

Algunas cuestiones en torno a la Traducción Audiovisual: El ajuste en el doblaje y la *Gestalttheorie*

Mabel Richart Marset*

UNIVERSIDAD DE VALENCIA/UNIVERSIDAD DE VIRGINIA-HSP

Resumen:

A partir de las investigaciones ya desarrolladas en torno a la llamada fase de «ajuste» en el proceso del doblaje, este ensayo se propone demostrar la utilidad de la *Gestalttheorie* para comprender y estudiar dicho fenómeno. Al mismo tiempo, y con la finalidad de apoyar dicho argumento, aporta un documento exclusivo en el que se puede comprobar el proceso de transformación entre el texto del traductor o traductora y las correcciones introducidas por el agente ajustador. Dado que el texto objeto de análisis está compuesto por un elevado número de unidades fraseológicas, esta investigación pone también de relieve el cambio de sentido que se produce por el moldeamiento a que se ve obligado el ajustador.

Palabras clave:

Traducción audiovisual, Doblaje, Análisis genético, fraseología, Teoría de la Gestalt.

Some issues on audiovisual Translation: Dialogue writing in dubbing and Gestalt Theory

Abstract:

Starting from previous research already developed on «dialogue writing» stage in the process of dubbing, this essay aims to test the usefulness of Gestalt theory in order to understand and study this phenomenon. For supporting this argument, we provide a unique document in which one can observe the transformation process between the text given by the translator and those adjustments carried out by the dialogue writer. Since the text under analysis is composed of a large number of phraseological units, this essay also highlights the way in which the «molding» performed by the dialogue writer brings about an important change of meaning.

Key words:

Audiovisual Translation, Dubbing, Genetic Analysis, Phraseology, Gestalt theory.

I

Es bien conocida la relación que existe entre el ajuste y la sincronización. De hecho, el trabajo del agente ajustador cubre dos dimensiones:¹ la referida al estilo general del texto de partida, y la que afecta a la necesidad de hacer que coincida la duración y el movimiento de las bocas y labios del texto de partida con los del texto de

llegada.² Así como el agente traductor realiza su labor con un ojo puesto en el sentido y la forma del texto de partida, y el otro en el futuro ajuste, el agente ajustador trabaja con un ojo puesto en la traducción del texto y el otro en los problemas de sincronía. Del mismo modo que la labor de la traducción está presidida por la búsqueda de una equivalencia, la del ajuste está presidida y determinada por la sincronía.

Recibido: 17-X-2011. Aceptado: 28-XI-2011.

* Profesora Ayudante Doctora de Traducción e Interpretación.

¹ El hecho de que la traducción y el ajuste puedan ser realizados por un solo agente y en un único proceso, no es óbice para seguir considerando que en ese proceso intervienen dos actividades. Siempre será necesaria una primera acción en la que un sujeto «comprenda» el texto de partida y «formule» su sentido de una forma u otra, y una segunda en la que lleve a cabo propiamente el ajuste. Que la distancia entre la traducción y el ajuste se acorte no significa que no se trate de dos acciones, incluso si el traductor o traductora piensa desde el primer momento en el ajuste. En cualquier caso, los ejemplos que analizamos aquí pertenecen a procesos de doblaje en los que la traducción y el ajuste han sido realizados por dos agentes y en momentos diferentes.

² GILBERT, A., LEDESMA, I. y TRIFOL, A., «La sincronización y adaptación de guiones cinematográficos», en DURO, M. (coord.), *La traducción para el doblaje y la subtítulos*, Madrid, Cátedra, col. Signo e imagen, 2001, pp. 325-330. CHAUME, F., *Cine y traducción*, Madrid, Cátedra, col. Signo e imagen, 2004, pp. 128-129; CATTRYSSE, P., *Pour une théorie de l'adaptation filmique. Le film noir américain*, Berna, Peter Lang, 1992; y «Film (Adaptation) as Translation: Some Methodological Proposals», *Target*, 4, 1 (1992), pp. 53-70. DÍAZ CINTAS, J., *La traducción audiovisual: el subtítulo*, Salamanca, Ed. Almar, 2001; y *New Trends in Audiovisual Translation*, Buffalo (NY), Multilingual Matters, 2009.

