrategias son las que realiza el traductor en todo este proceso, eso sí, mediatizado por la distribuidora, por el director de doblaje, etc. y que se llevan a cabo para doblar el texto fílmico a la lengua meta, en este caso, el español peninsular y que inciden en un resultado o en otro. Todo forma parte del resultado de la adaptación de ese texto a la cultura meta. En este TFG nos vamos a centrar en analizar y ver qué ocurre con la traducción al doblaje de *Belleza Negra*: en los nombres propios, la terminología especializada o las referencias culturales entre otros.

El presente trabajo, dentro de nuestras posibilidades de análisis, se enmarca en uno de los tres grandes pilares en los que se asientan los Estudios de Traducción, el denominado *Translation Quality Assessment* o *TQA*. El mencionado *TQA* fue configurado desde el punto de vista metodológico y teórico por la profesora y lingüista alemana Juliane House en su tesis doctoral titulada *A Model for Translation Quality Assessment* en 1977. Sin embargo, este ingente campo ha evolucionado desde los años 70 hasta la actualidad para abordar las traducciones desde varias perspectivas. Dentro de las numerosas posibilidades, destacamos las siguientes:

- Bien el centrado en el estudio del análisis de cara a evaluar el proceso seguido en una traducción.
- Bien en la evaluación del resultado de una traducción; es decir, del proceso final.

Dentro de estas dos grandes áreas, nos centraremos en el segundo de estos campos, o sea, en el análisis de la evaluación del texto fílmico elegido y ver de esta forma qué estrategias sistemáticas se ponen de manifiesto en el trasvase al doblaje.

De esta manera, después de barajar diversos productos audiovisuales, nos decantamos por una versión animada del clásico *Black Beauty*. El hecho de escoger un medimetraje de animación reside en mi interés personal desde la infancia por este género cinematográfico, lo que demuestra el impacto que los medios audiovisuales tienen sobre la infancia.

Por otro lado, durante nuestros estudios del grado, conocimos las posibilidades de la traducción audiovisual. Por ello, quise profundizar en este campo en el presente TFG. Además, un punto de inflexión que me llevó a interesarme aún más por la traducción audiovisual fue el hecho de asistir a un curso monográfico de doblaje impartido por el actor de doblaje Rodrigo Martín Sacristán (voz de Albert Narracott en *War Horse* de Steven Spielberg). De esta forma, pude experimentar este complejo proceso desde el punto de vista de un actor. De hecho, me acerqué a un método de trasvase diferente al que se suele estudiar en el grado ya que el texto no es escrito sino oral y además está influenciado por una serie de elementos cinematográficos que lo nutren de contexto.

Otro de los motivos por los que la traducción audiovisual me parece interesante es la capacidad creativa de la lengua que poseen los traductores y que se ve reflejada en el doblaje. Es en este tipo de trasvases donde se demuestra la aptitud adaptativa del traductor a la lengua y cultura meta y el conocimiento que este posee de ambas culturas, la de origen y la de llegada. Tytler afirmó que una buena traducción es «aquella en la que el mérito de la obra original se ha trasladado hasta tal punto a otra lengua, que se comprende claramente y se percibe con fuerza tanto por el nativo el país al que esa lengua pertenece como por aquellos que hablan la lengua de la obra original» (Hurtado, 1999: 39; citado en Chaume, 2005: 5). Un buen doblaje es aquel que está tan bien adaptado que se integra en la cultura meta como si fuese propio de la misma cuando en realidad es una traducción. Esta es la razón que explica la existencia de casos en los que la traducción ha pasado a formar parte de la memoria colectiva. Este fenómeno se ha dado en casos como *Los Simpson*. Por ejemplo, la famosa frase que Bart Simpson suele pronunciar cuando no quiere ver a alguien no existe en la cultura origen estadounidense. En palabras de la traductora de la serie, María José Aguirre de Cáncer:

El “multiplícate por cero” americano que Bart suelta es un juego de palabras que no tiene una traducción lógica en español: “eat my shorts”, algo así como ‘cómeme mis calzones’. “Pero en realidad lo que quiere decir es ‘desaparece’, y no lo vas a traducir así porque pierde chispa. Así que hay que inventarse otro juego de palabras que sustituya al original”, cuenta Aguirre de Cáncer, quien lleva batallando con los guiones de la serie desde el principio de su emisión en España (1990) [...] (Ferrero, 2014).

Este fenómeno también ocurre en el cine infantil pero, en mi opinión, cobra una mayor importancia porque parte del bagaje textual y cultural que adquirirán los niños proviene de las películas de animación que visualizan. En palabras de la traductora audiovisual Lucía Rodríguez Corral:

Soy muy consciente de que los traductores, como transmisores de cultura, desempeñamos un papel muy importante en la configuración del idioma de quienes nos leen (o nos escuchan, en este caso). Si además el público es infantil, esa responsabilidad se multiplica (ATA Spanish Language Division, 2014).

Es justamente la toma de conciencia de esta realidad lo que me ha impulsado a analizar cómo está traducido el doblaje de esta película puesto que plantea especiales dificultades por varias razones:

1. El texto origen es una obra literaria por lo que hay un primer proceso de adaptación a la pequeña pantalla.
2. El texto origen sufre un segundo proceso de adaptación en el que se adapta el doblaje al español.

La versión original del filme que analizaremos posteriormente se encuentra en inglés, mi lengua B. He decidido centrarme en mi segunda lengua puesto que la obra literaria en la que se basa nuestro texto fílmico está también en inglés y el conocimiento y el contacto que he tenido con este idioma me aporta más seguridad a la hora de trabajar.

Por otro lado, este texto fílmico justifica mi interés personal por un género literario con el que he tenido contacto desde una edad temprana. Se trata de las historias que tienen como protagonistas y héroes a los animales. En mi caso, siempre me he centrado en las historias que tienen a los caballos como protagonistas o que se centran en el mundo ecuestre. A raíz de mi proceso de formación como traductora y el interés que me suscitaron las diferentes materias, descubrí que podía aunar la traducción y mi interés por estos géneros literarios ya que muchas de las obras literarias de mi infancia relativas a estos géneros eran traducciones del inglés (al igual que sus adaptaciones al cine). De esta forma, aprovechando mi formación literaria previa en dichos géneros literarios y fílmicos, me propuse profundizar en este campo desde la perspectiva de su traducción y su adaptación al español. En base a lo anteriormente expuesto, decidí elegir el referente *Black Beauty*¹ puesto que es el más representativo y recurrente en la historia de la literatura.

Como ya hemos mencionamos previamente, el texto fílmico que vamos a analizar se ha adaptado a partir de una obra literaria por lo que cuenta con una dificultad añadida. Dicha dificultad es que, al existir también en español la novela traducida, nos hemos de asegurar si en su segunda adaptación, es decir, el trasvase del doblaje, se tuvo en cuenta la novela o no.

¹ Para no extendernos en esta introducción, la justificación y contextualización de este referente se verá en el apartado introductorio de la metodología titulado *El referente Black Beauty*.

Partiendo de esta base, en este TFG nos centraremos precisamente en el doblaje al español de *Black Beauty*.

A pesar de que podríamos analizar muchos otros factores de esta versión animada, por motivos de extensión, recogeremos solamente algunas de las estrategias de adaptación que el traductor utilizó para el trasvase del doblaje de este mediometraje de animación.

Por otra parte y antes de comenzar el siguiente apartado expondremos una serie de abreviaturas que utilizaremos a lo largo de nuestro trabajo para no dar lugar a confusión:

- **VO.:** Versión Original
- **VD.:** Versión Doblada
- **EN:** Inglés
- **ES:** Español
- **TO:** Texto Origen
- **TM:** Texto Meta
- **TAV:** Traducción AudioVisual

2. OBJETIVOS Y COMPETENCIAS DEL PRESENTE TFG

A la hora de elaborar el TFG, decidimos establecer una serie de objetivos para el que será nuestro objeto de estudio dentro de la línea de investigación mencionada. Además, estos objetivos nos permitirán centrarnos en algunas de las aptitudes adquiridas a lo largo del grado y si es posible, complementarlas.

En primer lugar, el objetivo principal de este TFG consistirá en el análisis de algunas estrategias de traducción en el doblaje al español peninsular de la película de dibujos animados *Belleza Negra* (2007). Al mismo tiempo, pretende justificar esta decisión partiendo de la base de que se trata de una adaptación cinematográfica para cine infantil y de que el punto de vista de investigación se enmarca dentro del *TQA* o *Translation Quality Assessment*. En vista a lo anterior, presentamos a continuación una serie de objetivos secundarios necesarios para alcanzar el objetivo principal:

Objetivos secundarios

S1	Abordar el objeto de estudio desde la perspectiva de nuestra línea de investigación y aportar un caso aplicado al estudio de la evaluación del significado de una traducción para el doblaje.
S2	Aprender de manera aplicada a la realidad el comportamiento de la traducción para el doblaje.
S3	Concienciarnos de los factores internos y externos que pueden afectar al proceso de trasvase en la traducción audiovisual.
S4	Conocer qué técnicas de traducción son más recurrentes en el doblaje.
S5	Analizar qué factores internos y externos afectaron a nuestro objeto de estudio y justificar las decisiones tomadas por el traductor.
S6	Profundizar en el conocimiento de esta línea de investigación y tomar conciencia de las estrategias utilizadas por los traductores para ir configurando nuestro criterio de evaluación a partir del análisis.
S7	Aportar un estudio a los escasos trabajos dedicados tanto a esta película como a <i>Black Beauty</i> como referente cultural en el entorno hispanohablante.
S8	Profundizar en el conocimiento del icono <i>Black Beauty</i> en la literatura anglosajona en aquellos casos en los que este conocimiento sea necesario para comprender las soluciones dadas por el traductor y las referencias implícitas en el texto fílmico.

Figura 1. Tabla de los objetivos secundarios del presente TFG

Una vez establecidos los objetivos, procederemos a exponer todas las competencias generales desarrolladas a lo largo del grado y que se han puesto en práctica para la elaboración de este TFG:

Competencias generales

G1 Que los estudiantes hayan demostrado poseer y comprender conocimientos en el área de estudio (Traducción e Interpretación) que parte de la base de la educación secundaria

	general, y se suele encontrar a un nivel que, si bien se apoya en libros de texto avanzados, incluye también algunos aspectos que implican conocimientos procedentes de la vanguardia de su campo de estudio.
G2	Que los estudiantes sepan aplicar sus conocimientos a su trabajo o vocación de una forma profesional y posean las competencias que suelen demostrarse por medio de la elaboración y defensa de argumentos y la resolución de problemas dentro de su área de estudio – Traducción e Interpretación-.
G3	Que los estudiantes tengan la capacidad de reunir e interpretar datos relevantes (normalmente dentro de su área de estudio) para emitir juicios que incluyan una reflexión sobre temas esenciales de índole social, científica o ética.
G4	Que los estudiantes puedan transmitir información, ideas, problemas y soluciones a un público tanto especializado como no especializado.
G5	Que los estudiantes hayan desarrollado aquellas habilidades de aprendizaje necesarias para emprender estudios posteriores con un alto grado de autonomía.
G6	Que los estudiantes desarrollen un compromiso ético en su configuración como profesionales, compromiso que debe potenciar la idea de educación integral, con actitudes críticas y responsables; garantizando la igualdad efectiva de mujeres y hombres, la igualdad de oportunidades, la accesibilidad universal de las personas con discapacidad y los valores propios de una cultura de la paz y de los valores democráticos.

Figura 2. Competencias generales de nuestro TFG según el grado en Traducción e Interpretación de la Universidad de Valladolid²

Una vez expuestas las competencias generales, detallaremos aquellos conocimientos tanto prácticos como teóricos que se han aplicado para la confección del presente trabajo:

Competencias específicas

E2	Analizar, determinar, comprender y revisar textos y discursos generales/especializados en Lengua A y B.
E4	Analizar y sintetizar textos y discursos generales/especializados en Lengua B,

² Las competencias generales que se plasman en este trabajo hacen referencia a los expuestos en la guía docente del grado en Traducción e Interpretación de la Universidad de Valladolid disponible en el siguiente enlace: <http://goo.gl/WKlkds>

	identificando los rasgos lingüísticos y de contenido relevantes para la traducción.
E5	Desarrollar razonamientos críticos y analógicos en Lengua A y B.
E7	Aplicar las competencias fónicas, sintácticas, semánticas y estilísticas de la propia lengua a la revisión y corrección de textos traducidos al español.
E10	Conocer la cultura y civilización de las Lenguas A y B y su relevancia para la traducción.
E14	Conocer la teoría de la ciencia de la documentación y su aplicación en los procesos de traducción.
E15	Familiarizarse con los distintos tipos de centros de información especializados en cine y con los servicios que ofrecen al usuario (ICAA, DAMA...)
E16	Manejar las últimas tecnologías documentales aplicadas a la traducción: sistemas de gestión y recuperación de información electrónica (Google, Dialnet, Rebiun...)
E18	Utilizar las herramientas informáticas básicas como instrumento específico de ayuda a la traducción en las diferentes fases del proceso traductológico (Excell, Word...)
E19	Desarrollar un método de trabajo organizado y optimizado gracias al empleo de herramientas informáticas (Excell, Word, gestor bibliográfico Zotero...)
E23	Reconocer el valor de los procesos mentales en la labor lingüística y traductológica.
E28	Conocer los aspectos relacionados con el encargo de traducción audiovisual y los distintos procesos implicados en el mismo.
E31	Conocer las principales técnicas de traducción y su aplicación en diferentes situaciones comunicativas.
E35	Conocer el trabajo terminológico en cada una de sus fases y aplicarlo a su labor traductora.
E43	Asumir diferentes roles dentro de un proyecto colaborativo de investigación.
E47	Mostrar habilidades de gestión y de evaluación de la calidad de la información recabada y que servirá de sustento empírico de un proyecto de investigación.

E48	Desarrollar la capacidad de comunicarse con expertos de otras áreas, además de la propia, como fuente complementaria de un trabajo de investigación de mayor alcance.
E49	Desarrollar la capacidad de aplicar los conocimientos y competencias adquiridos durante el grado sobre algún aspecto de la mediación lingüística a la práctica y a la investigación.
E52	Asegurar la calidad del trabajo en el marco de unos plazos establecidos.
E64	Gestionar el cansancio y el estrés.
E70	Sintetizar las distintas formas de traducción y comprender las actitudes de los traductores.
E71	Entender la variedad de respuestas científicas y el sentido de las unificaciones de teorías y de la diversidad de la ciencia.

Figura 3. Selección de competencias específicas que se han desarrollado en el presente TFG según el grado de Traducción e Interpretación de la Universidad de Valladolid³

3. PLAN DE TRABAJO

En el presente apartado expondremos el plan de trabajo que hemos confeccionado para alcanzar el objetivo propuesto en nuestro TFG. Se estructura en las siguientes fases:

1. Delimitar y enmarcar *Black Beauty* como referente literario y cultural en el marco en el que se asienta nuestra investigación.
2. Recabar de organismos especializados en el cine datos relativos a nuestro filme en VO y su traducción al español para la posterior presentación de los mismos.
3. Transcripción del texto oral del filme en EN y ES.
4. Estudio y análisis de los textos orales correspondientes a la transcripción del doblaje en VO y español peninsular de nuestra cinta.
5. Estudio y presentación del modelo de análisis que aplicaremos al texto oral de la versión española.

Todas las fases anteriormente enumeradas se estructuran en los apartados siguientes de nuestro TFG:

³ Las competencias específicas (con previa adaptación a la especificidad de nuestro TFG) que se plasman en este trabajo hacen referencia a los expuestos en la guía docente del grado en Traducción e Interpretación de la Universidad de Valladolid disponible en el siguiente enlace: <http://goo.gl/WKIkds>.

7. NUESTRA PROPUESTA DE ANÁLISIS DE <i>BLACK BEAUTY</i> APLICADO AL DOBLAJE DEL ESPAÑOL PENINSULAR: PRESENTACIÓN Y DISCUSIÓN DE RESULTADOS	32
7.1. Análisis de los nombres propios y los títulos honoríficos de algunos personajes.....	33
7.2. El análisis de las canciones: la no-traducción	40
7.3. La terminología ecuestre: ejemplos de distintas estrategias.....	40
7.4. Las variedades lingüísticas: el doblaje de dialectos, registros, etc.	47

4. EL REFERENTE *BLACK BEAUTY* EN LA LITERATURA

Black Beauty es la única obra que la escritora británica Anna Sewell publicó en 1877. Narra la historia de un caballo negro llamado *Black Beauty* en la Inglaterra victoriana que comienza cuando es un potro y termina cuando el animal ha envejecido. Según Alison Haymonds, dentro de la literatura anglosajona existe un género dedicada al caballo denominado *pony books*. A su vez, se ramifica en cuatro subgéneros: *anthropomorphic horse stories*, *wild horses stories*, *pony stories* y *adventure stories that include ponies*. *Black Beauty* pertenecería al subgénero de *anthropomorphic horse stories* puesto que al caballo se le dota de la cualidad humana del habla y toda la trama aparece narrada desde el punto de vista del caballo, es decir, en primera persona, lo que también enmarca a esta obra dentro del género definido en inglés como *animal autobiography genre*. Dentro del *animal autobiography genre*, animales cercanos al hombre son los protagonistas y narradores de sus propias historias. Además, según Tess Cosslett, en este género predomina una intención moralizante con el fin de concienciar acerca del maltrato animal.

