

La variación dialectal en el doblaje al español de la saga *Hotel Transylvania*

Francisca García Luque

paquigar@uma.es
Universidad de Málaga

Recibido: 15/01/2020 | Revisado: 15/04/2020 | Aceptado: 19/05/2020

Resumen

El trabajo que a continuación presentamos responde al interés de la TAV por los estudios descriptivos sobre el tratamiento de las películas multilingües y multiculturales. Partiendo del concepto de L3, analizamos el papel desempeñado por la variación dialectal en la traducción al español de la saga *Hotel Transylvania*, cuya versión doblada está fuertemente marcada por la presencia de varias L3, algunas de las cuales no se hallaban en el texto original. Esta opción de traducción, no exenta de controversia, supone abrir el abanico de posibilidades que se ofrecen al traductor a la hora de trasladar la idiosincrasia de unos personajes o incluso de caracterizarlos y distinguirlos dentro de una obra audiovisual.

Palabras clave: variación dialectal, L3, doblaje

Abstract

Dialectal Variation in the Spanish Dubbed Version of Hotel Transylvania

The present work responds to the interest of AVT for descriptive studies of multilingual and multicultural films. From the concept of L3, we analyse the role played by the dialectal variation in the Spanish dubbed version of the *Hotel Transylvania* saga, which is strongly marked by the presence of several L3s, some of them not included in the original text. This translation option, although not free of controversy, widens the range of possibilities offered to the translator in order to transfer the characters' idiosyncrasy or even to characterize and distinguish them in an audiovisual product.

Keywords: Dialectal Variation, L3, Dubbing

1. Introducción

Desde que Tirford (1982) acuñase el término *constrained translation*, y poco después Mayoral, Kelly y Gallardo (1986: 95) recogieran el testigo en español apostando por el de *traducción subordinada*, han sido muchos los autores que han aportado su grano de arena a la definición y caracterización de la TAV, uno de los ámbitos de traducción que inicialmente se englobaban dentro de ese nuevo concepto y que ha conocido una mayor expansión. Podemos recordar los trabajos de Agost (1999), Chaves (2000) o Chaume (2003) quienes subrayan la naturaleza híbrida (icónico-verbal) de los textos audiovisuales, la necesidad de sincronía entre todos los signos que conviven en ellos y la existencia de unos códigos que el traductor audiovisual debe saber manejar, a pesar de que únicamente le corresponda reformular el código lingüístico. A la hora de singularizar este ámbito de traducción, Hurtado (2001: 76), utiliza la categoría de modo traductor como rasgo distintivo. Así, el doblaje se caracteriza por tener un modo subordinado simple, mientras que el subtulado lo hace por contar con un modo subordinado complejo. Zabalbeascoa, por su parte (1994: 90), define los productos audiovisuales por el modo de transmisión de la información, que es audiovisual, por oposición a los otros dos, escrito y oral, dicotomía empleada habitualmente en Traductología para diferenciar la traducción de la interpretación. En cualquier caso, parece claro que el medio audiovisual en el que tiene lugar el proceso de traducción y la presencia de la lengua oral hacen intervenir en la configuración del mensaje original elementos que difícilmente se encuentran en el texto escrito y que, no obstante, pueden ser muy significativos.

Uno de estos elementos son los denominados acentos, que, siguiendo la propuesta de Freeborn et alí. (1993) y Fromkin et alí. (2003) (citados por Arampatzis, 2013: 89), se pueden entender como aquellas variedades lingüísticas que únicamente presentan rasgos diferenciadores con respecto al estándar a nivel fonético. Esta definición encaja, a su vez, como uno de los elementos incluidos en lo que Zabalbeascoa y Corrius (2011: 115) denominan tercera lengua o L3, definido en los siguientes términos:

[...] L3ST may be a language variety (e.g. a dialect) of L1, (likewise for L3^{TD}) with regard to L2. L3, then, may be either the representation or portrayal of a natural living language, dialect or variety, or a fictitious, invented, language (e.g. Cityspeak)

Otros autores que se han adentrado en el estudio de la presencia de diferentes lenguas y variantes lingüísticas dentro de los productos audiovisuales son Bleichenbacher (2008) o De Higes y Chaume (2013), por citar solo algunos, que reflejan el interés por describir cómo se lidia en el proceso de traducción con productos audiovisuales cada vez más heterogéneos y en los que el multilingüismo y la multiculturalidad son moneda común y cumplen una función ideológica o pragmática destacada. Las razones por las cuales estas variantes están presentes en un producto audiovisual pueden ser múltiples y la atención que merecen en el proceso de traducción también varía en función

de diferentes factores. Si esta variación aparece en algún personaje accesorio, es muy probable que la atención que se le preste sea mínima, mientras que si se trata de los personajes principales, el tratamiento será posiblemente diferente. Es fácil imaginar que la dificultad a la hora de abordar esta cuestión está estrechamente relacionada con la naturaleza de la variación y de las connotaciones que esta pueda implicar.

En cualquier caso, estamos de acuerdo con Zabalbeascoa y Corrius (2011: 123), cuando afirman que la presencia de esas variantes exige una labor triple por parte del traductor. En primer lugar, habrá de saber identificarlas, lo cual puede resultar más o menos sencillo, dependiendo de si se trata de una L3 distinta a la L1, una variante dialectal o sociolectal de la L1, o incluso una lengua inventada. En este caso, la L3 puede estar basada en una o varias lenguas naturales, como ocurre con el personaje de Salvatore, en *El nombre de la rosa* (1986), que habla una lengua «propia», caracterizada por ser una mezcla de inglés, francés, alemán e italiano, producto de todos los lugares por los que ha pasado y de todas las personas con las que ha tratado a lo largo de su vida. Aunque también puede ser una lengua totalmente artificial e inexistente, como el élfico de toda la saga de *El señor de los anillos* (2001, 2002, 2003), o la lengua de los *boovs* de la película *Home* (2015). El grado de dificultad abarca pues todas las opciones, desde la complejidad de tener que inventar una lengua artificial basada en alguna variante de la L1 o de una L3, hasta la simplicidad de mantener la misma L3 porque es una lengua totalmente ficticia. En segundo lugar, el traductor deberá llevar a cabo un análisis de la función que esa L3 cumple dentro del TO, que puede ser estilística, ideológica, etc., para decidir, en última instancia, si representa un problema de traducción al que deba encontrar una solución. En tercer y último lugar, el traductor tendrá que valorar las distintas opciones de traducción de las que dispone y elegir una de ellas. Estos autores mencionan concretamente cinco posibilidades diferentes, tanto si se trata de una lengua existente como si se trata de una lengua inventada.