Tal y como puso de relieve Whitman-Linsen³, hay que tener en cuenta a este respecto que el objetivo fundamental del doblaje es provocar en el espectador de la lengua término la ilusión de que los personajes están hablando en dicha lengua término y no un efecto esquizoide en virtud del cual los movimientos de los labios van por un sitio y el sonido por otro. Como escribieron Gilabert, Ledesma y Trifol «en realidad, un buen doblaje es el que no se nota».⁴ El reto al que se enfrenta todo ajustador se podría resumir en la siguiente pregunta: ¿cómo preservar el sentido y la forma del texto de partida y a la vez hacer que lo que los personajes dicen en la lengua de llegada coincida con la duración y los movimientos de los labios realizados por los personajes en la lengua de partida? El inevitable desajuste entre un objetivo y otro da lugar a que este tercer paso se convierta en otra fuente de manipulación⁵. Es por ello que resulta conveniente que nos detengamos un momento en los problemas de la sincronía.

Siguiendo a Fodor⁶ diremos que existen tres clases de sincronía: 1) la sincronía fonética; 2) la sincronía del personaje; y 3) la sincronía del contenido. Siendo las tres importantes, no cabe duda de que la que plantea mayores problemas y ha atraído más la atención de los especialistas es la primera, la sincronía fonética. Tanto es así que Whitman-Linsen se centra en ella estableciendo una distinción que atiende a los dos canales que intervienen en dicho fenómeno, el visual y el auditivo. He aquí su esquema:

Sincronía Visual/Óptica:

- sincronía labial (sincronía fonética)
- sincronía de la articulación silábica
- sincronía de la longitud de las frases (sincronía de los huecos o isocronía)
- sincronía del gesto y de la expresión facial (sincronía cinética)

Sincronía Auditiva/Acústica:

- idionsicrática del tipo vocal
- elementos paralingüísticos (tono, timbre, intensidad de la voz)
- prosodia (entonación, melodía, tiempo)
- variaciones culturales
- acentos y dialectos⁷

De hecho, en el estudio de Fodor, mientras la sincronía del personaje y del contenido no contienen ningún apartado, la sincronía fonética está subdividida en ocho apartados que recogen la totalidad de la distinción de Whitman-Linsen. No quiere decir esto que la sincronía del personaje y la del contenido no sean importantes, quiere decir más bien que la sincronía fonética es más sofisticada y difícil que las otras dos. ¿Por qué? Porque se trabaja con dos campos de sonido alejados el uno del otro, incluso cuando se trata de lenguas próximas. Como escribe Fodor: «The target sounds formed during the synchronization are in no way related acoustically to the source sounds, and the latter do not determine the new sequence of sounds in any physical sense either»⁸.

II

Vamos ahora a llevar a cabo un análisis combinado de los diferentes aspectos de la sincronía y su relación con el problema de la percepción por parte del espectador. Esto nos permitirá acceder a varios conocimientos, que es el objetivo de este trabajo: 1) la relación, casi nunca planteada, entre las unidades fraseológicas y el «moldeamiento» propio de la fase del ajuste;⁹ 2) el tipo de documento que produce el agente ajustador en ese moldeamiento-reescritura del texto de la traducción; 3) lo ocurrido en el tránsito desde el texto de la traducción al texto de ajuste; 4) la relación entre movimiento del aparato fonador y percepción de parte del

³ *Through the Dubbing Glass. The Synchronization of American Motion Pictures into German, French and Spain*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 1992, p. 17.

⁴ «La sincronización y adaptación de guiones cinematográficos...», p. 326.

⁵ Se emplea aquí la noción de «manipulación» en el sentido que le da a este término LEFEVERE, A., *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame*, London, Routledge, 1992. Trad. esp.: *Traducción, reescritura y la manipulación del canon literario*, Salamanca, Ediciones Colegio de España, Biblioteca de Traducción, 1997. En un libro anterior puse de relieve las razones por las que tanto la teoría de la manipulación como la deconstrucción derridiana son modelos más aptos para explicar el proceso de la traducción audiovisual. Véase RICHART, M. *La alegría de transformar. Teorías de la traducción y teoría del doblaje audiovisual*, Valencia, Tirant lo Blanch, 2009. En esta misma línea de pensamiento véase también ÁFRICA VIDAL CLARAMONTE, M^a. C., *Traducción, manipulación, deconstrucción*, Salamanca, Ediciones del Colegio de España, 1995; de esta misma autora *En los límites de la traducción*, Granada, Editorial Comares; y FLOTOW, L. von, *Translation and Gender. Translating in the 'Era of Feminism'*, Manchester, UK, St. Jerome Publishing, University of Ottawa Press, 1997.

⁶ *Film Dubbing: Phonetic, Semiotic, Esthetic & Psychological Aspects*, Hamburg, Buske, 1976.