Es en esta línea es en la que se inscribe *Black Beauty*. Al principio, la intención que perseguía Sewell fue la de adoctrinar a aquellos que se dedicaban al cuidado de los equinos. Paralelamente, criticaba el maltrato a la clase obrera de la Inglaterra victoriana. En palabras de Susan Chitty, biógrafa de la escritora: «Stablemen were considered the lowest of the low» (Chitty, 1971: 217; citado en Crossley, 2003: 33). Como solución a un mundo de injusticias, en la novela, Sewell condena los vicios y la crueldad y aporta juicios de valor relacionados con la buena conducta y la solidaridad.

Con el tiempo, por su estructura narrativa y su moral didáctica que nos recuerda a la estructura que seguían las fábulas, se convirtió en un clásico infantil. *Black Beauty* alentó a otros autores, en su mayoría mujeres, a desarrollar el subgénero *pony stories*, categorizado en la clasificación⁴ de Alison Haymonds. Este subgénero solía centrarse en la relación de amistad entre un niño y su caballo o poni. Nació a principios del siglo pasado y alcanzó su máximo apogeo

⁴ Esta clasificación está disponible en el siguiente enlace: <https://goo.gl/xB4lyd>

en los años 60 y 70, convirtiéndose así en el género más representativo dentro de la literatura relativa al caballo.

Por otro lado, *Black Beauty* también se enmarcó dentro del género de literatura antiesclavista (*antislave narrative*) ya que para adaptarlo a los Estados Unidos, el abogado y defensor de los animales George T. Angell cambió el subtítulo de la obra original *His grooms and companions. The autobiography of a horse* por *The Uncle Tom's Cabin of the Horse*. De esta manera, se convertía en el equivalente animal de la obra de temática antiesclavista de Harriet Beecher Stowe titulada *La cabaña del tío Tom (Uncle's Tom Cabin)*.

En conclusión, hemos perfilado de manera breve el significado y consolidación de este referente dentro de la literatura anglosajona. Además, sigue teniendo la misma fuerza que la primera vez que vio la luz a finales del siglo XIX a pesar de haber evolucionado en función de los gustos y las preferencias de la sociedad y de haber sido incluso criticado en las últimas décadas por no comulgar con algunos de los valores actuales.

5. LAS ADAPTACIONES DE *BLACK BEAUTY*

5.1. Introducción: las adaptaciones al cine de *Black Beauty*

Curiosamente, según afirma Adrienne E. Gavin, la mayoría de las películas y series relacionadas con *Black Beauty* se han separado completamente de la historia original de Anna Sewell y se centran en la relación que mantiene el caballo con alguno de los dueños. De manera paralela, hemos de hacer mención también al fenómeno *pony books* que se desató a raíz de la publicación de la novela de este caballo negro. Es en este punto es donde confluyen tanto cine como literatura. A pesar de que la primera vez que *Black Beauty* aparece en el cine es en 1906 y que los *pony books* comienzan a surgir años más tarde a consecuencia de la I Guerra Mundial (alianza entre caballos y hombres), son dos fenómenos diferentes que con el tiempo se acabarán superponiendo ya que la mayoría de las adaptaciones cinematográficas del caballo negro tienen como argumento la relación de un niño y su caballo. Por otra parte, después de haber reparado en este fenómeno, hemos creído oportuno mencionar que puede que en la época se estuviese asistiendo a una toma de conciencia más profunda con respecto a los animales. Se comenzó a considerar a los animales como amigos más que como instrumentos de trabajo. En esta concepción es probable que interviniese el uso de animales en la Gran Guerra y la mejora del nivel de vida.

Beauty nace en el cine por primera vez en 1906, de la mano de dos británicos. Curiosamente en el país que vio nacer el clásico literario unas décadas antes. En este corto participaron dos grandes figuras del cine mudo de la época. Por un lado, fue dirigido por Lewis Fitzhamon, director británico muy bien considerado. Por otro, fue producido por Hepworth

Company, compañía del también británico Cecil Hepworth, que había optado por los animales como protagonistas en la gran pantalla ya que, un año antes del estreno de *Black Beauty*, había presentado otra película en la que un perro rescataba a un niño. De esta forma, es probable que decidieran aprovechar, por una parte, el éxito del uso de animales en el cine, y por otra, el éxito de la novela de Sewell, con el fin de obtener más éxito. Para ello, decidieron seguir en la misma línea y hacer de *Black Beauty* un héroe. Decidieron que la trama girase en torno a un dueño de Black Beauty que fuese atacado por unos vagabundos y el caballo fuese el que pidiese ayuda para así defender a su dueño. Curiosamente, esta fue la única película británica acerca del ya famoso caballo negro.

Unos años más tarde, en 1917, se rodaría la primera película en Estados Unidos acerca del equino a cargo de dos grandes del cine. Por un lado, fue dirigida por el que es considerado el padre del cine moderno, D.W Griffith, quien renovó las viejas formas de hacer cine al introducir la llamada representación cinematográfica. Por otro, fue producida por Thomas A. Edison, conocido por todos por patentar diversos inventos que hoy en día son la base de la tecnología, fue el productor de la cinta.

Más tarde, en 1921, se rodaría otra adaptación del clásico de Anna Sewell producido por Vitagraph Picture Corporation. Luego, en 1933, Monogram Picture Corporation nos traería la primera película en cine sonoro del famoso caballo negro. En 1946, Twentieth-Century Fox produjo otro filme basado en la novela de Sewell al igual que posteriormente lo hicieran Alco Pictures en 1957 con *The courage of Black Beauty* y Chilton/Paramount Pictures/Tigon British Films Productions en 1971 con *Belleza Negra* (Título original: *Black Beauty*).

Será en la década de los 70 en la que proliferen también las series que tengan al famoso equino negro como protagonista. De 1972-74 se emitió *The adventures of Black beauty* y en 1978 Universal Studios produjo la serie *Black Beauty*, un conjunto de 13 episodios que individualmente duraban alrededor de una hora. Más tarde, en 1980 volvería la secuela de esta serie titulada *The new adventures of Black Beauty*.

Las versiones animadas de *Black Beauty* son tres pero traducidas en España solo se conocen dos. La primera de ellas, sin traducción en español, es una producción de 1978 de Hannah-Barbera, creadores de clásicos como *Los Picapiedra*. En segundo lugar, una producción australiana de 1987 titulada *Black Beauty*. Y finalmente, en 1995 aparecería nuestro objeto de estudio, el cual desarrollaremos con más profundidad en el siguiente apartado.

Finalmente, en lo que se refiere a películas recientes acerca del equino podemos destacar *Un caballo llamado Furia* (Título en EN: *Black Beauty*) dirigida por Caroline Thompson y producida por la Warner Bros en 1994. En opinión de Gavin, esta película es la más fidedigna en cuanto al argumento de la novela original puesto que no se centra en uno de los dueños del caballo sino en varios y tiene más en cuenta el punto de vista del caballo que el humano . En

2005, encontramos una producción para televisión titulada *American Black Beauty*, dirigida por Richard Gabai. Y por último, *Black Beauty*, una producción de Epic Pictures estrenada el pasado mes de julio y que solo conserva el caballo negro como referente.

En conclusión, en este pequeño recorrido que hemos hecho por las adaptaciones cinematográficas de *Black Beauty* hemos podido comprobar que aquellos factores que se mantienen en todas ellas son recurrentes: un caballo negro que suele ser muy fiel a sus dueños o que ha pasado por una situación de maltrato. Todas estas adaptaciones son la prueba de cómo un referente puede sobrevivir en su esencia al paso del tiempo a pesar de que en otros rasgos vaya evolucionando al ritmo que lo hace la sociedad.

A continuación, analizaremos más en profundidad nuestro objeto de estudio y cuál fue su impacto en nuestro país.

5.2. Presentación del TO: el filme *Black Beauty* (1995)

En cuanto al caso concreto para analizar, es una película que adquirimos en formato VHS y en su VO en el año 2000 por lo que se guarda una conexión sentimental con este mediometraje que en 2010 compramos doblada en DVD por la misma razón.

Sorprendentemente, y en base a lo expuesto en el anterior apartado, se trata de una de las pocas producciones animadas de uno de los clásicos para niños más famosos de la literatura anglosajona.

Por otra parte, como ya hemos mencionado anteriormente, no nos encontramos ante un texto cinematográfico cualquiera ya que se trata de una adaptación a partir de la novela homónima publicada en 1877 por Anna Sewell. Por ello, el texto original ya incluye una dificultad añadida a la hora del trasvase al español. Entre los numerosos factores que debemos tener en cuenta se encuentra el impacto que tuvo la obra literaria en nuestro país que, además, fue traducida previamente a la presente película con el título de *Belleza Negra*.

La presente versión se trata de un mediometraje de 45 minutos producido en el año 1995. Es una adaptación realizada por el famoso guionista ganador de un Emmy, George Arthur Bloom. Además, esta cinta forma parte de las 13 adaptaciones animadas de bajo coste que la empresa estadounidense de cine independiente GoodTimes Entertainment LTD lanzó al mercado en los años 90 en colaboración con la japonesa JetLag Productions, adquirida por la primera. Todas las producciones que realizaban ambas empresas se lanzaban directamente en formato VHS, de ahí que a la hora de analizar nuestra película tuviésemos que convertir el formato VHS a digital.

Por otra parte, hemos de tener en cuenta que la versión de la que disponemos fue adquirida en el Reino Unido y que las distribuidoras que conocemos de esta obra son las que intervinieron en dicho país.

5.3 Presentación del TM

5.3.1 Historia de las adaptaciones al cine de *Black Beauty* en España

En España, al contrario que en el país de origen, el número de adaptaciones cinematográficas es mucho menor debido a que *Black Beauty* como icono cultural no ha tenido tanto impacto como en el país de origen.

Este fenómeno es probable que se deba a varias razones. En primer lugar, es posible que esto se deba a que los intereses que existen en España sean diferentes a los espectadores de la cultura origen.

Por otro lado, aunque en España existe una tradición ecuestre muy amplia, el hecho de que esté ligada a la tauromaquia ha creado un concepto único del caballo y que claramente se diferencia del que existe en otros países.

Pese a lo anterior, no queremos hacer una afirmación radical ya que el cine dedicado al mundo ecuestre sí que se consume en nuestro país. Títulos como *El hombre que susurraba a los caballos* de Robert Redford, *War Horse* de Spielberg o la película animada *Spirit: el corcel indomable* de Dreamworks son varios ejemplos que cualquier español puede nombrar si se le pregunta por películas de este género. Dichos títulos ilustran la existencia de este tipo de cine en nuestro país y, al mismo tiempo, demuestran que este género cinematográfico sí que prospera pero de manera muy inferior a otros.

Volviendo a nuestro referente, hemos de mencionar que, a pesar de no estar tan integrado como otros iconos culturales, sí que es conocido por el público español gracias a las diversas traducciones tanto de la novela como de algunas de las adaptaciones cinematográficas. Sin embargo, es curioso observar cómo no existe unanimidad a la hora de trasvasar el nombre de este caballo. En consecuencia, la variedad de traducciones existentes en español hacen que no lo identifiquemos tan fácilmente como otros iconos que mantienen una estabilidad en la traducción de sus nombres. Por ejemplo, conocemos el referente *Blancanieves* porque en todas las obras que se hayan trasvasado de la misma, ya sean visuales o literarias, se ha mantenido la misma traducción de su nombre.

Además, el hecho de que las variaciones de las traducciones de los títulos de las adaptaciones cinematográficas de este referente sean tan grandes parece ser un fenómeno exclusivo del español peninsular. Si nos fijamos en otras lenguas, el título de las adaptaciones

cinematográficas de la versión que estamos analizando son las mismas traducciones que se realizaron de la novela por primera vez en el siglo XIX. Por ejemplo, según Gavin, la primera traducción de la novela que se realizó de *Black Beauty* fue al francés en 1888 y se tituló *Le Prince Noir*. En la versión en francés de nuestro objeto de estudio, el título sigue siendo el mismo que el de la primera traducción que se realizó al francés. Además, esta traducción también se utilizó para el resto de producciones relacionadas con *Black Beauty* que se importaron en Francia.

Debido a diversas razones, conocemos a *Black Beauty* como Belleza Negra, Azabache, Corcel Negro, simplemente *Black Beauty* o inclusive como Furia. De hecho, este último ejemplo es la adaptación cinematográfica más conocida en España de este clásico. Se trata de la película de imagen real de 1994 dirigida por Caroline Thompson y distribuida por Warner Bros. En España se tituló *Un caballo llamado Furia*. Como se puede apreciar, el título no guarda ninguna referencia con el original, ni siquiera con la novela. Esto nos demuestra que podremos reconocer el referente *Black Beauty* por la historia pero no por el personaje.

En cuanto a animación, en España solo conocemos dos versiones animadas traducidas de las tres existentes de este clásico. La primera de ellas es una producción australiana de 1987 que fue importada en España por Planeta-Agostini en 1990 como parte de una colección de clásicos en VHS. En ese caso, se decidió transliterar el título y se conoce simplemente como *Black Beauty*. Sin embargo, en la reedición en DVD que realizó Suevia en el 2000 se decidió adaptar el título a *Corcel Negro*. La segunda no necesita presentación puesto que es nuestro objeto de estudio, el cual, analizaremos más en profundidad en el siguiente apartado.

5.3.2 Belleza Negra (2007)

En primer lugar, hemos de decir que el producto audiovisual traducido que procederemos a analizar se distribuyó en España directamente en formato DVD al igual que se hizo en el país de origen. La empresa que se encargó de gestionar los derechos y doblar al español esta película fue Manga Films, una compañía catalana que importaba en su mayoría películas y animación nipona. Al ser una coproducción con una empresa japonesa y estar dirigida por japoneses, siendo uno de ellos, Toshiyuki Hiruma, director de algunos capítulos de la franquicia *Scooby-Doo* o *Johnny Test*, series de animación de gran éxito en España, tal vez hallemos la respuesta al porqué una empresa dedicada exclusivamente a este nicho decidiera importar este producto en España en el año 2007.

Por otra parte, a la hora de efectuar nuestra búsqueda de los guiones cinematográficos, descubrimos que esta pequeña empresa con sede en Barcelona fue absorbida por el grupo Ávanzit por lo que contactamos con el grupo de contenidos Vértice 360°, filial de Ávanzit que

fusionó Manga Films con Nostro Films en el año 2009. Sin embargo, nuestra búsqueda resultó infructuosa. Es por ello que desconocemos datos tan interesantes de la distribución como el traductor de la cinta o el director de doblaje, datos que podrían habernos sido de gran utilidad para profundizar en nuestro análisis. No obstante, al ser una producción de bajo coste es probable que esta información fuese irrelevante.

6. EL MARCO TEÓRICO-METODOLÓGICO DE NUESTRA PROPUESTA DE ANÁLISIS

6.1. La problemática de la adaptación

A continuación, se expondrán las características del texto fílmico de esta versión de *Black Beauty* con respecto al de la novela. De esta forma, realizaremos un análisis global y comparativo de ambos textos para después centrarnos en el de la cinta e indagar qué aspectos han sufrido un salto adaptativo y con qué intencionalidad se han realizado.

6.1.1. El concepto de adaptación

La definición que propone la RAE para este proceso es la siguiente: «Modificar una obra científica, literaria, musical, etc., para que pueda difundirse entre público distinto de aquel al cual iba destinada o darle una forma diferente de la original» (RAE, 2015). Sin embargo, a pesar de haber comprendido que el proceso de adaptación es por tanto, modificar o acomodar a otro público u otro género literario, se sigue confundiendo adaptación con fidelidad.

Frecuentemente, es común escuchar comentarios como «el libro es mejor que la película» o «la película es una bazofia porque no se parece en nada al libro» que reflejan esta confusión entre ambos conceptos. En este apartado trataremos de realizar una aproximación al concepto de la adaptación y, especialmente, nos centraremos en la adaptación cinematográfica con el fin de esclarecer parte de la complejidad de nuestro objeto de estudio.