La decisión final de traducción dependerá de muchos factores que escapan al objetivo de análisis de este trabajo, pero desde nuestro punto de vista, el grado de dificultad varía sensiblemente en función de si se trata de una L3 que no coincide con la L2 o de si se trata de una variante diatópica o diastrática de la L1. En este último caso, nos hallamos ante un problema de traducción más complejo de resolver en la medida en que no existen equivalentes naturales ni automáticos entre distintas lenguas. De ahí que muy a menudo la estrategia de traducción utilizada en muchas películas sea la neutralización. Podríamos citar muchísimos ejemplos pero baste con uno para mostrar un hábito recurrente dentro del doblaje español, el de la tendencia a la lengua estándar. Así, en la película *El príncipe de las mareas* (1991), en la que hay personajes de Carolina del Sur y personajes de Nueva York, el doblaje al español neutraliza totalmente esa diferencia y todos los personajes hablan de la misma forma. Aunque no siempre es el caso, y hay productos audiovisuales cuya versión traducida intenta reflejar el multilingüismo y la multiculturalidad del original, asumiendo el riesgo de la crítica por falta de naturalidad. Un ejemplo de ello puede ser el caso de la serie estadounidense *Urgencias* (1994-2009), uno de cuyos protagonistas es un médico croata, Luka

Kovac, doblado al español en todas las temporadas con una L3, en forma de un acento del este claramente perceptible.

En el caso que nos ocupa en este trabajo, el doblaje al español de las tres películas que componen la saga *Hotel Transylvania* (2012, 2015 y 2018)¹ la decisión de traducción adoptada va más allá de las cinco posibilidades mencionadas por estos autores y la presencia de una L3 en forma de variante diatópica se introduce de manera artificial en el proceso de traducción sin que haya una L3 en el TO, abriendo la puerta a otra posibilidad, que no deja de tener su dosis de controversia, pero que parece haber contado con el beneplácito del público. Pudiera ser que esta licencia que se tomó en el proceso de traducción esté relacionada con el hecho de ser una comedia, con lo cual la variable del género y la presencia del humor tendrían un papel importante a la hora de explicar por qué se tomó una determinada decisión y no otra. También cabría pensar que el hecho de ser una película animada destinada a un público mayoritariamente infantil y juvenil pudiera tener algo que ver. En cualquier caso, esto habría que corroborarlo con los agentes que intervinieron en el proceso de traducción y eso es algo que escapa a nuestro objetivo, que es describir cuál ha sido el resultado final del proceso de traducción para ver cómo afecta al TM en términos cuantitativos la presencia de esta L3 que no se corresponde con ninguna L3 en el TO y, a partir de ahí, sugerir vías de continuación de la investigación.

2. Antecedentes y estado de la cuestión

Además de una caracterización de los productos audiovisuales, los trabajos anteriormente mencionados ponen de manifiesto fundamentalmente dos elementos. En primer lugar, la constatación de la presencia y del aumento de las películas multiculturales y multilingües en el panorama internacional, lo cual plantea potenciales problemas de traducción y despierta cada vez más el interés de los investigadores en TAV. En segundo lugar, la creación de un modelo de análisis descriptivo que sirve para estudiar cuáles son las dicotomías que se plantean en el proceso de traducción de películas en las que existe una L3 para dar lugar a diferentes resultados.

Buceando un poco más en la literatura sobre el tema, hallamos las contribuciones de otros autores que se han esforzado por dibujar un mapa de los comportamientos y las soluciones de traducción que se suelen adoptar a la hora de trasladar una L3 a un texto traducido. Es decir, han intentado hallar cuáles son las tendencias más habituales a la hora de trasladar la variación lingüística en productos audiovisuales. Entre estos autores cabría citar, sin pretender ser exhaustivos, los trabajos de Mayoral (1990), Ranzato (2006), Maylaerts (2006), Zabalbeascoa y Voellmer (2014), Hamaidia (2007), García Luque (2007), Lomeña Galiano (2009), Baños Piñero y Chaume Varela (2009), Arampatzis (2011, 20013) o Caprara y Sisti (2011). Los resultados de

la investigación realizada hasta el momento apuntan una serie de conclusiones preliminares que se podrían resumir del siguiente modo:

En primer lugar, cuando se opta por reproducir en la versión traducida la diferencia que supone la presencia de una L3 en la versión original en forma de variante diatópica, existen diferentes soluciones y ninguna de ellas está exenta de controversia. La adopción de una L3 en la LM es la que parece estar más expuesta a la crítica, aunque no siempre ha sido así. Recordemos, a modo de ejemplo, el doblaje de *Lo que el viento se llevó* (1939), en el que se sustituyó el acento de los esclavos negros por la variante del español de Cuba. Otra opción, a la que se suele recurrir habitualmente, es la introducción de marcadores discursivos relacionados con el léxico, la sintaxis o la pronunciación, que singularicen al personaje que los pronuncia, sin que su modo de hablar se identifique con ninguna L3 en el TM.

En segundo lugar, otra solución de traducción utilizada para dar cuenta de la presencia de acentos y variedades dialectales en los productos audiovisuales es la compensación, en la medida en que en el TM se intentan reflejar en el plano léxico las peculiaridades que en el TO se ubican en el plano fonético.

En tercer lugar y por lo que respecta a los factores que parecen influir en el proceso de toma de decisiones referentes a la L3, se puede hablar de varios. Por un lado, los relacionados con cuestiones ideológicas o incluso simbólicas, si se quiere: la importancia del personaje dentro de la trama o la función que se atribuye a la presencia de un personaje y de una L3 dentro de la película. Por otro, podemos situar las cuestiones más puramente lingüísticas y que están relacionadas con la facilidad de cada lengua para integrar en los diálogos traducidos determinados acentos. Así, no resulta difícil para un actor de doblaje hispanohablante pronunciar una frase con acento francés o alemán, o incluso un acento del este de Europa, pero quizás no tanto un acento griego, sencillamente porque en el imaginario colectivo hispanohablante no tenemos identificado ningún rasgo típico y propio de esta lengua.