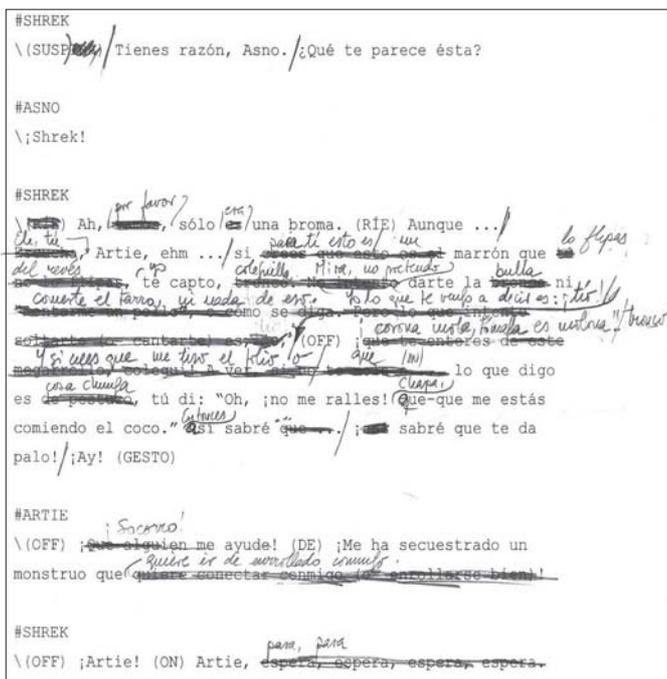
⁷ *Through the Dubbing Glass...*, p. 19.

⁸ *Film Dubbing: Phonetic, Semiotic, Esthetic & Psychological Aspects...*, p. 21.

⁹ Los fundamentos que llevan a hablar de «moldeamiento» a propósito de la traducción audiovisual quedan expuestos en RICHART, M., *La alegría de transformar...*, pp. 123-137.

espectador, tal y como fue planteado por la psicología de la Gestalt.

Veamos en primer lugar el tipo de documento resultante del trabajo de ajuste de una secuencia perteneciente al film *Shrek the Third* (2007, Chris Miller y Raman Hui) en el que el famoso ogro camina detrás del joven Artie con el fin de persuadirle para que viaje con él hasta *Far Far Away* y se convierta en rey, liberándole así de dicha responsabilidad. En él se observa el texto de la traducción y las correcciones introducidas por el agente ajustador a mano:



El documento muestra el profundo trabajo de transformación al que ha sido sometido el texto de la traducción.

Veamos en esquema los tres pasos:

TEXTO DE PARTIDA	TEXTO DE LA TRADUCCIÓN	TEXTO DEL AJUSTE
<p>Shrek:</p> <p>-Listen, Artie. If you think this whole mad scene ain't dope, I feel you, dude. I'm not trying to get up in your grill or raise your roof. But what I am screamin' is, yo... check out this kazing thazing, bazaby! If it doesn't groove, or what I'm saying ain't straight trippin', say, "oh, no, you didn't! You're getting on my last nerve! And then I'll know it's... I'll know it's wack!</p>	<p>Shrek:</p> <p>-Escucha, Artie, ehm... si crees que esto es el marrón que tú no lo flipas, te capto, tronco. No intento darte la bronca ni montarte un pollo, o como se diga. Pero lo que intento soltarte (o cantarte) es, ¡o ¡que te enteres de este megarrollo, colegui! A ver, si no te mola... lo que digo es de pestuzo, tú di: "Oh, ¡no me ralles! Que-que me estás comiendo el coco." Así sabré que...¡así sabré que te da palo! ¡Ay!</p>	<p>Shrek:</p> <p>-Eh, tú, Artie, ehm... si para ti esto es un marrón que lo flipas del revés, yo te capto, coleguilla. Mira, no pretendo darte la bulla, ni comerte el tarro, ni nada de eso. Yo lo que te vengo a decir es: ¡tio! ¡corona mola, tómalala es molona, tronco! Y si crees que me tiro el folio o que lo que digo es cosa chungu, tú di: "Oh, ¡no me ralles, Chapa, que-que me estás comiendo el coco". ¡Entonces así sabré... sabré que te da palo! ¡Ay!</p>

Son tres los tipos de planos a través de los que se nos muestra a Shrek hablando:

1) Un plano general en el que vemos al ogro desde una perspectiva lateral, como en este que vemos a continuación:



2) Un plano medio en el que vemos a Shrek de frente, como podemos observar en este fotograma:



3) Y aquellos planos en los que Shrek habla pero no aparece en la pantalla. En ellos el espectador puede ver el efecto que su discurso está teniendo en los que le acompañan, en el asno y en el gato:



Estos planos no suponen un grave problema a la hora de realizar el ajuste, debido a que el personaje está a suficiente distancia como para que el espectador perciba con mucha claridad el movimiento de sus labios y de su boca. Aún así, se ven tales movimientos y está la cuestión de la duración de ese discurso. Algo tan inocuo como la sustitución de «Escucha» por «Eh, tú» en lugar del «Listen» del texto inglés responde a dos motivos: por un lado, el movimiento de labios consistente en juntarlos tanto en {tu} como en {sten} de «Listen».¹⁰ Frente a esto, la {cha} de «escucha» supone una apertura y separación de los labios; por otro lado, que tanto «Eh, tú» como «Listen» suponen una duración de dos sílabas, en tanto que «escucha» supone tres, y ello ya implica comenzar el discurso contando con más sílabas, algo que más adelante podría suponer un problema. Tal y como afirma el director de doblaje Gonzalo Abril:

«el trabajo de ajuste, a partir de una traducción, sea fantástica o sea menos fantástica, siempre comporta un cambio de un sesenta o setenta por ciento. Hay dos anécdotas, una vivida y otra que corre por ahí, que la leí por ahí no sé donde exactamente. Primero te contaré la vivida: en una película, me acuerdo perfectamente cuál era pero no lo diré para que no se vea directamente implicado el traductor de turno, que no era de Barcelona precisamente, resulta que una vez que hice el ajuste y la adaptación de la película, el traductor al ver los resultados me puso una nota diciendo «pero es que me ha cambiado toda la traducción, es diferente, yo no he escrito nada de esto», y yo pregunté «bueno, ¿pero está mal?», «No, no, me dijo, está muy bien, pero es otra cosa.»¹¹ (entrevista inédita a Gonzalo Abril)

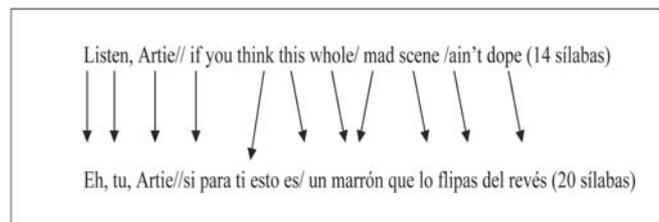
Ese «otra cosa» al que se refiere el traductor, sorprendido a causa de los cambios introducidos por el ajustador, es precisamente el resultado del trabajo de moldeamiento que este último agente lleva a cabo.

IV

Y, en efecto, el traductor podría preguntar por qué ha sido necesaria la sustitución de «si crees que esto es el marrón que tú no lo flipas» por «si para ti esto es un marrón que lo flipas del revés». Para responder esta pregunta es necesario tener en cuenta la duración del discurso de Shrek prestando atención a las pausas. En inglés el discurso puede ser representado del siguiente modo:

/Listen, Artie//if you think this whole/mad scene/ain't dope»

donde «//» y «/» equivalen a pausas fuertes y débiles. Lo que esto significa es que el ajustador debe moldear el texto de la traducción de acuerdo con los cuatro espacios a los que obliga la estructura del movimiento buco-labial y del tiempo en inglés. A ello se añade el que, como es lógico, cada golpe de voz posee su propio acento. Obsérvese la siguiente tabla comparativa:



V

Vamos ahora a demostrar la posibilidad de aplicar los principios gestálticos al proceso de ajuste. De hecho, en la tarea de la sincronización, los inicios y los finales son muy importantes porque de ellos depende el que el espectador tenga la percepción de una coincidencia. En la comprensión de este hecho presta una gran ayuda la psicología de la forma, cuya premisa esencial es que captamos las cosas como unidad cuando tenemos noticia de lo que en ellas se trata.¹² En el caso del habla, el hecho de que visualmente percibamos que alguien mueve la boca y los labios y de que auditivamente oigamos unos sonidos, supone de inmediato una asociación de esos dos códigos, dado que el sujeto perceptor ya tiene experiencia de ese acontecimiento.