En lo que respecta a la adaptación, es un fenómeno que se ha venido produciendo desde antes del nacimiento del cine. Los primeros movimientos se producen en pleno siglo XIX. Las obras literarias de mayor éxito de la época solían acomodarse para ser representadas en teatro. Más tarde, este tipo de prácticas se trasladó al cine también. De hecho, los géneros cinematográficos actuales surgieron a raíz de la mezcla de los diversos géneros narrativos tradicionales. Por otra parte, el cine se mueve en función de las modas y los gustos de una determinada sociedad en un momento concreto y muestra, por tanto, las inquietudes y preocupaciones más latentes del momento. Además, se trata de innovar ya que si un determinado tema o argumento está poco explotado, existe mucho más terreno para desarrollar la inventiva.

Peralta recoge una lista elaborada por Sánchez de las razones por las que se realiza una adaptación. Son las siguientes:

a) *Necesidad de historias: la industria cinematográfica cuenta con unos planes que exigen la producción de centenares de películas al año [por lo que necesita recurrir a otras fuentes para buscar historias que contar. Dado que sería imposible que siquiera se acercara el número de adaptaciones existentes al de novelas u obras teatrales, la literatura siempre será la literatura siempre será una fuente segura de inspiración.*

b) *Garantía de éxito comercial: El éxito de una obra literaria supone una prueba de interés del público por ese argumento y, por tanto, mitiga el riesgo inversor de la industria cinematográfica. Ello explica que los grandes best-sellers sean sistemáticamente llevados a la pantalla y que, en algunos casos, se compren los derechos de autor a los novelistas de éxito seguro (Tom Clancy, Josh Grisman, Michael Crichton, Pérez-Reverte) antes de la publicación de las obras.*

c) *Acceso al conocimiento histórico: Cuando se trata de narrar acontecimientos históricos, parece que resulta más eficaz buscar una obra literaria que condense el espíritu de la época y las vivencias de personajes significativos a través de una trama argumental, que escribir un guion original basado en tratados históricos [...].*

d) *Recreación de mitos y obras emblemáticas: Algunos cineastas se plantean las adaptaciones como retos artísticos ante obras emblemáticas, en el sentido de que desean plasmar cinematográficamente su propia interpretación de obras hacia la que tienen una particular admiración [...].*

e) *Prestigio artístico y cultural: La adaptación de obras consagradas de autores clásicos o contemporáneos se presenta ante el gran público como una operación cultural, de forma que la asistencia al cine tiene un aliciente netamente artístico unido al espectador y ocioso [...].*

f) *Labor divulgadora: No pocos cineastas han planteado las adaptaciones como propuesta de divulgación cultural, conscientes de que la película puede potenciar el conocimiento de la obra literaria de referencia.*

(Sánchez⁵; citado en Peralta, 2006: 47-48)

Una vez establecidas las distintas razones por las que una obra puede llevarse al cine, procederemos a aclarar el concepto de adaptación más en profundidad y a determinar algunas

⁵ En este caso, no podemos referenciar el año ni la página de la obra original puesto que en la fuente secundaria no se hace referencia a la misma.

de las dificultades que surgen a la hora de realizar este salto de la literatura al cine. Existe una discusión continua entre los expertos del séptimo arte acerca del auténtico concepto de adaptación puesto que el problema en el que insiste la mayoría de ellos es el trasvase de un medio artístico u otro, es decir, la compatibilidad entre literatura y cine. Humberto Ecco ya comentaba que literatura y cine comparten ciertos rasgos que sí que hacen posible la adaptación puesto que ambas son *artes de acción* (Sánchez, 2000:42; citado en Peralta, 2006: 5). Con esta denominación, Peralta la relaciona con la definición que Vanoye realiza de los rasgos comunes que comparten ambos medios:

[una] obra literaria y un filme tienen en común su condición de relato o narración de unos sucesos reales o ficticios, encadenados de acuerdo con una lógica, ubicados en un espacio y protagonizados por unos personajes, que se caracteriza por poseer un principio y un final, diferenciarse del mundo real, ser contado desde un tiempo y referirse a ese o a otro tiempo, etcétera»

(Vanoye, 1995: 9; citado en Peralta, 2006: 38)

De esta forma, Peralta llega a la conclusión de que ambos medios artísticos poseen en común una trama lineal y definida sobre la que se asientan los acontecimientos del argumento, es decir, la acción. No obstante, la obra literaria poseerá una estructura mucho más compleja y dinámica y por tanto, un mayor número de personajes y escenarios, al contrario que el cine. De nuevo, insiste en que la mayor diferencia entre ambos es el código. En la literatura es la palabra, elemento que da peso a la trama. En cambio, en el cine, al ser lógicamente un medio diferente, son las imágenes las que comparten el peso junto con otros elementos como el texto oral o la música. Por ello, la dificultad de adaptar reside precisamente en traducir el lenguaje escrito al lenguaje cinematográfico.

En este punto del proceso es en el que se elabora algo nuevo, un guion original que no busca en ningún momento copiar al original que, en el caso que nos ocupa, es una novela. De hecho, Field pone como ejemplo una película en la que solo hubiese diálogos dirigidos al público. El resultado sería monótono e impropio del cine. Además, este mismo autor afirma que hemos de tener claro que en la adaptación entran en juego dos medios distintos por lo que no se busca ser fiel al original. Remarca también la idea de que un libro es un libro y una película es una película, ambos pertenecientes a medios artísticos diferentes. De ahí que se modifiquen ciertos elementos de la obra literaria con el fin de acomodarlos al consumidor habitual del cine. Por tanto, deducimos que es en este punto donde se confunde adaptación con fidelidad ya que no se tiene en cuenta la diferencia de medios y por consiguiente, la consideración del guion cinematográfico como un ente autónomo y diferente al de la novela tal y como afirma Sánchez. De hecho, la novela suele ser la idea en bruto de la que se obtienen elementos para crear una nueva historia.

Por otra parte, Sánchez también menciona dos términos aristotélicos que se solían utilizar en la comedia y la tragedia con el fin de designar dos conceptos: mimesis o capacidad de que los hechos hablen sin necesidad de narrador y la diegénesis o capacidad de narración. Este último término es el que se ha decidido introducir al lenguaje fílmico para definir, según Gimferrer, a la trama narrativa en sí (que contiene a su vez el tema y la intención que se intenta perseguir). Este autor afirma que en función de que se preserve ésta o no, el efecto que tenga sobre el espectador será igual o diferente al que produjo la obra literaria.

En base a lo anteriormente expuesto, Sánchez expone varias decisiones que se suelen tomar en la adaptación cinematográfica:

- Adaptar parte del relato literario o el conjunto completo.
- Adaptar respetando el narrador o no.
- Adaptar respetando la estructura temporal del relato o no.
- Potenciar la narración de hechos o la descripción de personajes.
- Omitir ciertos acontecimientos del relato o respetarlos.

Teniendo en cuenta algunos de los giros adaptativos que nos presenta Sánchez, Peralta justifica algunas de las dificultades que surgen a la hora de adaptar la literatura al cine.

En primer lugar, a la hora de adaptar parte del relato literario o la trama completa, Peralta justifica a través de Sánchez que se ha de tener en cuenta que una película no reproduce todos los detalles y la complejidad de un argumento de una novela. Debido precisamente al cambio de lenguaje escrito a gráfico, se tiende a sintetizar el argumento.

Por otra parte, Peralta cita a Gimferrer con el fin de afirmar que los clásicos del cine suelen ser adaptaciones de obras poco conocidas por la mayoría puesto que los personajes literarios que gozan de mayor fama están concebidos con unos determinados rasgos y, como consecuencia, es muy difícil retratarlos en la gran pantalla.

Otro punto ya mencionado anteriormente es la diferencia del lenguaje en función del medio artístico. Como ya se ha mencionado anteriormente, el lenguaje literario está lleno de significados, imágenes y concepciones que el lector puede adaptar a su propio entendimiento mientras que en el lenguaje cinematográfico es la visión de un cineasta que el espectador debe aceptar.

De hecho, en base al argumento que posea una obra literaria, Peralta establece dos tipos de literatura: aquellas fácilmente adaptables porque el narrador apenas interviene y se centra en los sucesos o aquellas que presentan un monólogo con comentarios del narrador y que, por tanto, son más difíciles de trasladar para no resultar monótonas. Nosotros podríamos decir que

nuestro objeto de estudio se encuentra a caballo entre ambas puesto que la novela *Black Beauty* es una serie de sucesos narrados desde el punto de vista del caballo pero con voz propia pues intervienen más personajes.

Finalmente, en base a lo anteriormente expuesto y sobre todo, centrándonos en los giros adaptativos de Sánchez, podemos comenzar a perfilar el carácter adaptativo que ha seguido nuestro objeto de estudio. Hemos podido comprobar que la adaptación se produce en el conjunto del argumento original cambiando el punto de vista del narrador (fenómeno que discutiremos con profundidad en el apartado titulado *Narración y diálogos*). Por otra parte, han decidido respetar la estructura temporal en la que se desarrolla el relato y han potenciado la descripción de personajes (sobre todo mediante el uso de *flash-back*) y de ciertos hechos determinantes en la película que sirven para comprender los valores que transmite el relato original. Además, en el apartado dedicado a la adaptación del argumento y los personajes, destacamos qué se ha decidido omitir y qué se ha respetado.

6.1.2. Los receptores y su repercusión en el metraje de la cinta

En primer lugar, la novela original se centra en el punto de vista del caballo. Presenta la vida de *Black Beauty* a lo largo de un total de 49 capítulos divididos en cuatro partes y narrados en primera persona, el propio caballo, dentro de un marco temporal que comienza cuando *Black Beauty* es un potro y termina cuando envejece. En cada pequeño capítulo se encierra una anécdota de la vida del animal en la que intervienen diversos personajes tanto equinos como humanos, todos con voz propia.

Comenzaremos por decir que, al igual que la novela, el filme también respeta el marco temporal en el que se sitúa la obra original puesto que también comienza cuando *Corcel Negro (Black Beauty)* es un potro y finaliza cuando envejece. Sin embargo, al tratarse de un medimetraje de 45 minutos, se han decidido omitir ciertos pasajes y centrarse en los episodios más importantes de la vida de este caballo. Esta estrategia adaptativa es una de las que mencionaba Sánchez en la enumeración del apartado *El concepto de la adaptación*.

El hecho de abreviar la trama original también afecta a los personajes ya que se suprimen muchos de los que aparecen en la novela y se inventan o cambian el sexo a otros. De hecho, si nos remitimos a la afirmación de Amelia Cano Calderón, es probable que comprendamos el porqué de la alteración del argumento original. Según Cano «de los seis a los nueve años, el niño siente inclinación por el propio ambiente familiar o cotidiano, el mundo maravilloso o el humor. La película puede tener una duración de 30 ó 45 minutos. La acción ha de insertarse en un auténtico argumento sin que éste sea confuso, evitando las largas descripciones de ambiente o la sucesión de hechos secundarios» (Cano, 1993: 56). De esta

afirmación, podemos finalmente deducir el porqué de los 45 minutos y por tanto, la alteración del argumento debido a los receptores.

A diferencia de la cinta, en la novela, el alto número de personajes secundarios y de descripciones de ambiente es bastante elevada, sobre todo, en lo que respecta a las costumbres del mundo ecuestre de la época victoriana. De hecho, creemos que si se ilustrase en la película del mismo modo que aparece en la novela, es decir, sin filtros, podría confundir a los niños. Además, como hemos explicado en el apartado anterior, muchas de las descripciones de la obra original se traducen en imágenes y, por exigencias del formato, se han de suprimir ciertos pasajes o personajes.

Sin embargo, con la explicación de Cano no queremos asegurar que el rango de edad que corresponde a este filme sea de seis a nueve años ya que abarca también características que según la propia Cano pertenecen a otros rangos de edad. Por ejemplo, todos los caballos en la película mueven los labios, hablan y lloran, hecho que Cano relaciona con niños menores de seis años a los que les atraen los animales personificados.

Por otra parte, el filme trata de la vida de un caballo por lo que es autobiográfico y, en cierto modo, ficción histórica, rasgo, que según Cano, comienza a interesar a los niños a partir de los nueve años hasta los doce. Sin embargo y es un hecho que resulta curioso, la calificación para el público tanto en la VO como en la VD es *Universal*, es decir, autorizada para todos los públicos. Este es un ejemplo claro de lo que Zohar Shavit denomina «textos ambivalentes» (Shavit: 1980; citado en Ariza, 2013: 241) o lo que Zabalbeascoa define como «topos negros sobre fondo blanco» (Zabalbeascoa, 2000: 21; citado en Ariza, 2013: 241).

Con las definiciones de Shavit y Zabalbeascoa, Mercedes Ariza nos demuestra que los textos fílmicos suelen presentar un doble receptor, adulto e infantil, aunque siempre teniendo como prioritario el infantil. Además, reconoce citándose tanto a ella misma como a Lorenzo y Pereira que la intertextualidad es el medio más adecuado para conectar con el público adulto. En la cinta que nos ocupa, a pesar de que se destina principalmente a los niños, es posible que los padres también visualicen el filme porque se trata de un cuento que leyeron en su infancia y les traiga buenos recuerdos.

Entonces, al contar con el marco referencial de la novela y por tanto, como afirma Zabalbeascoa, tener más bagaje textual, pueden captar esos pequeños guiños de la película. Por otro lado, Ariza asegura que el hecho de que una película infantil se destine tanto a adultos como a niños «oculta motivaciones de carácter ideológico y económico, puesto que el principal objetivo de las casas cinematográficas es llegar a todos los públicos para cautivar al mayor número posible de espectadores» (Ariza, 2013: 241).

6.2. Propuesta de análisis de la adaptación de *Belleza Negra*

A continuación, procederemos a exponer el análisis de la adaptación de este filme en base a dos puntos clave: el argumento y los personajes.

En el caso del argumento, hemos de tener en cuenta que el punto de partida fue la novela de la escritora Anna Sewell que el guionista George Bloom tomó como base para adaptarla a la pequeña pantalla.

En cuanto a los personajes, discutiremos tanto los cambios que se han efectuado en los mismos y la intencionalidad de dicha adaptación.

6.2.1 El análisis de la adaptación en el argumento

En esta sección procederemos a analizar los cambios más significativos que se han realizado en el argumento del filme. Por ello, lo primero que realizamos fue la visualización de la cinta. Tras la visualización de la misma, descubrimos es que los saltos temporales son muy amplios, hecho que se soluciona de tres maneras:

- El narrador omnisciente hace referencia al paso del tiempo
- La modificación de los pasajes originales de la novela
- La inclusión de personajes inventados.

Por otro lado, hemos de remarcar una de las características predominantes en la mayoría de adaptaciones que ya hemos visualizado. En esta, de nuevo, el argumento se desvía, a diferencia de la novela, del punto de vista del animal. En nuestro objeto de estudio, se centra en la relación de amistad que Corcel Negro mantiene con Jenny, la moza de cuadras adolescente de Birtwick Park.

6.2.1.1 Narración y diálogos

Centrándonos ahora en los elementos de cohesión y su adaptación hemos de referirnos en primera instancia al narrador de la cinta, un narrador omnisciente en *off* que cuenta la historia en tercera persona. Corcel Negro (*Black Beauty*) aparece como el personaje principal. Sin embargo, no está al mismo nivel que el narrador omnisciente ya que se convierte en un miembro más de la historia por lo que la descripción de los personajes, cómo se pueden sentir y por qué se reserva al narrador omnisciente.

Por otro lado, hemos reparado en que algunos de los aspectos moralizantes no los desvela el narrador sino que son los personajes los que reproducen fielmente los juicios de valor más significativos de la obra original como se puede ver en la siguiente figura:

Novela	VO
<p><i>Our friend stood still for a moment, and throwing his head a little back, "Do you know why this world is as bad as it is?"</i></p> <p>[...]</p> <p><i>"Then I'll tell you. It is because people think only about their own business, and won't trouble themselves to stand up for the oppressed, nor bring the wrongdoer to light. I never see a wicked thing like this without doing what I can, and many a master has thanked me for letting him know how his horses have been used."</i></p> <p><i>"I wish there were more gentlemen like you, sir," said Jerry, "for they are wanted badly enough in this city."</i></p> <p>[...]</p> <p><i>"My doctrine is this, that if we see cruelty or wrong that we have the power to stop, and do nothing, we make ourselves sharers in the guilt."</i></p> <p>(Sewell, 2005: 270-271)</p>	<p><i>Jeremiah: "You know why this world is as bad as it is".</i></p> <p>[...]</p> <p><i>Jeremiah: "It is because people think only about their own business, and won't trouble themselves to stand up for the oppressed, nor bring the wrongdoer to light".</i></p> <p>[...]</p> <p><i>Jeremiah: "My doctrine is this, if we see cruelty or wrong that we have the power to stop, and we do nothing, we make ourselves sharers in the guilt".</i></p> <p>(Black Beauty, 1995: 34:00-34:18)</p>

Figura 4. Comparación de la adaptación de juicios moralizantes entre la novela y VO.