Por tanto, se puede decir, a modo de resumen, que, de acuerdo con lo afirmado por De Higes y Varela (2013), la presencia de la L3 en los productos audiovisuales es una constante que se ha perpetuado a lo largo del tiempo pero que está cobrando cada vez más presencia a nivel internacional debido a la evolución natural de nuestras sociedades. Por otro lado, cabe afirmar que las investigaciones realizadas hasta la fecha en la traducción de la variación lingüística en los productos audiovisuales han esbozado ya algunos resultados, que se pueden considerar “tendencias”, “regularidades”, incluso “normas” de traducción, en el sentido recogido por Toury (1995). Por último, podemos apoyarnos en un modelo, el que nos proponen Zabalbeascoa y Corrius (2011: 126), que nos permite conocer cuáles son las cinco posibilidades de traducción de las que disponen los traductores a la hora de enfrentarse a la presencia de una L3 en el TO, y que aparecen recogidas y explicadas en el siguiente esquema:

Tabla 1. Esquema del modelo de opciones de traducción de la L3

	Operación traductora	Segmento de L3 TM	Estatus de la L3 TM	Posible resultado o efecto
Opción 1	Eliminar la L3	∅	Se pierde	Estandarización
Opción 2	Repetir L3 ^{TO} =L3 TM (cuando L3 ^{TO} ≠ L2)	L3 TM = L3 ^{TO}	Se mantiene	Puede haber un cambio de función o connotación
Opción 3	Sustituir L3 ^{TO} por L2, (cuando L3 ^{TO} = L2)	∅ (L3 TM = L2)	Se pierde	Invisibilidad de la L3 o uso de una estrategia relacionada con la L2 para mantener la connotación. Estandarización, con o sin compensación. Se
Opción 4	Repetir L3 ^{TO} (cuando L3 ^{TO} = L2)			
Opción 5	Sustituir L3 ^{TO} (cuando L3 ^{TO} ≠ L2 o cuando L3 ^{TO} = L2)	L3 TM ≠ L3 ^{TO} / L2 L3 TM ≠ / = L1	Se mantiene	La función o connotación puede ser equivalente o análoga.

3. Objetivos del estudio

Partiendo de lo expuesto hasta ahora, el objetivo de nuestro trabajo es el de explorar una posibilidad nueva, que no está contemplada en el esquema presentado por Zabalbeascoa y Corrius. Esta posibilidad se halla presente en nuestro corpus de estudio, las tres películas de la saga *Hotel Transylvania*, donde convive también con otras opciones de traducción que sí recogen estos dos investigadores, y consiste concretamente en la introducción en el TM de variantes de la L2 que no corresponden a ninguna L3 en el TO.

Se va a analizar en términos cuantitativos a cuántos personajes afecta y cómo convive con las otras opciones de traducción que aparecen en las cintas. También nos detendremos a estudiar cuántas y cuáles han sido las variantes de la L2 que se han introducido *ex nihilo* en el TM. Para ello se van a clasificar y describir los ejemplos más significativos de la presencia de la L3 encontrados en los tres largometrajes, obteniendo así una imagen global del papel que la variación lingüística desempeña en la versión doblada al español de esta saga de tres largometrajes.

4. Metodología

Por lo que respecta a la metodología empleada para nuestro estudio, hemos de decir que se ha adoptado un enfoque descriptivo, siguiendo los postulados de Toury (1995), y que está basado en dos conceptos fundamentales: por un lado, el de variación lingüística y, por otro, el de norma de traducción.

El concepto de variación lingüística ha sido ampliamente debatido y estudiado, para empezar dentro del campo de la Lingüística, como es natural, y seguidamente dentro del ámbito de la Traductología. Hay muchas definiciones de variación lingüística, pero para el propósito de este trabajo, vamos a partir de la que nos ofrecen Hewson y Martin.

Variation could indeed be defined as the set of all possible formulations that can be associated with any given identifiable situation. Communications partners at any moment have at their disposal sets of more or less interchangeable, more or less applicable formulation in various degrees of paraphrastic nuances that they can freely adjust to their communicational objectives. Communication could then be conceived as the co-negotiated and contextually motivated *selection of (more or less) predictable communicational formulations*. (Hewson and Martin 1991: 40)

En cuanto a las manifestaciones y formas que puede adoptar la variación, para la que también hay diversidad de clasificaciones, vamos a utilizar la que nos proponen Halliday, McIntosh y Strevens (1964), en la que se distingue entre la variación en función del uso y en función del usuario, tal y como queda reflejado en el siguiente esquema:

Tabla 2. Tipos de variación lingüística (Halliday, McIntosh y Strevens, 1964)

En función del uso		En función del usuario
Variación diamésica (oral / escrito)		Variación diacrónica (temporal)
Variación diafásica	Registro (formal/informal)	Variación diastrática o sociolecto (situación social o económica)
	Campo temático	Variación diatópica (geográfica)
		Variación idiolectal (individual)

Como se puede comprobar, la variación es un fenómeno muy amplio que puede estar relacionado con muchos factores, como son el origen geográfico, la clase social, la ubicación temporal, la edad, el entorno laboral, factores psicológicos, etc. Para llevar a cabo nuestro análisis, nos vamos a centrar en estudiar las variantes diatópicas, que tienen que ver con el origen geográfico de los hablantes, y que se caracterizan fundamentalmente por fenómenos relacionados con la pronunciación, aunque también por el empleo de determinadas unidades léxicas y unos usos sintácticos diferenciados.

El otro pilar de nuestra investigación lo constituye el concepto de norma de traducción, acuñado en el seno de los estudios descriptivos de la traducción, y que sirve para describir patrones que rigen el comportamiento de los traductores, y, en general,

de los agentes que intervienen en el trasvase de contenidos lingüísticos y culturales de una comunidad a otra. De acuerdo con Toury (1995), cualquier proceso traslativo está sujeto a una serie de restricciones que se sitúan entre dos polos, el que él denomina *absolute rules* y el que describe como *pure idiosyncrasies*. Siempre según este autor,

Between these two poles lies a vast middle-ground occupied by intersubjective factors commonly designated norms. The norms themselves form a graded continuum along the scale: some are stronger, and hence more rule-like, others are weaker, and hence more idiosyncratic (Toury, 1995: 54).

Por tanto, habría que distinguir entre lo que es propio de una decisión aislada que responde a una persona y un caso concreto y lo que es el resultado de un patrón pre-establecido. Y esto abarca diferentes niveles. En primer lugar, la denominada “norma inicial”, que está relacionada con la decisión de respetar las normas presentes en el TO o bien amoldarse a los patrones de la LM. Seguidamente, las “normas preliminares”, que tienen que ver con la selección de tipologías textuales o autores a los que se decide traducir de un polisistema a otro. Y, por último, las normas operacionales, que son las que intervienen durante el proceso traductor. Estas últimas, se subdividen en “normas matriciales”, que se refieren a factores macrotextuales, mientras que las “lingüístico-textuales” están relacionadas con las orientaciones y reglas que, en palabras de este autor “govern the selection of material to formulate the target text in, or replace the original textual and linguistic material with” (1995: 59), es decir, aquellas que afectan al nivel microtextual y a los usos habituales en la traducción de los diálogos cinematográficos. En ellas se reflejan las técnicas (a nivel microtextual) adoptadas para resolver el problema de la pretendida equivalencia entre las unidades léxicas, sintácticas y estilísticas del TO y el TM. Estas últimas son aquellas en las que vamos a centrar nuestro análisis, dentro del corpus que nos ocupa.

5. Análisis del corpus

5.1. Sinopsis

El corpus elegido para este trabajo está compuesto por las tres películas que forman la saga *Hotel Transylvania* (2012, 2015 y 2018)² producida por Sony Animation Pictures, que contiene un rasgo distintivo³ mencionado en el apartado anterior, en lo que se refiere al tratamiento de la L3 en forma de variación diatópica en el TM. El protagonista de la cinta es un Drácula maduro que, habiendo perdido a su mujer, ha construido un hotel para proteger a los monstruos, y muy especialmente a su hija Mavis, de la maldad humana; pero la naturaleza siempre sigue su curso y cuando Mavis cumple 118 años acaba tropezando con un joven humano que, por casualidad, andaba perdido en el bosque donde se halla el hotel que ha construido Drácula y, por

supuesto, viene a dar al traste con los planes de su sobreprotector padre. En la segunda película asistimos a la evolución de la vida de la joven pareja, Mavis y Johny, junto a su pequeño Dennis. La llegada de un humano a la familia hace que todos deban adaptarse, el hotel comienza a acoger a sus primeros huéspedes humanos (la familia de Johny) y todos deben hacer un esfuerzo por mantener una convivencia cordial, cosa que no resultará nada fácil con la llegada del abuelo paterno y padre de Drácula. En la tercera, el protagonismo lo retoma Drácula, quien, de manera totalmente inesperada, vuelve a encontrar el amor en medio de un crucero para monstruos, acompañado de sus amigos y familiares. Pero ese amor viene de la mano de alguna que otra sorpresa y de un desafío que los protagonistas deben afrontar juntos. Los personajes principales de esta saga son, pues, una mezcla de humanos y monstruos de diversas procedencias, lo cual parece abrir la puerta al uso de variantes lingüísticas que introducen matices y diferencias entre ellos. Se trata de una saga hollywoodiense representativa del tipo de cine de animación de los últimos años, que está destinada no ya a un público infantil y juvenil sino que también persigue a un público adulto. Si echamos mano del concepto de normas preliminares, se trata de un texto que responde al patrón de un género habitual en la traducción de películas exhibidas en España y provenientes de EEUU.

5.2. Ejemplos de L3 y opciones de traducción

A continuación, vamos a proceder a analizar una serie de ejemplos representativos de la presencia de una L3 extraídos de nuestro corpus de análisis. La Tabla 3 refleja la presencia, en términos globales, de la L3 dentro del TO y dentro del TM.

Como se puede comprobar, la mayoría de los personajes del TO utilizan la lengua estándar, en este caso, el inglés, como L1 del proceso traductor. Se puede decir que hay quizás diferencias de tipo idiolectal por la edad, el sexo, y los estereotipos asociados a la clase de persona o monstruo de la que se trate. Así, Jonathan se distingue por hablar como un veinteañero mientras que Frankenstein habla con un tono apagado y de cadencia lenta, relacionándolo con sus orígenes. No obstante, la mayoría de los personajes no están singularizados mediante la presencia de ninguna L3. Una excepción es el caso del protagonista, en el que sí es perceptible un claro acento de Europa del Este, algo que se explica por el origen del personaje. En la traducción al español se ha mantenido ese mismo acento, que pertenece a una lengua diferente a la L1 y a la L2. Se trata de un acento muy estereotipado, con unos rasgos fácilmente reconocibles tanto por el público de la CO como por el público de la CM. Drácula es un personaje ampliamente conocido tanto en la literatura como en el cine, al igual que el acento de los países del este, lo cual hace que una pincelada sea suficiente para delatar su origen.

Pero lo que sin duda más llama la atención en esta tabla es el tratamiento de la variación en la traducción de los diálogos de 5 personajes, en los que aparece una L3 en el TM, en este caso en forma de variante de la L2, que no estaba presente en el TO.