No obstante, este matiz en el que el espectador de habla inglesa puede reconocer que se trata de texto original de la novela se pierde en el doblaje al español. El traductor decidió realizar un trasvase literal directamente del texto fílmico en lugar de seguir la misma táctica que los cineastas y utilizar pasajes de la novela traducida al español en el filme.

Entre las hipótesis que hemos barajado para averiguar el porqué de esta decisión, remarcamos las siguientes:

- Es posible que el traductor no tuviese tiempo de documentarse en profundidad y optó por la traducción literal de los diálogos al no darse cuenta de que se trataba de pasajes originales de la novela.
- Por la complejidad del texto de la obra literaria y teniendo en cuenta el receptor infantil, quizá no se consideró adecuada la traducción de la novela para un doblaje de una película para niños.
- Es probable que el traductor supiese de antemano que el referente *Black Beauty* no está tan integrado en España como en la cultura británica y estadounidense por lo que decidió traducir literalmente los diálogos. Los espectadores hispanohablantes no repararían en este matiz al no haber leído la obra original en inglés.

Por otro lado, el hecho de que los personajes participen de forma activa en la cinta y emitan ejemplos de conducta y juicios de valor nos recuerda a la narración propia de las fábulas en las que se mostraba a animales parlantes comportándose como humanos y a un narrador que finalizaba la historia con una moraleja. En el caso que nos ocupa, los caballos tienen comportamiento humano pues razonan, lloran y hablan como nosotros. Por otra parte, no solo los personajes aportan juicios de valor sino que también lo hace el narrador en momentos puntuales para suplir la presencia de ciertos personajes como consecuencia de la adaptación.

Un ejemplo significativo de ello se puede ver al comienzo del filme cuando habla por primera vez el narrador:

VO	VD
<p><i>The colt remember what his mother told him the day he was sold: "Do your best whatever you go", she said, "and above all, keep your good name". The colt had no idea how hard that would be. (Black Beauty, 1995: minuto 03.36-03:50)</i></p>	<p><i>El potro recordaba lo que su madre le había dicho el día que fue vendido: "Da lo mejor de ti a dónde quiera que vayas", le dijo. "Y por encima de todo, mantén tu buen nombre". El potro no tenía ni idea de lo difícil que le sería eso (Belleza Negra, 2007: minuto 03:36-03:50).</i></p>

Figura 5. Esquema comparativo en el que se muestra la narración de la voz en off del filme tanto en inglés como en español.

Es en la figura 5 donde observamos tres aspectos curiosos. En primer lugar, Duquesa (*Duchess*), la madre de Corcel Negro, se neutraliza. Simplemente aparece para complementar la

imagen pero no articula palabra. Por otro lado, en la novela, la advertencia que la yegua da a su hijo aparece en esta película en estilo indirecto, siendo el narrador quien aporta el juicio de valor simplemente mencionando a la madre y centrando la atención en el propio mensaje. Además, para que los niños capten el significado de esa enseñanza, el mensaje aparece muy resumido, lo que corrobora la afirmación que hace la traductora literaria Carmen Bravo-Villasante de mantener diálogos sencillos en un producto dedicado a la infancia.

En cambio, en la novela, Duchess es la que aconseja al joven potro de lo dura que puede llegar a ser la vida y de cómo debe comportarse con sus amos en estilo directo:

"I wish you to pay attention to what I am going to say to you. The colts who live here are very good colts, but they are cart-horse colts, and of course they have not learned manners. You have been well-bred and well-born; your father has a great name in these parts, and your grandfather won the cup two years at the Newmarket races; your grandmother had the sweetest temper of any horse I ever knew, and I think you have never seen me kick or bite. I hope you will grow up gentle and good, and never learn bad ways; do your work with a good will, lift your feet up well when you trot, and never bite or kick even in play."

(Sewell, 2005: 20)

6.2.1.2. La intencionalidad de la novela reflejada en la cinta

Un aspecto importante que debemos resaltar de ambos textos es que pretenden enseñar a través de ejemplos y así conseguir que el receptor lleve a cabo una buena conducta. Sin embargo, es inevitable que debido al paso del tiempo la mentalidad plasmada haya variado levemente.

Por otro lado, la intención de esta cinta y, por tanto, cómo se ha adaptado, tiene también que ver con el concepto que en la actualidad existe de la infancia. En opinión del traductor Rafael Morales y las estudiosas Burke y Ganzauge, el concepto de la infancia ha evolucionado. En los siglos XVIII y principios del XIX, a los niños se les consideraba adultos en un cuerpo de niño, con responsabilidades que debían cumplir hasta alcanzar sus límites físicos. Debido a esta concepción de «miniadultos» con límites, tenían un papel secundario en la sociedad y se les dotaba de una educación pasiva puesto que sus facultades estaban plenamente desarrolladas como para entender lo que se les decía. Por otro lado, los niveles económicos de las familias les obligaban a dedicarse a trabajar más que a hacer las actividades propias de un niño. Más tarde, alrededor del año 1840, aparece la clase media, lo que les permitió a los niños centrarse en hacer las actividades propias de un niño, con lo cual, la infancia pasó a considerarse el momento clave de cualquier persona en la que se adquieren la mayoría de rasgos de personalidad y conducta que más tarde se desarrollaran en la madurez. Empiezan a considerar que existe un

tiempo previo antes de ser adultos para desarrollarse. Es por ello que se desea aprovechar este «tiempo previo» para enseñar a los niños a ser buenos ciudadanos y el juego se ha considerado como una forma de educar. Una parte del juego son los animales parlantes. De ahí que el formato haya evolucionado de papel a imagen pero no las formas ni la intención de educar.

Además, el hecho de que los animales hablen se ha respetado tanto en la cinta como en la novela. Ya sabemos que Black Beauty en la novela es el narrador en primera persona de todas sus experiencias, hecho al que se añade su interacción con distintos personajes que complementan los valores que la novela quiere transmitir. Él mismo es el que explica cómo se siente y por qué. Además, hemos de tener en cuenta que el título original de la novela no es solo Black Beauty sino *Black Beauty. The autobiography of a horse, translated from the original equine* by Anna Sewell. En el título se observa cómo Sewell se presenta como la traductora y no como la escritora, es decir, aquella que transcribe y conoce de primera mano lo que siente el caballo, como si solo dependiese de ella el discurso del animal. Esto nos demuestra que nos encontramos ante una estrategia literaria de antropomorfismo que Burke y Ganzauge denominan *transmogrification* y que consiste en convertir un personaje humano en un animal.

De esta manera, según opine la académica Coral Lansbury, Sewell pudo haberse expresado en forma de equino porque «the persona chosen was not human, Anna Sewell felt free to speak her mind and feelings in ways that would have been consciously censored had she written as a woman» (Lansbury, 1985: 98; citado en Crossley, 2003: 8). En efecto, volviendo a citar de nuevo a Burke y Ganzauge, confirmamos la teoría de que cuando existe un riesgo político o social alto y se pretende dar una opinión de una cuestión muy controvertida o no tan aceptada por la sociedad, se recurre al uso de los animales para abordar el tema de una manera indirecta. De igual forma, estas dos estudiosas afirman que el rol de los animales nos permite crear una distancia emocional e intelectual que nos permite ser críticos con un aspecto concreto que se trate en la historia. En el caso de la novela, el maltrato a las personas y animales del siglo XIX victoriano y en el caso del filme, el maltrato a las personas y animales en general.

6.2.1.3. Elementos adaptados del argumento

A continuación, analizaremos los elementos que se han utilizado en el filme para poder unir y construir una historia más corta y evitar así ciertos pasajes de la novela que no resulten agradables, que no cumplan con el propósito didáctico de la película o simplemente para aportar dramatismo.

En primer lugar, uno de los elementos cohesivos que nos ha llamado la atención es la escena en la que Corcel Negro aparece galopando al lado de la locomotora de vapor puesto que se repite dos veces a lo largo de la cinta. Al principio del filme, el tren aparece por primera vez cuando Corcel Negro está en el prado junto a su madre. Es un caballo joven y aparece galopando

sin montura. Cuando la escena está a punto de acabar porque el animal se ha detenido, el narrador hace una reflexión acerca del azar de la vida y sobre qué jinetes pasarán por la grupa del caballo. La segunda y última vez que esta escena se repite es al final de la película cuando Willie, el hijo de Jenny, crece a lomos de un Corcel Negro más viejo pero que, a pesar de la edad, es capaz de seguir corriendo tras la locomotora. Ambas escenas tienen como hilo musical de fondo la canción *Hold your head high*.

De estos elementos podemos descifrar dos aspectos interesantes. En primer lugar, en la novela se hace una especial mención a la locomotora de vapor mientras *Black Beauty* es domado. Su dueño decide soltarlo durante su período de doma en un prado por el que pasa una locomotora con la intención de que el animal no se espante ante el sonido de la misma. Por otro lado, observamos cómo se ha aprovechado el elemento del tren, acompañado de otros como la narración o la música, para darle un significado concreto al principio y al final de la película. Al principio, se puede interpretar como el tren de la vida que pasa y no se detiene ya que el caballo está empezando a vivir y no ha llevado nunca a ningún jinete en el lomo. Al final, en cambio, el tren sigue su curso y, a pesar de la vejez y de todo lo que ha vivido, descubrimos que Corcel Negro sigue siendo el mismo y que lleva a un jinete en el lomo.

Otro de los elementos interesantes es el siguiente. En la novela, mientras *Black Beauty* vive en Birtwick Park, se desata un fuego en el establo que pone en peligro la vida de todos los caballos. El mozo de cuadras arriesga la vida para poder salvar a los animales y lo consigue. Más tarde, se descubre que el incendio fue provocado por un descuido de otro de los encargados de los establos que había desobedecido las órdenes de John Manly al decirle que no entrase fumando en pipa a los establos. En ese momento, le descubren mintiendo. En cambio, en la cinta, todo este hecho es accidental puesto que un farol que deja Manly en el establo cae a raíz de una ráfaga de aire. Jenny es la que salva a los caballos. Sin embargo, al haber sido un hecho accidental, no es necesario incluir más personajes y se evita así que el argumento sea más complicado. Además, se intenta dar ejemplo de valentía ante las adversidades de la vida eludiendo otros conceptos que los niños no pueden asimilar como el desafío a la autoridad y el libertinaje.

Por otro lado, en la novela, *Black Beauty* es el primero en salir del establo en llamas mientras que en la cinta es el último. Este cambio que existe en la película en el orden de salida de los caballos se debe a que Corcel Negro está enfermo. En la misma noche que se desata el incendio, el caballo había galopado sin descanso una larga distancia para avisar y traer al Doctor White y así salvar la vida de la esposa del hacendado Gordon. En la novela, este hecho no ocurre la misma noche sino tiempo después. Además, *Black Beauty* se pone enfermo a raíz de un descuido de Joe, el mozo de cuadras, que se olvida de taparlo y pasa toda la noche expuesto al frío después de haber galopado una gran distancia en busca del doctor. Creemos que en estos

movimientos para crear un argumento nuevo, los guionistas han querido destacar la fidelidad de los principios de Corcel Negro a pesar de las trabas de la vida, algo que ya menciona el narrador al principio de la cinta y que ejemplifica con estas acciones. También, mediante esta sucesión de acontecimientos se pretende realzar la figura de Jenny, la moza de cuadras, mediante la ejecución de acciones heroicas como llegar rápidamente a casa del doctor o salvar a los caballos del incendio arriesgando su vida. Todas estas acciones, realizadas en un período de tiempo tan corto, es probable que también se hayan dispuesto así para realzar la gran capacidad de reacción de la muchacha. Por otra parte, es posible que hayan querido dar suspense y dramatismo aunando varios elementos de manera sucesiva y rápida.

Existen también dos *flash-back* en el filme. En el primero, se muestra a Ginger y su terrible pasado con el fin de justificar que la yegua no es mala por naturaleza sino porque hubo personas que la maltrataron. Con esto se pretende resaltar la intencionalidad que también persigue la novela: tratar bien a los animales. En el segundo, Jenny sueña que Corcel Negro es suyo y cómo es capaz de ganar un amigo y un concurso hípico al mismo tiempo. Suponemos que con estas dos miradas al pasado se persigue realizar un contraste entre el maltrato y lo que pueden aportar los animales si se les trata bien. Además, sirve de punto de enlace con el final puesto que finalmente Jenny, a pesar de los impedimentos del destino, consigue cumplir su sueño de ser la dueña del caballo. El uso de los *flash-back* es probable que se deba sobre todo a la descripción que se ha querido realizar de los personajes para la adaptación. Por otra parte, es una forma de frenar la narración lineal para explicar un hecho anterior que se refleja aún en el presente. En la novela también se realiza una retrospectiva a la vida de Ginger.

Otro de los elementos cohesivos que más caracteriza la cinta es que han tratado de evitar la muerte de la yegua Ginger, hecho que sí sucede en la novela a raíz de los maltratos que sufrió durante su vida. En su lugar, realizan un giro narrativo muy curioso con el fin de ejemplificar de nuevo la perseverancia y también aportar dramatismo al argumento. La última vez que hablan Black Beauty y Ginger antes de la muerte de la segunda es en Londres cuando son caballos de tiro. Curiosamente, ese momento se retrata en el filme con la misma intención que en la novela. Los personajes hablan y Ginger se despide de Corcel Negro porque cree que al no tener más esperanzas de vivir, no volverán a encontrarse. Finalmente, los dos personajes lloran y se despiden. Desde entonces, no volvemos a volver a la yegua y el espectador queda expectante o en suspense por saber si volverán a encontrarse hasta que, al final de la película, cuando Jenny consigue comprar a Corcel para su hijo, vemos a Ginger. Por fin la yegua encuentra un dueño que al fin la trata con cariño, algo que la yegua siempre había querido. De esta forma, se cumple las expectativas del niño con respecto a un final feliz y al mismo tiempo se ejemplifica, como bien decíamos anteriormente, la perseverancia, tratando de evitar al mismo tiempo temas tan controvertidos en la infancia como es la muerte.

Por otra parte, en la novela, *Black Beauty* tiene un accidente que le deja secuelas de por vida en las rodillas debido a la ebriedad de su jinete y por una herradura mal ajustada que le rompió el casco. Sin embargo, debido a que la escena descrita en la novela es un tanto grotesca pues el jinete sobrio muere aplastado por *Black Beauty*, suponemos que decidieron suprimir este pasaje y sustituirlo de tal forma que se mostrase de una manera más suave. Para ello, decidieron que de nuevo fuese accidental. De nuevo, este giro adaptativo exige la supresión de personajes. Para ello, plasmaron uno de los ataques de miedo de Ginger provocados por llevar la rienda de porte como la causa de la rotura de las rodillas de Corcel. Ginger accidentalmente cocea a Corcel en las patas. Más tarde, no obstante, vemos cómo Ginger se disculpa con Corcel y este la perdona. Así comprobamos una vez más cómo se ejemplifica el perdón y la intolerancia a las injusticias, tal y como pretendía la novela.

Según avanza la cinta, se vuelve a insistir en las rodillas de Corcel para acentuar su vejez y a la vez el maltrato al que estaban expuestas las clases bajas por culpa del capricho de las altas. Para ilustrar estos conceptos, en la cinta reproducen fielmente un pasaje de la novela en el que dos caballeros piden a Jeremías y a Corcel que les lleven a una fiesta de Navidad en la que les toca esperar a la intemperie durante más de dos horas. Finalmente, cuando lo hacen, Jeremías y Corcel están muertos de frío y sus pasajeros borrachos. Sin embargo, en este punto de la historia, en la cinta se decide modificar este pasaje probablemente con el fin de poder cerrar la historia. Para ello se decidió incluir un accidente provocado por la nieve acumulada en el camino y las viejas lesiones de Corcel en las rodillas. A consecuencia de esto, se muestra la colaboración de los pasajeros, aún borrachos, y Jeremías para levantar al caballo. De esta forma se ejemplifica visualmente de nuevo otra forma de combatir la adversidad mediante la unión sin importar la clase.