Tabla 3. La presencia de la L3 en la saga *Hotel Transylvania* y su doblaje al español

HOTEL TRANSYLVANIA (Genndy Tratakovsky, 2012)			
HOTEL TRANSYLVANIA 2 ((Genndy Tratakovsky, 2015)			
HOTEL TRANSYLVANIA 3: SUMMER VACATION (Genndy Tratakovsky, 2018)			
Personaje	Tipo de lengua TO	Tipo de lengua TM	Opción de traducción
Drácula	L3 (variación diatópica / Europa del Este)	L3 (variación diatópica / Europa del Este)	2: L3 ^{TO} =L3 TM
Mavis	L1	L2	
Jonathan	L1	L2	
Frankenstein	L1	L2	
Eunice (su mujer)	L1	L2	
Wayne (el lobo)	L1	L3 (variación diatópica – andaluz)	6*: Ø = L3 variante diatópica de L2.
Wanda (la loba)	L1	L3 (variación diatópica – andaluz)	6*: Ø = L3 variante diatópica de L2.
Winnie (su hija)	L1	L3 (variación diatópica – andaluz)	6*: Ø = L3 variante diatópica de L2.
Griffin (el hombre invisible)	L1	L2	
Murray (la momia)	L1	L2	
Quasimodo	L3 (variación diatópica / francés)	L3 (variación diatópica / francés)	2: L3 ^{TO} =L3 TM
Cabeza hablante	L1	L3 (variación diatópica – español de Cuba)	6*: Ø = L3 variante diatópica de L2.
Piraña	L1	L3 (variación diatópica – español de Argentina)	6*: Ø = L3 variante diatópica de L2.
Vlad	L1	L2	
Ericka Van Helsing	L1	L2	
Profesor Van Helsing	L1	L2	

A continuación, vamos a analizar algunos ejemplos pertenecientes a cada uno de los personajes incluidos en la tabla 3 y que se repiten de manera sistemática en todas sus intervenciones a lo largo de la película. Así, se podrá reflejar con más detalle cuáles son los mecanismos mediante los cuales se refleja la L3 y la forma de variación elegida para cada uno de ellos.

Tabla 4. La L3 en el personaje de Drácula

Versión original TO	Versión doblada TM
Dracula: Now, now, is that any way to behave? This is a hotel, not a cemetery.	Drácula: Ay, ay, ¿qué manera es esa de comportarse? Estamos en un hotel, no en un /s/ementerio.
Dracula: Okie doke. The fun starts in 30 minutes. Right now, I have to see my little girl.	Drácula: La fiesta empie/s/a en treinta minutos. Ahora voy a ver a mi pequeñita.
Dracula: Good morning, Mavey Wavey! Happy birthday, my little mouse!	Drácula: Buenos días, Mayvi/z/ita bonita, ¡feliz cumpleaños!
Dracula: [...] you're old enough to make your own choices.	Drácula: [...]ya tienes edad para tomar tus de/z/i/z/iones.
Dracula: No, no, don't do that.	Drácula: No, no haga/z/ e/z/o.
Dracula: Paradise?	Drácula: ¿Al parr*ai/z/o?
Dracula: Who are you? And how did you find this place?	Drácula: ¿Quién err*es y cómo has encontr*ado este sitio?

La forma de hablar de Drácula se caracteriza fundamentalmente por un acento extranjero, tanto para el TO como para el TM, similar al de los habitantes de los países del Este de Europa, que se logra mediante la introducción de algunos cambios en la pronunciación de algunos fonemas. De esta manera, el fonema /r/ tiende a ser vibrante múltiple en todos los casos, el fonema /s/, que pasa a ser sonoro, aunque en español estándar es sordo, y esto en todos los casos, incluido cuando sustituye al estándar /q/ en las grafías “ce-”, “ci-” o la “z” seguida de cualquier vocal.

Tabla 5. La L3 en el personaje de la piraña

Versión original TO	Versión doblada TM
Piranha: We always look forward to coming every year, Count. We enjoy the safety so much.	Piraña: Cada año estamos locos por venir, conde. ¡Qué buena onda, la seguridad del hotel!

El personaje de la piraña tiene una aparición puntual en la primera película pero para los propósitos de este trabajo no pasa desapercibido. La razón es que mientras en el TO no aparece marcado por ninguna L3 ni ningún tipo de distinción lingüística, en el doblaje al español se optó por introducir una L3 en forma de variación diatópica de la L2, concretamente el español de Argentina. El efecto que esto produce en la traducción es el de dar cierto colorido a la película y reflejar de algún modo la variedad de los personajes que coinciden en el hotel Transilvania.

Tabla 6. La L3 en los personajes de Wayne, Wanda y Winnie

Versión original TO	Versión doblada TM
Wayne: Drac! How are ya?	Wayne: ¿Qué pa/q/a, pi//a?
Wayne: Maybe stay in the shadows. It's more fun to just observe from under a house.	Wayne: E ^h / cóndete en la sombra, e ^h / mu//o *mejo *observa sin que nadie te vea.
Wayne: Yeah, Winnie!	Wayne: Winnie, vente acá *pacá.
Wayne: Wow. He really scared you!	Wayne: ¡Ozú, qué /su ^h /to *t'a *metio!
Wayne: Listen, Drac, we wanted to play something, like old times.	Wayne: Mae ^h / tro, queríamo ^h / *toca a/r/go ^h /unto ^h /, como en los ^h / vie ^h /o ^h / tiempo ^h /.
Wayne: Always great to be out of the shadows for a couple days.	Wayne: Qué bueno *q/ali de la /q/ombra un par de días.
Wanda: Okay, honey, be safe.	Wanda: Ay, ándate con *cuidao mi a/r/ma, tú siempre con o ^h /o avizor.
Winnie: Sorry, Uncle Drac.	Winnie: Lo /q/iento, tito.
Winnie: He got into a car. An '86 Fiat. It needs a little transmission work, but otherwise okay. It drove through town to the airport [...]	Winnie: /q/a /q/ubío a un co//e Fiat del 86. Hay que arreglar una mijilla la tra ^h / misión pero no pa/q/a na*. /q/a cruzao e/r/ pueblo pa* ir al aeropuerto [...] ⁴
Wayne: Okay, so, what you wanna do is lift the racket right on impact, so you get that nice top spin. Try and hit one.	Wayne: *efe, lo que vamo* a practica* e/ ^h / que tú suba* la raqueta pa* arrearle a la bolita y que co/ ^h /a un efe/ ^h /to guapo, ea, dale.
Wayne: What's a kids club? [...] I'm still not sure I understand. You take my kids, all day, on purpose? Wanda & Wayne: Whatever we want!	Wayne: ¿Qué e ^h / un clu* infantil? [...]No lo acabo de pilla* ¿Te queda ^h / a lo ^h / lobillo ^h / to* er día a cambio de na*? Wanda y Wayne: ¡Lo que no ^h / de la gana!

Los personajes de la familia de lobos, Wayne, su mujer, Wanda, y su hija, Winnie, no se distinguen en la TO por el uso de ninguna variante concreta. Sin embargo, en el TM los tres emplean una variante diatópica de la L2, en este caso el andaluz, que se manifiesta en varios niveles:

- En el plano fonético: mediante el uso del ceceo o el seseo en muchas de sus intervenciones, o la relajación en la pronunciación de la grafía “ch”.
- En el plano morfológico: mediante el empleo de la apócope en algunas palabras como *para*, que se convierte en **pa* o *nada*, que se convierte en **na*.
- En el plano léxico: mediante el empleo de palabras que remiten inequívocamente al andaluz como *mijilla*, **pisha*, **mi arma* o *tito*.

Tabla 7. La L3 en el personaje de la cabeza reducida

Versión original TO	Versión doblada TM
Character: It's you. [...] Glad you could make it. She's up. She's ready to go. And by "go" I mean go. As in, go check the world out. What you gonna do? What you gonna say?	Cabeza reducida: Ay pero si eres tú. [...] ¡Qué bueno que vini ^o /te, chico! Sí, se de ^o /pertó y e ^o /á lista para ir a volar y cuando digo volar me refiero a abrir la ^o / ala ^o / pa*irse, pa* explorar el mundo. ¿Qué vas a ha/s/e? ¿Qué va ^o / a de/s/i?
Character: Yeah, that's what the guy who shrunk my head said.	Cabeza reducida: ¡Uh! ¿Qué tu ha* hecho? [...] Lo mi ^o /mítico me dijo el tipo que me redu ^o /o la cabe/s/a.

El diálogo que recoge este cuadro pertenece a una de las cabezas que cuelgan de las habitaciones del hotel. De nuevo se trata de un personaje cuya aparición es puntual en la película pero que, al igual que ocurría con la piraña, se distingue por introducir en el TM una L3 que no existía en el TO, en forma de una variante diatópica del español, en este caso el español de Cuba.

Tabla 8. La L3 en el personaje de Quasimodo

Versión original TO	Versión doblada TM
Quasimodo: It's not a human but Monsieur Dracula. [...] -The devilled lizard fingers. [...] You ugly fool! I told you, he doesn't like -the lizard fingers!	Quasimodo: No es humano, es Monsieur D[ɥ]acula. [...] ¡T[ɥ]ae la bandeja! Los dedos de lagarto arriero. [...] ¡Majadero, te dije que no le gustan los dedos de laga[ɥ]to! (Insultos en francés)
Quasimodo: Bonjour, Monsieur Dracula! May I make you an omelet?	Quasimodo: Monsieur D[ɥ]acula, ¿le preparo una to[ɥ]tilla?

Con el personaje de Quasimodo, que no se puede considerar uno de los protagonistas pero aparece en algunos momentos del metraje, ocurre lo mismo que con Drácula. Así, en el TO se caracteriza por la presencia de una L3 en forma de acento francés, con una entonación y una pronunciación que recuerdan a las de esa lengua, distinta de la L1 y la L2. En el TM se ha optado por mantener dicha variación en forma de la misma L3.

6. Conclusiones

Tras haber identificado los casos de L3 que aparecen en el TO de nuestro corpus de estudio y haber analizado cuál ha sido la opción de traducción para el doblaje al español, cabría esbozar algunas conclusiones.

En primer lugar, se puede afirmar que se existe un claro desequilibrio entre el peso específico de la L3 en el TO y en el TM. Haciendo recuento del número de personajes que se ven caracterizados por la presencia de esta variante en la versión original y la

versión doblada, comprobamos que mientras en el TO el único personaje principal que se caracteriza por un acento netamente diferente es Drácula, junto con Quasimodo, en el TM hay siete personajes singularizados mediante el uso de una L3, algunos de los cuales son personajes secundarios. Este hecho demuestra la importancia otorgada a la variación lingüística como elemento característico de los diálogos de las películas en su versión doblada y la existencia de una decisión consciente tomada por los distintos agentes que han intervenido en el proceso de traducción. Los siguientes gráficos nos muestran los datos concretos sobre el número de personajes seleccionados, con un total de dieciséis.

Gráfico 1. Número de personajes caracterizados por el uso de una L3

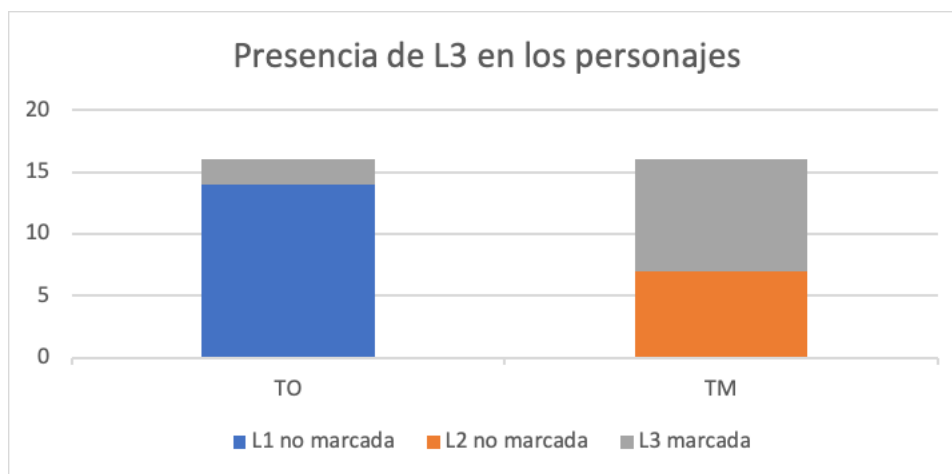
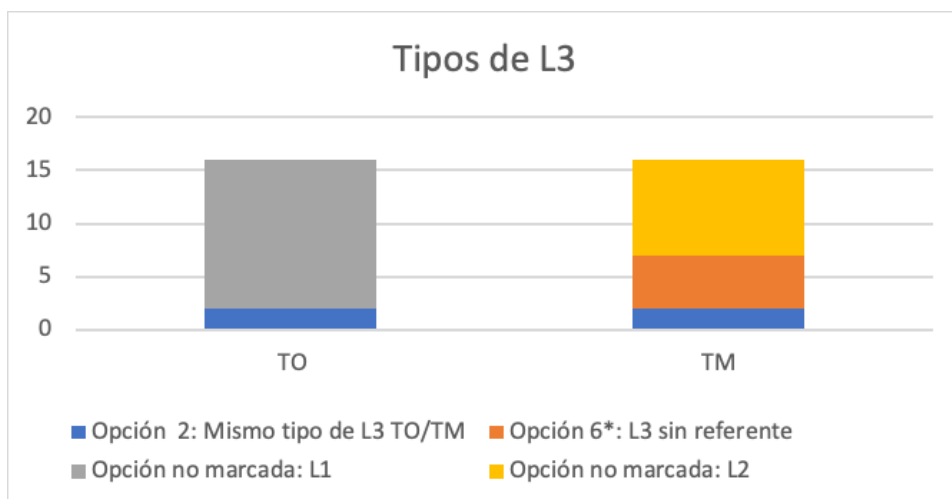