En la novela, sin embargo, como ya he mencionado anteriormente, no existe ningún accidente en la nieve sino que Jeremiah enferma a raíz de una pulmonía y debe abandonar el oficio del cabriolé e irse a vivir al campo. Por tanto, la historia de nuestro equino negro continúa con dueños que lo maltratan hasta acabar en la feria de caballos en la que encuentra a un Joe adulto, uno de los mozos de cuadras en Birtwick Park. El final de la cinta termina precisamente en la feria de caballos pero Jeremías es el penúltimo dueño que tiene Corcel antes de reencontrarse con Jenny. Además, Jeremías no enferma pero decide vender al caballo que, al haber tenido el accidente, ya no es apto para tirar de carros. En la película hemos observado cómo el accidente le ocurre al caballo y no al cochero. Debido precisamente a este accidente, puede cerrarse el argumento con el reencuentro del caballo con la muchacha. De nuevo, nos encontramos ante otra alteración del argumento como consecuencia de la adaptación

En definitiva, hemos podido comprobar cómo las estrategias de adaptación predominantes residen en los hechos puesto que aquellos que son intencionados en la novela,

se vuelven accidentales en la película. De esta manera, solo se requiere la intervención de los protagonistas porque no hay intervención de personajes secundarios sino simplemente la interacción de los principales con el medio. Como consecuencia, se simplifica y dramatiza el argumento. Así. Tenemos la oportunidad de conocer más en profundidad a los personajes principales en función de sus acciones.

Por otra parte, se ha priorizado el público infantil sobre el adulto sobre todo, en el hecho de suavizar o evitar ciertos temas que los guionistas no han considerado aptos para la infancia, lo que les ha llevado en ocasiones a crear pasajes completamente nuevos. Sin embargo, como hemos explicado anteriormente, existen ciertas metáforas que solo un público adulto es capaz de captar por lo que, podríamos concluir este apartado diciendo que, efectivamente, se han cumplido los tres factores esenciales de Morales en los que se debe basar un producto infantil además de tener en cuenta el doble receptor de las películas de animación, siempre, siendo fiel a la intencionalidad de la obra que tratan de mantener en todo momento.

6.2.2. El análisis de la adaptación de los personajes

Otro de los elementos que merece la pena destacar en la adaptación son los personajes.

En primer lugar, vemos que al acortar la trama, muchos de los personajes que aparecían en la novela han desaparecido con el fin de simplificar el argumento y eliminar hechos secundarios. En la novela, *Black Beauty* tiene alrededor de 26 dueños mientras que en filme solo aparecen siete y algunos de ellos con variaciones. A continuación, expondremos cuáles son los personajes que se han incorporado o aquellos que han variado debido a la adaptación y por qué.

6.2.2.1. Madre y padre de Corcel Negro y el granjero Grey (*Farmer Grey*)

Por ejemplo, cuando visualizamos los primeros minutos de la cinta, podemos apreciar la granja en la que nace Corcel Negro. Vemos al criador del caballo, el granjero Grey (*Farmer Grey*), solamente durante unos segundos ordeñando una vaca, hecho que nos indica que es ganadero pero nada más. No articula palabra alguna mientras que en la novela sí que ocupa un papel más relevante. Por otra parte, vemos a Duquesa, la madre de Corcel y a un caballo negro que entendemos que es el padre de Corcel. En la novela original, no aparece ninguna figura paterna. Se es fiel a la realidad puesto que una yegua suele criar sola a su potro. No obstante, en la cinta, el caballo macho aparece hasta que Corcel se hace mayor y es vendido al hacendado Gordon (*Squire Gordon*). El hecho de que aparezca una figura paterna es probable que se deba a la visión que un niño tenga de la familia puesto que, recordando la afirmación anteriormente expuesta de Cano, el niño se suele identificar con su entorno en las películas que ve por lo que se ha decidido cumplir una máxima que también mencionaba Morales: cumplir con las expectativas del niño. Además, se intenta fomentar el valor de la familia.

6.2.2.2. John Manly

El siguiente personaje con el que nos encontramos a medida que avanza la película es John Manly. Es el cochero de confianza del hacendado Gordon pero en el filme nos presentan a un hombre que, a pesar de sus grandes conocimientos de caballos, no puede montar debido a una grave caída que sufrió de uno. En la novela, en cambio, no sufre ninguna lesión que le impida montar. De hecho, es él el primero en probar a Black Beauty cuando llega a Birtwick Park, el que monta a nuestro protagonista cuando van en busca del Doctor White, el que acompaña al hacendado y a Black Beauty cuando el puente se rompe o el primero en mantener la calma y alabar la acción del mozo de cuadras James cuando se incendia el establo.

De estos hechos, podemos deducir que se ha querido mantener la importancia de este personaje como una guía para los jóvenes y fomentar al mismo tiempo el respeto, la sabiduría y el entendimiento entre dos generaciones, personas mayores y niños. En la cinta, Jenny, la moza de cuadras, es la que ayuda y sigue las instrucciones de Manly.

Por otro lado, en la película se suprimen partes de la novela en las que John monta a caballo. Por ejemplo, el pasaje en el que John debe probar a Corcel. En el filme aparece directamente la valoración de John sin que lo haya montado, como dando a entender que su experiencia en el mundo ecuestre le permite juzgar con tan solo ver. Además, es probable que se haya incluido la lesión de Manly con el fin de dejar el protagonismo a personajes jóvenes en los que los niños puedan verse reflejados. En este caso, Jenny, la moza de cuadras, es la que se encarga de ir a buscar al Doctor White cuando la esposa del hacendado enferma, cosa que en la novela es John quien lo hace.

6.2.2.3. Jeremiah Barker

Lo curioso de este personaje reside en su variación en cuanto a la novela original. En la cinta, Corcel Negro es el que sucumbe a la dura vida de los cabriolés londineses. Sin embargo, en la novela original, Jerry es el que debe abandonar el oficio a raíz de una pulmonía. No obstante, sí que se han preservado los mismos valores de cuidado y cariño hacia los animales que este personaje ya demuestra en la novela. Además, la cinta se centra solamente en Jeremías y no en la familia de este, como ocurre en la novela.

También, en la película aparece como el último dueño de Corcel Negro antes de que finalmente el caballo se rencuentre de nuevo con una Jenny adulta. En la novela, Jeremiah jamás conoce a los dueños que tuvo el caballo en Birtwick Park ni tiene interacción con ellos, otro signo más de la condensación y simplificación del argumento.

6.2.2.4. Jenny

Quizás es el personaje que más variaciones ha sufrido en la película puesto que Jenny no existe en la novela original. En la obra literaria, se menciona la existencia de dos mozos de cuadra en Birtwick Park de los que destacará Joe, un muchacho adolescente con el que Black Beauty creará un lazo especial.

Una de las razones por las que probablemente los cineastas se inclinaron por cambiar el sexo a este personaje es la separación entre niño y niña que siempre ha estado presente, sobre todo, en lo referente a la infancia. Como normal general, los caballos suelen ser «cosas de chicas» y, por ello, se presupuso que el público infantil mayoritario de esta cinta serían niñas. Hemos de mencionar a modo de puntualización que es posible que el fenómeno *pony books* anteriormente mencionado tenga algo que ver en esta concepción de los caballos y las niñas puesto que eran mujeres las que solían escribir este tipo de literatura y solían ser niñas las que protagonizaban estos relatos ecuestres.

Por ello, es probable que teniendo en cuenta esta concepción sexista, se haya decidido incluir a una chica adolescente con el fin de remarcar el papel de las mujeres en la sociedad. Este hecho es palpable en una de las escenas de la película en la que tiene lugar el siguiente dialogo entre los caballos:

VO	VD
[...]	[...]
Merry Legs: Who's that with the old John?	Corcel Negro: ¿Quién es el que está con John?
Ginger: The new stable boy.	Ginger: El nuevo mozo de cuadras.
Sir Oliver: Stable girl, you mean.	Sir Oliver: La nueva moza querrás decir.
[...]	[...]
(<i>Black Beauty</i> , 1995: minuto 11:40-11:52)	(<i>Belleza Negra</i> , 2007: minuto 11:40-11:52)

Figura 6. Diálogo en el que reafirma la figura de la mujer dentro de la película.

Como se puede apreciar en la figura 6, se hace referencia al personaje misterioso que de repente aparece en el establo como masculino para luego referirse al mismo en femenino. Por otra parte, se han de tener en cuenta ciertos hechos como que Jenny es el único personaje femenino que viste con pantalones en una época en la que los vestidos eran de obligado cumplimiento. Por otra parte, también es la que realiza muchas de las acciones heroicas de la película. De nuevo, creemos que exista una intención de educar en igualdad de sexos.

Por otra parte, en la cinta, Jenny es quien encuentra a Corcel Negro en la feria de caballos. Hemos barajado la idea de que este giro del argumento se haya podido basar en la que ocurre en *Un caballo llamado Furia* pues es de un año anterior al de nuestra película de animación y es el propio Joe, el mozo de cuadras, quien encuentra al caballo en la feria. En la obra literaria, de hecho, Joe reconoce al caballo cuando ya ha sido rescatado de la feria por el granjero Thoroughgood y su nieto Willie. En cuanto a estos personajes, el granjero no aparece en la cinta y Willie, su nieto, sufre una modificación que discutimos en el siguiente apartado.

6.2.2.5. Willie

Este personaje es también otro de los que más ha cambiado en la película a pesar de que simplemente sale en las últimas escenas de la misma. En la cinta, Willie es el hijo de Jenny y es el que ve a Corcel Negro mientras pasean por la feria de caballos a la que Jeremías ha ido para vender al caballo negro. Sin embargo, en la novela, Willie no es el hijo de Jenny porque, como hemos mencionado anteriormente, Jenny es un personaje al que han cambiado el sexo y por lo tanto no existe. Willie en realidad es el nieto del granjero Thoroughgood y es un personaje secundario que los cineastas han querido rescatar y otorgarle más importancia.

De hecho, en la cinta aparece como el último dueño de Corcel Negro. En la novela, en cambio, unas damas de la alta sociedad que tienen a Joe, el mozo, como cochero, serán las últimas que tengan al caballo en su propiedad.

A modo de conclusión y antes de comenzar el cuerpo nuestro TFG, queremos aclarar que tanto el análisis del argumento como de los personajes ha sido esencial para saber cómo se ha realizado el salto adaptativo de la literatura al cine. De esta manera, podremos determinar con más precisión la justificación del uso de unas determinadas técnicas de traducción en el doblaje de la cinta y por qué.

7. EL ANÁLISIS DE *BLACK BEAUTY* APLICADO AL DOBLAJE AL ESPAÑOL PENINSULAR: PRESENTACIÓN Y DISCUSIÓN DE LOS RESULTADOS

A continuación, presentaremos los resultados que hemos obtenido del análisis del doblaje del filme en español. Sin embargo, en primer lugar, nos gustaría basar nuestra investigación en tres pilares que el traductor Juan Rafael Morales cree que son esenciales a la hora de determinar las decisiones de traducción de una obra, en este caso, el doblaje de una película destinada al público infantil. Así los recogía la estudiante Xoana Vives en su trabajo fin de grado sobre el doblaje de la película *Madagascar*:

a) Conocimientos lingüísticos limitados

Los receptores de estos productos aún no han adquirido todas las competencias lingüísticas, por lo que el traductor deberá ceñirse al nivel lingüístico que poseen. Es cierto que si la película original también va dirigida a un público infantil, el autor ya habrá realizado el trabajo de utilizar un lenguaje básico y el traductor solo deberá traducirlo adaptándolo a la lengua meta. No obstante, cabe destacar que los planes de estudios en un país y en otro no son los mismos y puede que los niños de la misma edad no posean los mismos conocimientos lingüísticos.

b) Conocimientos pragmáticos limitados

Al igual que los conocimientos lingüísticos, los receptores pueden poseer pocos conocimientos pragmáticos o culturales. El traductor es el encargado de detectar cuáles se entienden y cuáles no; a partir de ahí, deberá decidir cómo traducirlo.

c) Expectativas del niño o joven lector

Aquí nos referimos a que el traductor deberá hacer todo lo posible para que el producto sea ideal para esos receptores en concreto. El hecho de adaptar los conocimientos lingüísticos y pragmáticos a su nivel ya es satisfacer sus expectativas (Morales, 2008: 57-58; citado en Vives, 2012; 28-29).

7.1. Análisis de los nombres propios y los títulos honoríficos de algunos personajes

7.1.1. Corcel Negro (*Black Beauty*)

Nos encontramos ante lo que Virgilio Moya definiría como un antropónimo de ficción cralítico, es decir, «que esté puesto por su autor por representar mejor al personaje que lo lleva» (Moya, 1993: 237-238). Además, divide en dos grupos estos antropónimos en función de su traducción: «aquellos con una carga de significación imperceptible en su signo» y «aquellos con una traducción transparente» (Moya, 1993: 238). *Black Beauty* entraría dentro del segundo grupo puesto que posee una gran carga semántica pues describe cómo es el caballo tanto física como psíquicamente. Además, tiene un componente añadido que condicionará la traducción y es que este nombre es a la vez el título de la novela. Efectivamente, nos referimos de nuevo a Moya para confirmar que «a mayor carga semántica del signo del nombre, mayor es la obligación de traducirlo» (Moya, 1993: 239)

En la cinta que nos ocupa, ha ocurrido un fenómeno curioso. Cuando observamos la carátula del propio DVD en español peninsular, vemos que se ha optado por traducir el título literalmente. *Black Beauty* se trasvasa como *Belleza Negra*. En la parte trasera del embalaje podemos leer la sinopsis de la historia que de nuevo nos presenta a este caballo como *Belleza Negra*. Incluso, cuando arranca el filme, el narrador en *off* introduce quién presenta la cinta

(inserto en inglés) y el título de la película (inserto en inglés) como *Belleza Negra*. Por lo tanto, se deduce que la película lleva ese título por el nombre del caballo. No obstante, el problema aparece cuando en toda la cinta llaman al caballo Corcel Negro. La relación de nombres que ya se había establecido gracias al título y la sinopsis se rompe con el doblaje.

Hemos tratado de hallar una respuesta que explique este curioso fenómeno y estas han sido las conclusiones a las que hemos llegado:

- El título de la novela en España es *Belleza Negra* y el nombre del personaje en la traducción es también *Belleza Negra* por lo que es probable que se haya tenido en cuenta la existencia anterior de la traducción de la novela en nuestro país para traducir el título y la sinopsis.
- Es posible que se haya tenido en cuenta la otra versión animada que existe de *Black Beauty* que, como ya explicamos en el apartado de adaptaciones cinematográficas, Planeta-Agostini trajo a España en 1990 con el mismo título que la obra original y que en el 2000 Suevia reeditó en DVD traduciendo el título por *Corcel Negro*. Es probable que el traductor tuviese en cuenta la traducción del título para darle nombre al caballo.
- Es probable que se considerase el hecho de que el protagonista sea macho y lleve por nombre un grupo nominal femenino por lo que se decidió muy acertadamente adaptar el nombre cambiándolo por un sustantivo masculino más acorde al sexo del personaje.

Crossley ya remarcaba esta problemática en la novela: «The term Beauty suggests something quite different. Firstly, it feminizes the horse. Although it is common in equestrian circles to call a male horse a beauty or to praise the beauty of his movement, among humans beauty is usually reserved for females, attractive males are called handsome» (Crossley, 2003: 23). Curiosamente, este problema se ha extrapolado a la versión animada y por tanto, al doblaje al español. En España, es frecuente relacionar el sustantivo *belleza* con las mujeres y, además, en español *belleza* es femenino, lo que aumenta las probabilidades de que si se tradujese *Black Beauty* como *Belleza Negra* en lugar de *Corcel Negro*, los niños hubiesen pensado que se trataba de una yegua en lugar de un caballo.

Finalmente y antes de continuar con nuestro análisis, nos gustaría remarcar el doble significado del nombre de este animal en EN. El significado primario que se puede derivar del antropónimo es el relacionado con el aspecto físico del personaje. *Black Beauty* indica lógicamente que es un caballo negro y bonito. Esta acepción semántica es la que probablemente

se haya escogido para tomar la decisión de realizar la traducción de *Black Beauty* como Corcel Negro, neutralizando así el elemento problemático, el sustantivo *belleza*, y conservando solamente el negro como símbolo distintivo del caballo. No obstante, un aspecto de la novela que se ha conservado en la adaptación a la versión animada es el carácter sosegado y obediente del equino con el fin de mantener su honor. Este matiz también se refleja en el nombre. Sin embargo, se pierde en el trasvase por la eliminación del sustantivo *belleza*.

Es probable que el traductor haya considerado este matiz demasiado complicado para el público infantil que solo captará que el nombre se refiere al color negro del caballo. Además, el carácter del animal ya se refleja en la propia película por lo que es posible que no considerase necesario trasladar también este matiz del nombre.

Esta problemática entorno al nombre del protagonista, como ya hemos mencionado, tiene que ver con un aspecto que se ha conservado en la cinta pero que proviene de la novela. Crossley afirma que el hecho de que el caballo se llamase así proviene de la discusión victoriana acerca de la identidad como un aspecto estético o moral.

7.1.2. Ginger

El nombre de esta yegua es un caso peculiar puesto que en la cinta se ha transferido sin ninguna adaptación a pesar de ser un antropónimo cralítico.