Gráfico 2. Tipos de L3 utilizados según el esquema de Zabalbeascoa y Corrius (2011)



En segundo lugar, se podría afirmar, a tenor de los ejemplos analizados y de lo afirmado en el párrafo anterior, que el abanico de cinco posibilidades que establecían Zabalbeascoa y Corrius se amplía a seis, con un último caso en el que la L3 no está presente en el TO pero sí en el TM. La representación de esta posibilidad podría ser

la siguiente: $L1^{TO} = L3^{TM} (L2)$, de modo que al uso de una L1 en el TO se le asigna en el proceso de traducción una L3, en forma de variante de la L2. De este modo, podemos afirmar en cuanto al estatus de la L3, que esta se añade al TM porque no estaba presente en el original, y el efecto o consecuencia es un alejamiento del TM con respecto al TO. Las razones que pueden explicar esta opción de traducción constituyen sin duda un foco de interés, puesto que esta diferencia entre el TO y el TM deja muy al descubierto el grado de “manipulación ideológica”, en el sentido que dibuja Díaz Cintas (2012: 282) cuando afirma lo siguiente:

[...]it can be claimed that translation practice is never a neutral act of communication. It always implies manipulation and rewriting (Lefevere 1985) since no translation can ever be the same as the original and, hence, will necessarily depart from the original to a greater or lesser extent. Seen from this angle, translation not only opens up the door to great potentialities, but also to great risks, as it can develop different types of encounter, from mutual interpretation [...] to cultural hegemony, assimilation [...]

Esa puerta abierta a un abanico más amplio de posibilidades no está exenta, como bien recuerda este autor, de riesgos. Riesgos que pueden adoptar la forma de una mala recepción por parte de los espectadores o de un juicio negativo emitido por compañeros de profesión o por los agentes que intervienen en el proceso de traducción de una película. En cualquier caso, lo que demuestra el análisis de este caso concreto es que esta posibilidad existe y se puede ver en las salas de cine. De hecho, el que la distribuidora asumiera esa apuesta un tanto arriesgada en la primera de las películas y continuara con la misma política de traducción en las dos películas siguientes demuestra que está satisfecha con la aceptación del público y el éxito de la película en taquilla, con lo que probablemente podemos aventurar que la cuarta entrega no diferirá mucho de las tres anteriores.

Desde nuestro punto de vista, este trabajo de investigación podría continuar siguiendo fundamentalmente dos líneas. Por un lado, considerando corpus más amplios, para comprobar hasta qué punto podemos hablar de una norma de traducción lingüístico-textual más o menos extendida para el tratamiento de la variación lingüística o bien de un caso puntual. No en vano, Delabastita (1989: 205) nos recuerda que “[a]udiovisual translation constitutes a typical situation where one can expect norms to guide the selection of actual behavior in each specific historical set of circumstances”. De ahí la necesidad de seguir investigando para poder dilucidar si estamos ante un caso de *pure idiosyncrasy* o de una *absolute rule*, de acuerdo con la terminología de Toury (1995). Por otro lado, resultaría esclarecedor ahondar en las variables y los agentes que intervienen a la hora de optar por introducir una L3 en un TM sin que exista un referente en el TO. Así, elementos como el género, el público prototipo y su nivel de tolerancia respecto a ciertos aspectos de la traducción (Mayoral, 2001), o la presencia del humor asociado a esa L3, se nos antojan útiles a la hora de esclarecer cómo y por qué se adopta esa opción de traducción.

7. Bibliografía

- Arampatzis, Christos (2013). Las variedades no estándar en la comedia de situación estadounidense y su doblaje al español: un estudio descriptivo. *Trans*, 17, 85-102.
- Arampatzis, Christos (2011). *La traducción de la variación lingüística en textos audiovisuales de ficción humorística: dialectos y acentos en la comedia de situación estadounidense doblada al castellano*. Tesis doctoral. Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. <http://acceda.ulpgc.es/bitstream/10553/7114/4/0658528_00000_0000.pdf> [consulta: 12 de diciembre de 2019]
- Baños Piñero, Rocío y Frederic Chaume Varela (2009). Prefabricated Orality: A Challenge in Audiovisual Translation. in *TRAlinea, Special Sssue: The Translation of Dialects in Multimedia*. <http://www.intralinea.it/specials/dialectrans/eng_more.php?id=761_o_40_o> [consulta: 30 de noviembre de 2019]
- Bleienbacher, Lukas (2008). *Multilingualism in the Movies: Hollywood characters and their language choices*. Tübingen: Francke Verlag.
- Caprara, Giovanni y Alessia Sisti (2011). Variación lingüística y traducción audiovisual (el doblaje y el subtítulo en *Gomorra*). *AdVersus* 8 (21), 150-169.
- Chaume Varela, Frederic (2001). La pretendida oralidad de los textos audiovisuales y sus implicaciones en traducción. *En R*. Agost & F. Chaume (Eds.), *La traducción en los medios audiovisuales*, Castellón, Publicaciones de l'Universitat Jaume I.
- Chaves, María José (2000). La traducción cinematográfica, el doblaje. Universidad de Huelva.
- De Higes Andino, Irene y Frederic Chaume Varela (2013). Subtitling Language Diversity in Spanish Immigration Films. *Méta* 58 (1) 134-145.
- Delabastita, Dirk (1989). Translation and Mass-Communication: Film and TV Translation as Evidence of Cultural Dynamics. *Babel*, 35, n° 4, 193-218.
- Díaz Cintas, Jorge (2012). Clearing the Smoke to See the Screen: Ideological Manipulation in Audiovisual Translation. *Méta : journal des traducteurs // Meta: Translators' Journal*, 57 (2) 279-293.
- García Luque, Francisca (2007). El problema de los acentos en el doblaje. En M. Carmen Balbuena Torezano & Á. García Calderón (Eds.), *Traducción y mediación cultural. Reflexiones interdisciplinares*. Granada: Atrio.
- Lomeña Galiano, María (2009). Variación lingüística y traducción para el doblaje: Mujeres al borde de un ataque de nervios. *Entreculturas*, 1, 275-283.
- Hamaidia, Lena (2007). Subtitling Slang and Dialect. *MuTra 2007-Audiovisual Translation Scenarios: Conference Proceedings* [en línea]. <http://www.euroconferences.info/proceedings/2007_Proceedings/2007_Hamaidia_Lena.pdf> [consulta: 16 de noviembre de 2019]
- Maylaerts, Reine (2006). Heterolingualism in/and translation. How legitimate are the Other and his/her language. *Target* 18 (1) 1-15.
- Mayoral Asensio, Roberto (1999). *La traducción de la variación lingüística*. Soria: Diputación Provincial. Monográficos de la revista Hermeneus.