Sin embargo, es cierto que mientras que en la película no explicitan el porqué de su nombre, en la novela original su nombre viene dado por dos características de esta yegua que pueden llevar a confusión en la traducción al español peninsular.

En esta novela, los antropónimos cralíticos vienen marcados en su mayoría por el carácter de los personajes y el caso del nombre de esta yegua no es una excepción. Se trata de un símil del carácter del animal con las propiedades picantes del jengibre (*ginger*) gracias a una anotación que el poni Merry Legs hace en el capítulo cuatro de la novela titulado *Birtwick Park*.

Por otro lado, hemos de tener en cuenta que Ginger es una yegua de capa⁶ castaña. En inglés, los caballos con esta capa suelen llamarse *ginger*, adjetivo que también se aplica a las personas pelirrojas.

Teniendo en cuenta lo anterior, nos hemos fijado que en algunas adaptaciones cinematográficas de esta novela se hace mención del difícil carácter del animal y de su costumbre de morder. Sin embargo, en estas adaptaciones, los rasgos de la yegua no se suelen relacionar con su nombre. Nuestro mediometraje es uno de esos casos. Además, en nuestro objeto de estudio, Ginger no se ha trasvasado al español por lo que el problema se omite pero el

⁶ Término usado para referirse al color de los caballos.

significado se pierde. Para tratar de explicar este fenómeno, hemos barajado las siguientes posibilidades:

- Teniendo en cuenta lo anterior, es probable que el traductor no considerase apropiado traducir el nombre de la yegua por *jengibre* o *castaña*⁷ o grupos nominales que contuviesen ese color puesto que ya existía más de un nombre formado a partir de grupos nominales (Corcel Negro, Piernas Ligeras...).

Además, hemos de tener en cuenta que si se quisiese trasvasar literalmente el nombre de la yegua como *jengibre* nos encontramos ante un sustantivo en masculino para definir una yegua. También es probable que los niños no sepan lo que es el jengibre al no ser un componente frecuente en la dieta española.

Por otro lado, si se quisiese traducir como *castaña*, se ha de tener en cuenta que este nombre posee connotaciones sexuales.

En una de las numerosas adaptaciones que hemos tenido la oportunidad de conocer, hemos visto que el trasvase de este nombre se resolvía mediante el nombre de Rubia. Es una buena adaptación desde el punto de vista cultural puesto que en España siempre ha sido muy frecuente este tipo de nombres en los equinos. Sin embargo, es un término que, según los resultados que hemos encontrado en la web, es más frecuente en Latinoamérica para referirse a caballos de capa castaña, albina o alazana⁸.

- El mismo patrón de transliteración también se repite en adaptaciones cinematográficas anteriores a la traducción de esta película de dibujos y también se repite en la traducción al español de la novela.

Bravo-Villasante tampoco traduce el nombre de la yegua pero sí hace una pequeña aclaración en forma de nota a pie de página en la que explica que el nombre de la yegua significa 'nerviosa'. No obstante, no hemos de olvidar que en la novela se pueden permitir el lujo de insertar una nota a pie de página debido al espacio ilimitado del que se dispone mientras que, en el caso de la TAV, el tiempo y los diálogos están ajustados, lo que obliga a que resolver el problema por medio de una buena adaptación.

En este caso, es posible que el traductor haya tenido en cuenta las decisiones que se tomaron previamente en otras adaptaciones cinematográficas y haya

⁷ Es el nombre correcto para determinar el adjetivo *ginger* puesto que este término se relaciona con el color rojo y la RAE define así a este tipo de caballos: «Dicho de un caballo: De color rojizo» (RAE, 2015)

⁸ «Dicho de un color: Más o menos rojo, o muy parecido al de la canela. Hay variedades de este color, como alazán pálido o lavado, claro, dorado o anaranjado, vinoso, tostado» (RAE, 2015)

seguido respetando, acertadamente, el *modus operandi* de otras versiones, o sea, la transliteración del nombre de la yegua.

7.1.3. Piernas Ligeras (*Merry Legs*)

En este caso nos encontramos ante una adaptación de otro antropónimo cralítico puesto que hace referencia al trabajo que desempeña el poni como montura de paseo de las niñas y la esposa del hacendado.

Sin embargo, esta traducción denota que se ha producido una ligera variación semántica con el fin de trasvasarlo al español.

Si se realizase una traducción literal de este nombre, obtendríamos Patas Alegres. De hecho, esa es la decisión por la que se optó en la novela en español. En cambio, el traductor de la cinta es evidente que no se conformó con la traducción literal y decidió trasvasarlo como Piernas Ligeras.

Lo primero que llama la atención de esta traducción es *piernas*. Aparentemente, sería un término más relativo a personas puesto que la voz correcta para designar las extremidades de cualquier animal es *patas*. No obstante, sorprendentemente, según la RAE, *piernas* designa el «muslo de cuadrúpedos y aves» (RAE, 2015) por lo que su uso en este contexto está permitido. Ahora, si reparamos en la definición, nos damos cuenta de que *piernas* solo hace referencia a la parte superior de la pata trasera del caballo. Por lo tanto, no sería un término muy adecuado para emplear en esta situación.

En el caso de *alegres*, creemos que el traductor consideró extraño el hecho de personificar unas *patas* por lo que decidió usar un adjetivo más acorde que expresase el mismo matiz de movimiento inquieto y dinámico. Como resultado, *merry* se traduciría por *ligero*, una decisión, a nuestro criterio, bastante acertada.

En definitiva, consideramos que el traductor debía haber sido más general y optar por traducir *legs* por *patas* en lugar de *piernas* a pesar de que este término exista en el lenguaje especializado ecuestre. Por otra parte, el hecho de que haya sustituido *alegres* por *ligeras* nos parece correcto.

7.1.4. Jeremías Barker

Como bien afirma Moya, la tendencia actual de traducir los nombres propios es la transliteración a no ser que posean una carga semántica que describa al personaje y necesiten ser adaptados. Este caso es muy curioso en el sentido de que no es un antropónimo cralítico con respecto al personaje como los casos anteriores pero posee gran carga semántica al ser un nombre de la Biblia. Normalmente, según Moya, «los nombres propios de personajes ilustres se han estado adaptando desde la antigüedad (Homero, Virgilio, etc. y casi todos los clásicos griegos

y latinos), pasando por la Edad Moderna (Desiderio Erasmo de Rotterdam, Juan Escoto, etc) hasta ya entrado el siglo XX (Conrado Adenauer, Gabriel d'Annunzio, Adolfo Hitler, José Stalin)» (Moya, 1993: 235). Obviamente, en este caso, no estamos tratando con un personaje ilustre y real pero su nombre es simbólico y por tanto histórico. Por ello, es probable que el traductor se decantase por traducirlo.

Otra posibilidad que se ha barajado cuando el traductor trasvasó la cinta es que decidiese adaptarlo fonéticamente al español debido a que podría ser un nombre extraño para los niños. Sin embargo, la pronunciación de la *j* anglosajona se da en otros nombres de la cinta como Jenny o John. De hecho, estos no se han trasvasado. No obstante, por otro lado, hemos de tener en cuenta que, tanto John como Jenny, son nombres conocidos en España con la pronunciación anglosajona. Además, hoy en día encontramos a muchos hombres llamados Jonathan y a muchas mujeres llamadas Jennifer.

Jeremiah, en cambio, no es tan común en nuestro país pero sí lo es su adaptación al español. De hecho, muchos hombres en España se llaman Jeremías. Este hecho se debe sobre todo a que, como hemos explicado anteriormente, Jeremiah es un nombre bíblico. Es probable que esta sea la posibilidad más cercana a la razón por la que el traductor se decidió a trasvasar el nombre de este cochero al español.

7.1.5. El Pequeño Sam (*Seedy Sam*)

En este caso vemos que se ha producido un cambio semántico en el trasvase al español de este apodo. En la VD, *seedy* se traduce por *pequeño*, neutralizando y convirtiendo en un mote cariñoso una palabra que no es precisamente algo cariñoso. De hecho, *seedy* tiene connotaciones negativas pues quiere decir 'alguien de mala fama' porque este cochero, en la novela y también en la cinta, sobreexplota a sus caballos y siempre va desaliñado.

Es probable que el traductor en este caso hubiese querido resaltar la camaradería entre los cocheros por lo que decidió cambiar el mote. Otra posibilidad es que no hubiese podido encontrar un equivalente adecuado para describir su carácter por lo que decidió darle un tono cariñoso a la vez que irónico con *pequeño*.

7.1.6. Nombres con títulos honoríficos

Hemos de tener en cuenta que el marco en el que se desarrolla la historia de la cinta es la Inglaterra victoriana de finales del siglo XIX en la que los tratamientos y los títulos nobiliarios de la alta sociedad aparecen con frecuencia. Y efectivamente, nos encontramos con varios ejemplos que en algunos casos pueden generar un problema de trasvase.

A continuación, expondremos algunos nombres de los personajes y cómo decidió adaptarlos el traductor y por qué.

Virgilio Moya apunta que «Mr, Mrs y Miss no parece que, si la LT [Lengua de Traducción/Trasvase] es el español, ofrezcan muchos problemas de traducción, salvo los ya conocidos: en inglés, acompañan al nombre y apellido y sus equivalentes españoles solo al apellido o apellidos [...]» (Moya, 1993: 240).

En función de esta afirmación, reparamos en la escena en la que Piernas Ligeras y Corcel Negro se presentan. Piernas Ligeras describe su función como caballo de silla de las hijas del hacendado. En la VO se refiere a ellas con el tratamiento de *miss* (*Miss Flora and Miss Jessie*). En la versión doblada, *Miss* se traduce por el equivalente español *señorita* para una niña o muchacha que aún no ha contraído matrimonio, decisión, por cierto, muy acertada por parte del traductor.

No obstante, aunque Moya afirma que los equivalentes españoles solo acompañan a los a los apellidos, en la cinta solo se mencionan los nombres de las niñas al igual que en la novela por lo que el traductor no ha tenido más remedio que trasvasar el equivalente acompañado del nombre de las niñas apareciendo en el doblaje como la señorita Flora y la señorita Jessie.

Por otra parte, también se traducen los tratamientos *mistress* y *lordship* que, en la VO, se utilizan con una doble acepción ya que los caballos lo utilizan no solo para referirse a alguien importante sino también para indicar que son de su propiedad.

En el caso de *lordship*, en la VO, los caballos y Lady Westmont hacen mención de este título añadiéndole un posesivo *his*. Ante este hecho, Merriam-Webster describe lo siguiente acerca de este tratamiento: «used as a title when addressing or referring to someone who has the title of lord (such as a member of the nobility, a judge, or a bishop) – used with *his*, *your*, or *their*» (Merriam-Webster, 2015). Sin embargo, en el doblaje, al no existir un equivalente exacto de *lordship* en español, el traductor decide generalizar y utilizar *señor*, tratamiento que antaño utilizaban los criados para referirse a una persona con poder o con algún título nobiliario. De esta forma se consigue mantener el sabor arcaico que posee la cinta y el concepto de poder que tienen los aristócratas sobre sirvientes y caballos.

Por otro lado, citando de nuevo a Virgilio Moya, apuntamos que: «los títulos de lord, lady, sir, dame no tienen traducción al español: la mejor equivalencia es la transcripción de los mismos» (Moya, 1993: 240). Y efectivamente el traductor ha empleado esta estrategia para adaptar al español algunos nombres de personajes con tratamientos honoríficos que aparecen en la cinta. Es el caso de Sir Oliver, uno de los caballos de Birtwick Park o de Lady Westmont, una de las dueñas de Corcel Negro.

7.2. El análisis de las canciones: la no-traducción

Lydia Brugué (2008: 13; citado en Vives, 2012:43) distingue entre dos tipos de música: instrumental y vocal. En cuanto a la instrumental, lógicamente, no encontramos ningún problema. Sin embargo, en la música vocal sí ya que el traductor ha de decidir si la traduce o no. En relación a este hecho existe la postura de unos que abogan por traducir las canciones vocales con el fin de captar el sentido mientras que otros optan por la no-traducción y así producir el mismo efecto en el espectador que la música instrumental.

En nuestra cinta, también distinguimos música vocal e instrumental. De hecho, en la VD de nuestra cinta, se inclinaron por la no-traducción, hecho que impacta teniendo en cuenta que el mensaje que transmiten son valores acordes al argumento. Son un total de tres canciones que se compusieron exclusivamente para la película y que llevan por título *Hold your head high*, *Ride Away* y *At the fair*. Además, la primera, *Hold your head high*, se repite dos veces a lo largo de toda la cinta.

Según afirma Vives (2012: 44), la tendencia existente en la actualidad para las canciones vocales que no se traducen es la subtitulación, sobre todo, en películas destinadas a adultos. En nuestro caso, evidentemente, no es viable, ya que el receptor infantil posee conocimientos lingüísticos limitados (factor de Morales⁹) y no lee a la misma velocidad que puede leer un adulto.

Por otro lado, el hecho de que las canciones no se hayan traducido es probable que sea debido a una orden proveniente de la productora. Sin embargo, como en este caso desconocemos si fue así, procuramos barajar otras conclusiones más cercanas como la falta de presupuesto o de tiempo. Estos dos factores influyen en que la traducción de las canciones requiere un tratamiento especial ya que hay que tener en cuenta elementos como el ritmo melódico.

7.3. La terminología ecuestre: ejemplos de distintas estrategias

7.3.1. Traducción literal

Durante el análisis de ambas versiones fílmicas en inglés y en español, encontramos un término que, a primera vista, puede generar un problema de traducción puesto que es perteneciente al campo especializado del enganche. Collins define así este tipo de rienda: «(mainly British) a rein from the bit to the saddle, designed to keep the horse's head in the desired position» (Collins, 2015).

⁹ Uno de los tres factores propuestos por Rafael Morales para la traducción del doblaje de una película infantil y que mencionamos en la introducción del capítulo 7.

En la versión original encontramos un aspecto característico. Este mediometrage de animación se realizó en Estados Unidos, donde sabemos que la adaptación de Angell¹⁰ tuvo más repercusión que la original. Sin embargo, los personajes hablan de *bearing rein* en lugar de *check-rein*, lo que indica que los cineastas prefirieron emplear para el guion la novela de Sewell en lugar de la adaptación de Angell.

Por otro lado, en la versión en español, advertimos otras dos cuestiones. Ginger describe este tipo de arnés cuando mantiene una conversación con Corcel Negro acerca de su pasado:

Ginger: Me parece que no lo entiendes. Hay una explicación para que a veces se me escape algún mordisco. Nunca ha habido nadie, ni caballo ni hombre, que fuese amable conmigo. Cuando tenía cuatro años, ya había tenido tres dueños diferentes. Antes de venir aquí, mi dueño era un caballero elegante que insistía en que yo llevase una rienda de porte. Probablemente no sepas lo que es eso pero te aseguro que duele terriblemente. Es una rienda corta que te obliga a tener la cabeza más alta de lo normal y tienes dos frenos en la boca en lugar de uno (Belleza Negra, 2007: minuto 08:35)

En base al diálogo de la yegua, advertimos que el traductor decide trasvasar *bearing rein* como *rienda de porte*. Para comprobar que se trataba de la denominación auténtica, se realizó una búsqueda en la que solo se obtuvo un resultado en Reverso. En ninguna publicación especializada aparecía registrado este término por lo que deducimos que el traductor se decantó por el único registro existente en Reverso.

El aspecto del significado es necesario acotarlo ya que a raíz de la publicación de *Black Beauty* se produjo un cambio semántico del término *bearing rein* que en la actualidad es el que perdura. Antes de la publicación, *bearing* significaba ‘comportarse’ en el sentido de ‘ser elegante y tener porte’, valor indispensable que requería aquella época de finales del siglo XIX basada en las apariencias y en un comportamiento ejemplar. Sin embargo, tras la publicación de la novela en la que se hablaba de las consecuencias de estas riendas, el significado varió y adoptó la connotación de ‘aguante’ en el sentido de tortura.

Ante esta situación, se procedió a cotejar otras fuentes para dar con la traducción acertada y comprobar que no fuese por una ausencia de equivalente en la lengua castellana. Para ello, se tomó como referencia una versión traducida de *Black Beauty* publicada por la editorial Usborne en 2015. El equivalente propuesto era *gamarra*.

¹⁰ George T. Angell aparece referenciado en el capítulo titulado *El referente Black Beauty en la literatura*.