- Mayoral Asensio, Roberto (2001). El espectador y la traducción audiovisual. En R. Agost y F. Chaume (eds.), *La traducción en los medios audiovisuales*, Castelló de la Plana: Publicacions de l'Univesitat Jaume I.
- Ranzato, Irene (2006). Tradurre dialetti e socioletti nel cinema e nella televisione. En N. Armstrong, F.M. Federici (Eds.), *Translating Voices, Translating Regions*. Roma: Aracne.
- Toury, Gideon (1995). *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins.
- Zabalbeascoa, Patrick (1994). Factors in Dubbing Television Comedy. *Perspectives. Studies in Translatology*, 1, 89-99.
- Zabalbeascoa, Patrick y Montse Corrius (2011). Language variation in source texts and their translations. *Target* 23(1), 113-130.
- Zabalbeascoa, Patrick y Elena Voellmer (2014). How heterolingual can a dubbed film be? Language combinations and national traditions as determining factors. *Linguistica Antverpiensia. New Series. Themes in Translation Studies* 13, 232-250.

8. Filmografía

- *Cars* (John Lasseter, 2006)
— (John Lasseter, 2006) V.D.E.
- *Cars 2* (John Lasseter, 2011)
— *Cars 2* (John Lasseter, 2011) V.D.E.
- *Cars 3* (Brian Fee, 2017)
— (Brian Fee, 2017) V.D.E.
- *ER* (Christopher Chulack, Johathan Kaplan, 1994-2009)
— *Urgencias* (Christopher Chulack, Johathan Kaplan, 1994-2009) V.D.E.
- *Gone with the wind* (Victor Fleming, 1939)
— *Lo que el viento se llevó* (Victor Fleming, 1939) V.D.E.
- *Home* (Tim Johnson, 2015)
— *Home* (Tim Johnson, 2015) V.D.E.
- *Hotel Transylvania* (Genndy Tartakovsky, 2012)
— *Hotel Transilvania* (Genndy Tartakovsky, 2012) V.D.E.
- *Hotel Transylvania 2* (Genndy Tartakovsky, 2012)
— *Hotel Transilvania* (Genndy Tartakovsky, 2015) V.D.E.
- *Hotel Transylvania 3: A Monster Vacation* (Genndy Tartakovsky, 2012)
— *Hotel Transilvania 3: unas vacaciones monstruosas* (Genndy Tartakovsky, 2018) V.D.E.
- *Madagascar* (Eric Darnell, Tom McGrath, 2003)
— *Madagascar* (Eric Darnell, Tom McGrath, 2003) V.D.E.
- *Madagascar: Escape 2 Africa* (Eric Darnell, Tom McGrath, 2008)
— *Madagascar 2: escape de África* (Eric Darnell, Tom McGrath, 2008) V.D.E.

- *Madagascar 3: Europe's Most Wanted* (Eric Darnell, Tom McGrath, Conrad Vernon, 2012)
— *Madagascar 3: de marcha por Europa* (Eric Darnell, Tom McGrath, Conrad Vernon, 2012) V.D.E.
- *The Fellowship of the Ring* (Peter Jackson, 2001)
— *La comunidad del anillo* (Peter Jackson, 2001) V.D.E.
- *The Name of the Rose* (Jean Jacques Annaud, 1986)
— *El nombre de la rosa* (Jean Jacques Annaud, 1986) V.D.E.
- *The Prince of Tides* (Barbra Streisand, 1991)
— *El príncipe de las mareas* (Barbra Streisand, 1991) V.D.E.
- *The Return of the King* (Peter Jackson, 2003)
— *El retorno del Rey* (Peter Jackson, 2003) V.D.E.
- *The Two Towers* (Peter Jackson, 2002)
— *Las dos Torres* (Peter Jackson, 2002) V.D.E.

Notas

1. Según se ha publicado en el siguiente enlace, <https://www.espinof.com/proyectos/hotel-transilvania-4-confirmada-monstruos-volveran-a-reunirse-2021>, la cuarta entrega de la saga está anunciada para diciembre de 2021.
2. Los títulos concretos son *Hotel Transylvania* (traducida al español como *Hotel Transilvania*), *Hotel Transylvania 2* (traducida como *Hotel Transilvania 2*) y *Hotel Transylvania 3: Summer Vacation* (traducida en España como *Hotel Transilvania 3: unas vacaciones monstruosas*).
3. Si comparamos esta película de animación con otras de características similares, como la saga de *Cars* (2006, 2011 y 2017) o la saga de *Madagascar* (2005, 2008 y 2012), el tratamiento de la variación lingüística es diferente. Podemos observar que, en estos dos últimos casos, la variación lingüística o L3 presente en el TM responde siempre a la presencia de una L3 en el TO.
4. En este apartado, hemos intentado reflejar por escrito el modo de pronunciar específico de Wayne, Wanda y Winnie, que son propias del dialecto andaluz. Así, hemos incluido símbolos fonéticos para permitir al lector hacerse una idea aproximada de cómo hablan estos personajes. El símbolo [*] se utiliza para indicar una apócope.