Partiendo del término original y la descripción que hacía Ginger del aparejo, se realizó la búsqueda de *gamarra* para comprobar si podría ser el equivalente que buscábamos. Nos basamos en la definición que aporta la Real Academia de la Lengua:

Correa de poco más de un metro de longitud que, partiendo de la cincha, pasa por entre los brazos del caballo, se asegura en el pretal de la silla y llega a la muserola, donde se afianza. Se ha usado para afirmar la cabeza del caballo e impedir que este despape o picotee (RAE, 2015)

La definición era parecida al propósito de una *rienda de porte*. Sin embargo, gráficamente no encontrábamos coincidencia entre lo que se mostraba en la cinta y la imagen que mostraba lo que era una *gamarra*:



Figura 7. *Gamarra*

Ni la definición textual ni gráfica se correspondía con la descripción de Ginger o con la del término original. En primer lugar, en la película de dibujos, Ginger habla de una rienda corta que se engancha en el freno de las caballerías y la *gamarra*, según la RAE, está enganchada en la muserola, correa que se coloca alrededor del hocico del caballo, muy por encima del freno. Para más información, véase la siguiente figura:

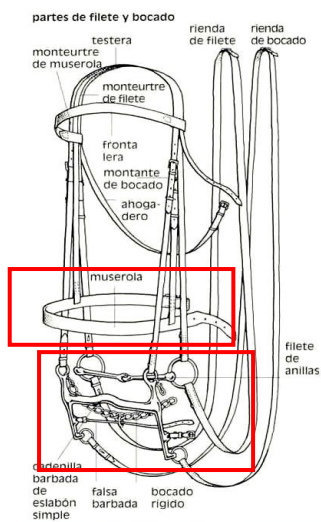


Figura 8. Partes del filete y bocado en el que se aprecia la museroia y el freno, ambos señalados en rojo

En segundo lugar, la definición de *gamarra* reza que este aparejo pasa por entre los brazos del caballo y se engancha al petral o cincha, correa que mantiene sujeta la silla al cuerpo del animal. Si se observa tanto en el filme como en una ilustración de la época (figuras siguientes), vemos que la *rienda de porte* no pasa ni por los brazos del caballo, ni se engancha en la cincha sino que se sitúa a lo largo de la cabeza del animal y se engancha en la lomera, pieza de enganche que se ajusta en el lomo de los caballos para evitar que el resto de arreos se descoloquen:

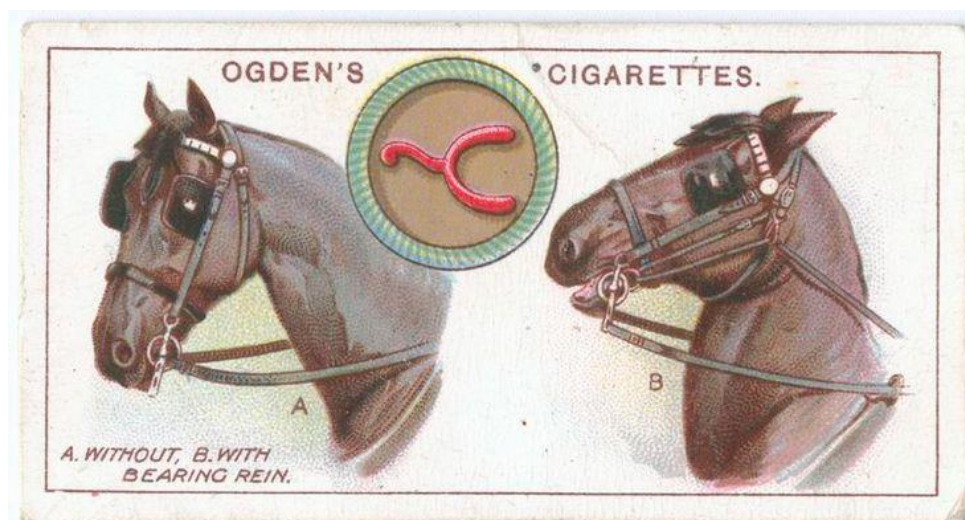


Figura 9. Anuncio de cigarrillos de la época en el que se muestra la diferencia de un caballo con y sin *bearing rein*.

[Por motivos de derechos de autor, este fotograma no está disponible]

Figura 10. Fotograma (minuto 29:13) en el que se ve claramente la disposición de la *rienda de porte*.

Por último y la más importante, la función que cumple la *gamarra* es contraria a la que realiza la *bearing rein*. La *gamarra* trata de impedir que el caballo suba la cabeza más de lo

normal mientras que la *bearing rein* intenta que el caballo la mantenga erguida en una posición que no es natural para el animal

Por lo tanto y en base a lo anteriormente expuesto, *gamarra* no es el equivalente adecuado para traducir *bearing rein*.

A continuación, puesto que ya se había comparado la traducción de *bearing rein* del mediometraje con la de una fuente literaria, se procedió a buscar el equivalente en una fuente audiovisual, concretamente una versión de *Black Beauty* titulada en español *Un caballo llamado furia*, del año 1994 y dirigida por Caroline Thompson. La razón de escoger esta versión es debido a que entre la versión animada que se analiza en el presente trabajo y la versión de Caroline Thompson solo hay un año de diferencia en el estreno. Además, en España, la versión de Thompson es la más conocida. En el caso del largometraje, *bearing rein* fue traducida como *engalle*. La definición que la RAE nos da para este término es el siguiente:

Parte de los arneses de lujo, que consiste en dos correas que, partiendo del bocado y pasando por unas argollas de la frontalerá, se reúnen en una hebilla o gancho fijo en la parte alta del collarón (RAE, 2015).

En este caso, nos encontraríamos ante el término exacto ya que la definición corresponde con lo que se muestra en el mediometraje y con la descripción que hace la yegua Ginger en el mismo.

En base a lo anteriormente expuesto, se barajaron varias posibilidades para poder explicar por qué el traductor se decantó por *rienda de porte* y llegamos a la conclusión de que la documentación influyó enormemente en esta elección.

Es probable que el traductor no dispusiese del tiempo suficiente. En ocasiones, debido a los plazos de entrega, los traductores no pueden documentarse tanto como quisiesen.

A esa falta de tiempo se suma la falta de registros fiables del significado de *bearing rein* en español. Como consecuencia, es muy probable que el traductor tomase como referencia el *fansub* del largometraje *Un caballo llamado Furia (1994)*, versión de *Black Beauty* en imagen real. Curiosamente, el *fansub* de esta versión era el único registro con traducción que aparecía en contexto en la entrada de *bearing rein* de Reverso. En las dos figuras siguientes se ilustra cómo el diccionario bebió de esta fuente que, a nuestro criterio, no es muy fiable si se tiene en cuenta que los autores de los *fansub* no suelen ser profesionales del sector. Además, en el caso de Reverso, cualquiera puede sugerir una traducción para cualquier término. De nuevo, un instrumento de documentación poco fiable. De esta manera se demuestra lo importante que es el cotejo de varias fuentes aunque se disponga de un tiempo limitado para traducir.

[Por motivos de derechos de autor, este fotograma no está disponible]

Figura 11. Fotograma de *Un caballo llamado Furia (1994)* en VO y subtítulo registrado en Reverso.

"bearing rein": ejemplos y traducciones en contexto	
They're not accustomed to the bearing rein .	Ellos no están acostumbrados A la rienda de porte .
Reuben, shorten the bearing rein on the mare.	Reuben, acorta la rienda de porte en la yegua.
A bearing rein is well named.	Una rienda de porte esta bien nombrada.
Ver más ejemplos de traducción Inglés-Español en contexto para "bearing rein"	

"Collins Spanish Dictionary 8th edition published in 2005 © William Collins Sons & Co Ltd 1971, 1988 © HarperCollins Publishers 1992, 1993, 1996, 1997, 2000, 2003, 2005"

Figura 12. Únicos ejemplos en contexto proporcionados por Reverso y que coinciden con el *fansub*

Una vez analizado el posible *modus operandi* del traductor, procedimos a analizar qué impacto tendría en los receptores infantiles y adultos el hecho de traducir *bearing rein* como *rienda de porte*. Obtuvimos las siguientes conclusiones:

- Es una traducción funcional puesto que recoge el significado que en la época victoriana tenía este arreo para que los niños lo entiendan. Además, cumple con la claridad de conceptos que Bravo-Villasante cree que deben tener los productos infantiles.

Por otra parte, si analizamos el término y su traducción desde un punto de vista histórico, es posible que entendamos mejor por qué la traducción es funcional. Este término es una traducción literal puesto que *bearing* significa 'comportarse' en el sentido de 'ser elegante y tener porte', valor indispensable que requería aquella época de finales del siglo XIX basada en las apariencias y en un comportamiento ejemplar. Cuánto más alta llevara la cabeza tu caballo, más estiloso y orgulloso se tenía y más orgulloso eras. Sin embargo, tras la publicación de la novela *Black Beauty*, en la que se hablaba de las consecuencias que sufrían los caballos que las llevaban, el significado varió y vino a significar 'aguante' en el sentido de tortura.

- A pesar de que se insiste en la idea de Mercedes Ariza acerca de la priorización del público infantil sobre el adulto, el trasvase no es exacto ya que se ha optado por una traducción literal de un término del que ya hay un equivalente en la cultura de llegada.

En base a esta última conclusión, nos planteamos si sería acertado utilizar *engalle* en lugar de *rienda de porte*. Bien es cierto que *engalle* puede ser difícil para los niños desde un punto de vista terminológico ya que pertenece a un campo de especialidad. No obstante, gracias a la explicitación que los personajes hacen del significado y a las propias imágenes de la cinta se

pueden relacionar *significante* y *significado* sin ningún inconveniente. Incluso, el niño aprendería vocabulario nuevo.

7.3.2. Ejemplos de neutralización

En el argumento de la historia podemos visualizar que Corcel Negro trabaja como un caballo de tiro en distintos tipos de carruaje. En la versión original, vemos cómo se hace referencia al hiperónimo *carriage* en la mayoría del filme. Sin embargo, sí es común escuchar *cab* y palabras derivadas de la misma como *cab driver*.

Esta palabra consiste en una abreviatura de *cabriolé* (adaptación gráfica del francés *cabriolet*), un tipo de carruaje ligero que según Wordreference dispone de «dos o cuatro ruedas y capota plegable» (Wordreference, 2015). Sin embargo, hemos de tener en cuenta la historia por lo que no se trata solo de un cabriolé sino que al modelo al que ellos se refieren por contexto y época es el *handsom cab* (en Inglaterra era más frecuente usar simplemente *cab*) pues era el modelo usado que realizaba la función de los taxis actuales, es decir, transportar dos o tres pasajeros como máximo en función de unas tarifas que establecía el ayuntamiento de la ciudad. De hecho, con el tiempo se acabó denominando *taxicab*, vocablo que, a su vez, sobre todo en Estados Unidos, se sigue utilizando para referirse a los automóviles que transportan pasajeros.

Sin embargo, esta clasificación de carruajes se pierde en el trasvase al español ya que se adapta de otra forma en la VD. En español distinguimos entre el genérico *carruaje* y el hipónimo *coche*. Evidentemente, *coche* no es lo mismo que *cabriolé* pero sí es un término que guarda cierta similitud con el segundo. Según la RAE, un *coche* es un «carruaje de cuatro ruedas de tracción animal, con una caja, dentro de la cual hay asiento para dos o más personas» (RAE, 2015). Sin embargo, el modelo de cabriolé que hemos mencionado anteriormente solo tiene dos y también sirve para el transporte de personas. No obstante, si nos fijamos en cómo son los carruajes de la película, todos tienen cuatro ruedas en lugar de dos por lo que es probable que el traductor se decantase por el uso de *coche* al guiarse por la imagen de la cinta y además por ser un modelo de carruaje conocido en la cultura española. Por tanto, un *cab* pasa a traducirse como *coche* y su derivado *cab driver* se sustituye por *cochero* o a veces por su genérico *conductor*.

Por otro lado, en la narración del nuevo empleo de Corcel como caballo de tiro, el narrador menciona algunos arreos típicos del enganche. Entre ellos, en la versión en inglés, se encuentra un tipo de bocado muy concreto denominado *ring snaffle*. En la versión en español se neutraliza de nuevo mediante la generalización. Para ello, el traductor ha ignorado el adjetivo *ring* y ha traducido solamente *snaffle* que efectivamente se traduce por *bridón*.

7.4. Las variedades lingüísticas: el doblaje de dialectos, registros, etc.

7.4.1. Las variedades del inglés británico y los anglicismos

Existe una escena en nuestro medimetraje en la que varios cocheros londinenses entre los que se encuentra Jeremías, uno de los dueños de Corcel Negro, hablan acerca de la maldad que existe en el mundo. Entre conversación y conversación, intercalan ciertos vocablos que son exclusivos del inglés británico y que, al doblarse al español, se neutralizan o se pierden, eliminándose así el toque que se le quiere dar a la obra para enmarcar mejor el relato en Londres.

V.O	V.D.
<p>Jeremiah: You know why this world is as bad as it is?</p> <p>Driver: Because it's too bloody cold. That's why. [LAUGHS]</p> <p>(<i>Black Beauty</i>, 1995: 33:48-33:54)</p>	<p>Jeremías: ¿Alguno de vosotros sabe por qué este mundo es tan malo?</p> <p>Cochero: Claro, porque hace demasiado frío, por eso. [RÍE]</p> <p>(<i>Belleza Negra</i>, 2007: 33:48-33:54)</p>
<p>Sam: Happy new year, you old sods!</p> <p>Driver: Well, well, if it isn't Seedy Sam. Look what the cat dragged in.</p> <p>(<i>Black Beauty</i>, 1995: 33:26-33:34)</p>	<p>Sam: ¡Feliz año nuevo, pandilla de holgazanes!</p> <p>Cochero: Vaya, vaya, si es el Pequeño Sam. Mira lo que ha traído el gato [RÍE]</p> <p>(<i>Belleza Negra</i>, 2007: 33:26-33:34)</p>

Figura 13. Muestra de los ejemplos de empleo del inglés británico y su traducción al español.

En el primer ejemplo vemos como *bloody*, que acompaña y modifica a *cold*, es usado como adverbio intensificador de cantidad dentro del lenguaje familiar británico. Sin embargo, en español se neutraliza con un adverbio que se usa en cualquier variedad del español, *demasiado*.

En el segundo, encontramos dos aspectos curiosos. El primero es el grupo nominal *old sods*. Este término, según The Free Dictionary, es una voz que se usa y que proviene de la lengua vulgar del inglés británico para designar a un compañero o colega. Sin embargo, el traductor ha decidido trasvasar este sintagma como *pandilla de holgazanes* para adaptarse a la escena en la que están todos los cocheros descansando alrededor de una hoguera improvisada y también para explicitar el carácter de Sam, el cochero que no descansa ni siquiera los domingos. El segundo aspecto es la expresión *look what the cat dragged in* puesto que en su trasvase al español se ha decidido hacer una traducción literal de la expresión creando así un anglicismo

que además está bastante integrado en el idioma español. La posible razón por la que se haya decidido trasvasar esta expresión es debido a que no existe en español un equivalente parecido. Sin embargo, la imagen metafórica a la que alude es un comportamiento universal de los gatos que a veces regresan con cualquier cosa que encuentran en la boca convirtiendo ese algo en una sorpresa. De esta forma, el espectador español asociará esa misma situación al hecho de que, por sorpresa, aparezca el cochero Sam.

7.4.2. Los acentos

En la VO hemos podido apreciar cómo existen ciertos actores de doblaje que, para aportar un mayor realismo y contextualizar mejor la obra en Reino Unido, reproducen algunos rasgos fonéticos de las diversas variedades del inglés británico. Uno de esos personajes es John Manly. En la novela jamás se menciona su procedencia. Sin embargo, en la película, al contrario que el resto de personajes, marca con fuerza el fonema /r/. Según José Manuel Hernández Campoy, este fenómeno es característico del sistema consonántico escocés pues «[...] en Escocia, al ser un acento rótico¹¹, la fricativa postalveolar /r/ se pronuncia tanto en posición postvocálica (*car, bark* o *four*) como en posición prevocálica (*raw, rude, carry, mirror, o library*)» (Hernández, 1999: 233)

8. CONCLUSIONES

Una vez analizado nuestro objeto de estudio y habiendo expuesto y discutido los resultados adelantando algunas reflexiones en los capítulos precedentes, nos disponemos ahora a presentar de manera general las diferentes conclusiones derivadas de nuestro trabajo.

En primer lugar, nos gustaría remarcar algunas de las dificultades con las que nos hemos encontrado a medida que realizábamos nuestra investigación. Decidimos contactar con varias instituciones dedicadas al mundo audiovisual, tanto nacionales como internacionales, con el fin de confeccionar la inexistente ficha técnica de nuestro producto audiovisual y hacernos con los guiones cinematográficos de la cinta. Sin embargo, no tuvimos éxito. De esta forma, pudimos constatar que los registros de datos cinematográficos de nuestro país son algo deficientes pues no recogen todas aquellas películas que se producen y licencian en España, sobre todo, cuando se trata de productos de bajo coste como es el caso de nuestro objeto de estudio.

Por otro lado, pensamos que las instituciones de peso en el campo audiovisual español como el ICAA (Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales), el DAMA (Derechos de Autor de Medios Audiovisuales) o FediCine (Federación de Distribuidores Cinematográficos) deberían facilitar el acceso a sus registros. Con facilitar nos referimos al acceso gratuito a los

¹¹ Una variedad lingüística angloparlante en el que siempre se pronuncia la *r*.

fondos ya que para acceder a los mismos de ciertas instituciones como las que hemos mencionado, debíamos abonar una cantidad de dinero determinada al mes.

Otra dificultad con la que nos hemos enfrentado fue precisamente la absorción de Manga Films por el grupo Ávanzit. Manga Films, como ya mencionamos anteriormente, fue la distribuidora que compró los derechos de *Belleza Negra*. Con este hecho, pudimos comprobar que el fenómeno de la cesión de los derechos de autor es algo muy inestable. Cuando una empresa compra los derechos de autor y luego se fusiona o es absorbida por otra compañía mayor, esos derechos se pierden si no se renueva el contrato de cesión. De esta forma, se pierde el registro de nuestro objeto de estudio y es muy difícil localizar datos relevantes para nuestra investigación. Por ello, sugerimos una práctica que debería realizarse en nuestro país. Debería llevarse un registro actualizado y gratuito de todas las distribuidoras y sus licencias con el fin de llevar organizar la información. Bien es cierto que ya existen fuentes fiables que contienen este tipo de información, como la base IMDB. Sin embargo, para ponernos en contacto con una distribuidora en esta base, hemos de pagar una suma de dinero.

Como solución a estos inconvenientes que acabamos de abordar, procedimos a transcribir el texto oral de las dos versiones tanto en EN como en ES y las recogimos en Microsoft Excell para facilitar el análisis de nuestro objeto de estudio. En el anexo titulado *Transcripciones EN-ES* se podrá visualizar con más detenimiento este documento.

Una vez expuestas las dificultades con las que nos hemos encontrado y la solución abordada, procederemos a exponer las conclusiones a las que hemos llegado en nuestro TFG, que estructuraremos en los siguientes apartados: el relativo al referente Black Beauty, el propio de la adaptación y el específico de la TAV.

Finalmente, expondremos brevemente las posibles perspectivas de futuro que podemos desarrollar en base a la investigación que hemos llevado a cabo en este TFG.

8.1. En cuanto al referente Black Beauty

Es evidente que en los países de habla inglesa este referente se ha convertido ya en un ente característico de la literatura anglosajona infantil con unos rasgos definidos. En España, en cambio, este referente tiene las mismas características pero la recepción no ha sido igual que en la cultura de origen.

A raíz de haber hecho un recorrido por las adaptaciones cinematográficas de este referente en ambos países, hemos podido comprobar que la inestabilidad en la traducción de los nombres propios de los personajes o del propio título del filme dificulta la relación del argumento con el personaje. Mientras que en España la novela se ha traducido como *Belleza Negra*, las adaptaciones se conocen con diferentes nombres

Por otra parte, también hemos podido comprobar que las ediciones en español peninsular de la novela son antiguas y no se renuevan con tanta frecuencia como en los países angloparlantes por lo que no se encuentra fácilmente. Todos estos factores unidos al de las preferencias de los espectadores y el concepto que exista del caballo en nuestro país también contribuyen a que este referente haya tenido más o menos recepción.

8.2. En cuanto a la adaptación

Hemos tomado conciencia de lo que representa este fenómeno. A raíz de conocer las intenciones y algunas de las prácticas más habituales en este proceso, hemos llegado a la conclusión de que nuestro objeto de estudio es un ente propio que ha tomado la novela como base de inspiración. Además, hemos podido comprobar que se ha intentado preservar la esencia de la obra original, es decir, moralizar y concienciar acerca del maltrato tanto a personas como a animales, intención que también perseguía Anna Sewell con la obra literaria.

Por otra parte, hemos podido realizar un perfil adaptativo basado en el argumento y los personajes de la cinta porque es en estos dos aspectos en los que la adaptación más se ha centrado. En lo referente al argumento, dedujimos que la adaptación se produce en el conjunto del argumento original cambiando el punto de vista del narrador de primera a tercera persona. Además, la estructura temporal de la cinta no sufre alteraciones, reproduciendo así la misma estructura que la novela. También, se potencia la descripción de personajes (sobre todo mediante el uso de *flash-back*) y se destacan solo ciertos los acontecimientos determinantes en la película y se omiten otros como consecuencia de la importancia del receptor infantil. Sin embargo, también encierra metáforas que solo el público adulto es capaz de captar por lo que se ha tenido en cuenta el doble receptor que suele existir en este tipo de producciones.

Por otra parte, muchos de los acontecimientos que en la novela son intencionados, se vuelven accidentales con el fin de eliminar muchos personajes secundarios. De esta manera, se da un mayor protagonismo a los principales y se simplificar la trama. Además, cabe destacar el cambio de sexo de personajes masculinos a femeninos o la conversión de un personaje secundario en un primario con el fin de unificar y crear una historia adaptada al fenómeno *pony books*, en el que los receptores infantiles son, en su mayoría, niñas.

Una vez que hemos analizado los factores internos de la adaptación, también nos hemos concienciado de los elementos externos que afectarán al producto final adaptado como el presupuesto o los objetivos que se persiguen en la adaptación. De estos elementos hablaré más a fondo en el siguiente bloque de conclusiones.

Finalmente, concluimos diciendo que, para valorar una adaptación, hemos de fijarnos, sobre todo, en si la adaptación produce el mismo impacto en el receptor que la obra en la que está basada. Efectivamente, en nuestro caso, el impacto es igual que el que produciría la novela.

Además, todas las decisiones que se tomen durante la adaptación ya determinarán muy prematuramente el resultado final de las traducciones de los países a los que se exporte la película.

8.3. En cuanto a la traducción audiovisual

En primer lugar, hemos de hacer alusión a la tradición dobladora que existe en España. Teniendo en cuenta este hábito, hemos podido comprobar que en función del momento y del filme, se tiende a extranjerizar o a domesticar más la cinta. En el caso de esta película, el traductor ha sido muy prudente con la domesticación y solo ha trasvasado aquellos elementos que podrían generar confusión en el espectador y que, consecuentemente, pueden disminuir el impacto de la cinta en España. Precisamente por ello, la traducción literal y la neutralización son las dos técnicas casi predominantes en nuestro análisis.

El éxito comercial es la prioridad máxima en el doblaje puesto que no hemos de perder nunca de vista que se trata principalmente de un negocio. Por ello, todo el proceso se ve afectado por un presupuesto que tiende a ser bajo y, muchas veces, incita a trabajar al traductor en un tiempo récord. Este hecho se ha podido comprobar en el caso de *rienda de porte* o en la no traducción de las canciones.

Paralelamente al problema del tiempo, se suma el problema de la documentación. En el caso que nos ocupa, hemos de tener en cuenta que es una adaptación basada en una novela ya traducida al español. Si el traductor hubiese querido documentarse a partir de la novela, no hubiese podido debido a que las ediciones en español peninsular solo están en soporte físico. Por otra parte, el tiempo influye en la búsqueda de recursos fiables para ser precisos con ciertos vocablos ecuestres por lo que en la mayoría de los casos se ha optado por la neutralización mediante generalización o por fiarse de recursos que aparentemente son fiables pero en realidad no lo son tanto. También, especialmente el caso de la neutralización, se debe al público infantil que va a visualizar la cinta, fenómeno que demuestra a su vez el gran papel que juega el receptor en la traducción audiovisual.

Por otra parte, hemos de tener en cuenta que en el proceso de doblaje intervienen otros eslabones como la distribuidora, el ajustador o el director de doblaje, que, en muchas ocasiones, varían ciertas partes de la traducción con el fin de ajustar el texto al movimiento de los labios o por decisiones del contrato, se deben trasvasar distintos elementos de diversas formas. Lamentablemente, al no haber podido acceder a dicha información, no podemos determinar si este ha sido un factor importante. Sin embargo, queremos dejar constancia de ello en estas conclusiones.

Finalmente, concluimos este apartado diciendo que, a pesar de que la traducción audiovisual es una de las ramas de la traducción más estudiada, es la más dispersa y la más inestable porque depende de una industria también muy variable.

8.4. Investigaciones futuras

A la vista de los hallazgos encontrados en nuestra investigación, consideramos que se nos ha abierto un campo extraordinario y poco estudiado para trabajos futuros. Así, ahondaríamos en el recorrido cultural del referente *Black Beauty* desde la literatura al resto de versiones cinematográficas en lengua inglesa, tanto dobladas como subtituladas.

También, aprovechando nuestro conocimiento de la lengua francesa, nos gustaría analizar la repercusión de este referente en el mundo francófono. Por otra parte, el análisis en profundidad del léxico ecuestre de esta novela y su traducción es otra de las cuestiones que deseamos desarrollar.

En definitiva, nos gustaría que todos estos proyectos que queremos abordar en trabajos futuros pudiesen culminar en el desarrollo de nuestra tesis doctoral.

9. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARIZA, M. (2013). "Consideraciones acerca de la traducción de los elementos culturales en el doblaje de los dibujos animados". En: *Actualizaciones en comunicación social* [en línea], Vol. I (pp. 240-244). Recuperado el 05/10/2015. Disponible en: <http://goo.gl/7CYaNG>.

ATA SPANISH LANGUAGE DIVISION (2014). *Entrevista a Lucía Rodríguez Corral* [Mensaje de Facebook]. Recuperado el 09/10/2014. Disponible en: <https://goo.gl/OUaPYw>

Black Beauty [VHS] (1995). Toshiyuki, H. y Masunaga, T. (dir.). Estados Unidos y Japón: Goodtimes Entertainment y Jetlag Productions.

Belleza Negra [DVD] (2007). H. Toshiyuki y T. Masunaga (dir.). Estados Unidos y Japón: Goodtimes Entertainment y Jetlag Productions.

BURKE, C. L. y COPENHAVER, J. G. (2004). "Animals as People in Children's Literature". En: *Language Arts* [en línea], Vol. 81, nº 3 (pp. 205-213). ISSN: 0360-9170. Recuperado el 30/10/2015. Disponible en: <http://goo.gl/kSC5NO>.

CANO CALDERÓN, A. (1993). "El cine para niños, un capítulo de la literatura infantil". En: *Rvta. Interuniversitaria de Formación del Profesorado* [en línea], nº18 (pp. 53-57). Recuperado el 01/10/2015. ISSN: 0213-8646. Disponible en: <http://goo.gl/ATGKnd>

CHAUME VARELA, F. (2005). "Los estándares de calidad y la recepción de la traducción audiovisual". En: *Revista Puentes* [en línea], nº 6 (pp. 5-12). Recuperado el 06/10/2015. Disponible en: <http://goo.gl/YOAzOZ>

COSSLETT, T. (2006). "Animal autobiography". En: *Talking Animals in British Children's Fiction, 1786-1914* [en línea]. Reino Unido: Ashgate Publishing Limited (p. 63). Recuperado el 20/10/2015. ISBN: 978-0-7546-3656-4. Disponible en: <https://goo.gl/OI2ml1>

CROSSLEY, K. (2003). *Black Beauty: Straight From The Horse's Mouth* [en línea]. Manitoba: University of Manitoba. Recuperado el 09/10/2015. Disponible en: <http://goo.gl/6XN71k>

FERRERO, B. (2014). "El trabajo oculto de 'Los Simpson'". *El País* [en línea]. Recuperado el 09/10/2015. ISSN: Disponible en: <http://goo.gl/VDXKmk>

GAVIN, A.E. (2004). "My little book". *Dark horse: A Life of Anna Sewell*. Reino Unido: Sutton Publishing Ltd Publishers (pp. 182-187). ISBN: 978-0750928380.

MERRIAN-WEBSTER (2015). "Lordship". *Merriam-Webster* [en línea]. Recuperado el 17/10/2015. Disponible en: <http://goo.gl/wYlJJ>

HAYMONDS, A. (2005). "Pony books". En: Hunt, Peter y Bannister Ray, Sheila G. *International Companion Encyclopedia of Children's Literature* [en línea]. Estados Unidos: Taylor & Francis (p. 357). ISBN: 0-415- 08856-9. Recuperado el 20/10/2015. Disponible en: <https://goo.gl/xB4lyd>

HERNÁNDEZ CAMPOY, J.M. (1999). *Geolingüística: modelos de interpretación geográfica para lingüistas* [en línea]. Murcia: Servicio de publicaciones, Universidad (p. 233). ISBN: 84-8371-090-0. Disponible en: <https://goo.gl/E9kdJc>

MOYA, V. (1993). "Los nombres propios: su traducción". En: *Revista de filología de la Universidad de La Laguna* [en línea], nº 12 (pp. 233-247). ISSN: 0212-4130. Recuperado el 27/10/2015. Disponible en: <http://goo.gl/7L4U94>

PERALTA FERNÁNDEZ, A. (2006). "Capítulo III. Adaptación". En: *Soy el análisis de adaptación de Fight club: De Chuck Palahniuk a David Fincher*. México: Universidad de las Américas. Recuperado el 23/10/2015. Disponible en: <http://goo.gl/4udMGs>

RAE (2015a). "Castaño". *Real Academia Española de la Lengua Española* [en línea]. Recuperado el 23/10/2015. Disponible en: <http://goo.gl/xt9HL4>

RAE (2015b) "Alazán". *Real Academia Española de la Lengua Española* [en línea]. Recuperado el 23/10/2015. Disponible en: <http://goo.gl/oh1N8e>

RAE (2015c) "Adaptar". *Real Academia Española de la Lengua Española* [en línea]. Recuperado el 25/10/2015. Disponible en: <http://goo.gl/uBEPbP>

RAE (2015d) "Pierna". *Real Academia Española de la Lengua Española* [en línea]. Recuperado el 27/10/2015. Disponible en: <http://goo.gl/tCWrnW>

RAE (2015e) "Gamarra". *Real Academia Española de la Lengua Española* [en línea]. Recuperado el 26/10/2015. Disponible en: <http://goo.gl/tr17aD>

RAE (2015f) "Engalle". *Real Academia Española de la Lengua Española* [en línea]. Recuperado el 26/10/2015. Disponible en: <http://goo.gl/cNhTye>

RAE (2015g) "Coche". *Real Academia Española de la Lengua Española* [en línea]. Recuperado el 28/10/2015. Disponible en: <http://goo.gl/XaTT3w>

REVERSO CONTEXT (2015). "Bearing rein". *Reverso Context* [en línea]. Recuperado el 10/10/2015. Disponible en: <http://goo.gl/GTfWei>

SEWELL, A. (2001). *Belleza Negra*. C. Bravo-Villasante (trad.). Palma de Mallorca: J. de Otañena. ISBN: 978-8-4765-1160-2.

SEWELL, A. (2005) *Black Beauty. His grooms and companions*, Reino Unido: Kingfisher Classics. ISBN: 978-07534-1208-4.

SEWELL, A. (2015) "Azabache". G. Alonso de la Sierra (trad.). *Cuentos ilustrados. Heidi y otros clásicos*. ISBN: 978-1-4095-9941-8. Reino Unido: Usborne Publishing.

THE COLLINS ENGLISH DICTIONARY (2015). "Bearing rein". *The Collins English Dictionary* [en línea]. Recuperado el 08/10/2015. Disponible en: <http://goo.gl/91aiXx>

THE FREE DICTIONARY (2015). "Sod". *The Free Dictionary* [en línea]. Recuperado el 13/10/2015. Disponible en: <http://goo.gl/ryn9NQ>

Un caballo llamado Furia [versión doblada] (1994). C. Thompson (dir.). Estados Unidos: Warner Bros. Recuperado el 13/10/2015. Disponible en: <http://goo.gl/cel4sf>

Un caballo llamado Furia [versión fansub] (1994). C. Thompson (dir.) Estados Unidos: Warner Bros. Recuperado el 13/10/2015. Disponible en: <http://goo.gl/Onq3rR>

VILLALOBOS GUZMÁN, J.E. (2013). "Nombres de carruajes y sus conductores". En: *Expresiones veterinarias* [en línea]. Recuperado el 13/10/2015. Disponible en: <http://goo.gl/HHsrTI>

VIVES, X. (2013). *Análisis de la traducción para el doblaje de los referentes culturales, en España e Hispanoamérica, en películas infantiles: el caso de Madagascar* [en línea]. Vigo: Universidad de Vigo. Recuperado el 05/10/2015. Disponible en: <http://goo.gl/xeig9K>

WORDREFERENCE (2015). "Cabriolé". *Wordreference* [en línea]. Recuperado el 12/10/2015. Disponible en: <http://goo.gl/KwBeuH>