La ley que ahí opera es lo que la misma psicología de la forma denomina «ley de la proximidad» (dice Katz, «la unión de las partes que constituyen la totalidad de un estímulo tiene lugar en igualdad de condiciones en el sentido de la mínima distancia»¹³). De ahí que los inicios y los finales sean tan importantes ya que dan la pauta de una asociación. Esta pauta constituye precisamente la «ley de la igualdad o semejanza» según la que «si son varios los elementos activos de diferente clase, entonces hay *ceteris paribus* una tendencia a reunir en grupos los elementos de igual clase o semejantes»,¹⁴ y se ve completada por dos leyes esenciales más, la «ley del movimiento común», que afirma que «se reúnen aquellos elementos que conjuntamente se mueven del mismo modo»¹⁵, y la «ley de cerramiento» según la cual «las líneas que circundan una superficie son captadas más fácilmente como unidad que aquellas otras que se hallan unidas entre sí»¹⁶.

¹⁰ CÁRDENAS, D. N., *Introducción a una comparación fonológica del español y del inglés*, Washington, Center for Applied Linguistics, 1960.

¹¹ Fragmento extraído de una entrevista personal con el autor, realizada en Barcelona en Abril de 2008. No está publicada.

¹² KATZ, D., *Psicología de la forma*, Madrid, Espasa -Calpe, 1967, p. 28.

¹³ *Ibid.*, p. 29.

¹⁴ *Ibid.*, p. 29.

¹⁵ *Ibid.*, pp. 21-32.

¹⁶ *Ibid.*, p. 30.

Aplicando todo esto al doblaje, diremos que en relación a la sincronización el ajustador ha de procurar en el espectador la sensación de movimiento común en los inicios y en los finales. De este modo, el espectador tendrá tendencia, en virtud de la ley de cerramiento, a asociar lo que ve y lo que oye a pesar de que no coincidan del todo. Si, además de ello, la sincronía logra cuantos más puntos de contacto entre lo que se ve y lo que se oye, entonces la ley de cerramiento actúa de una manera más poderosa y el doblaje tiene éxito. Lo que estamos tratando de dar a entender es que el problema de la percepción del doblaje puede explicarse de un modo muy efectivo a partir de las mencionadas leyes de la psicología gestáltica.

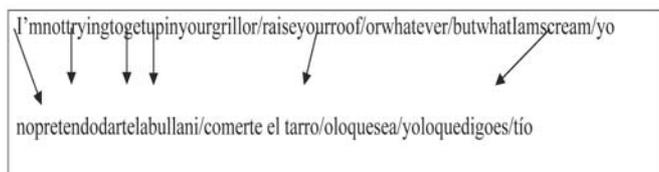
Comprobémoslo: una mirada atenta a la relación entre el movimiento buco-labial y el discurso proferido de Shrek en la situación que estamos analizando, revela que, en realidad, los movimientos y el discurso van cada uno por su lado. En inglés Shrek dice:

· «I'm not trying to get up in your grill or raise your roof, or whatever. But what I am screamin' is, yo...»

Según el agente ajustador y la versión definitiva, en ese lugar debe ir la siguiente secuencia lingüística española:

· «no pretendo darte la bulla, ni comerte el tarro, ni nada de eso. Yo lo que te vengo a decir es: ¡tío!»

Al superponer las dos secuencias encontramos algo que llama mucho nuestra atención:



Encontramos que en tal secuencia las bilabiales /m/ (en «I'm») y /p/ (en «pretendo») coinciden en cuanto al movimiento de los labios requerido. Lo mismo sucede con las dentales oclusivas /t/ (en «get») y /t/ (en «darte»), la vibrante múltiple alveolar /r/ (en «roof») y /r/ (en «tarro») y la vocal posterior media /o/ (en «yo») y /o/ (en «tío»). Sin embargo, nótese que ni la bilabial nasal /m/ de «comerte» coincide con sus correspondientes ingleses que son velares

fricativas (como en «grill»), vocales centrales abiertas (como en «raise») etc.

Lo que esto quiere decir es que dada la distancia a la que se encuentra el personaje que habla, dada su condición de dibujo animado (perfeccionado, desde luego, pero perfeccionado al fin y al cabo), el ajuste sólo necesita cumplir tres requisitos:

- 1) que los movimientos buco-labiales coincidan en el inicio y en el final de la secuencia;
- 2) que existan unos puntos de apoyo en los que se reitere la coincidencia (que, en este caso, son seis); y
- 3) que coincidan las pausas.

El resto, lo que no coincide, la divergencia entre código visual y código sonoro, será pasado por alto por el espectador en virtud de la ley de cerramiento, la de movimiento común, la de proximidad e igualdad, tal y como han sido formuladas por la psicología de la gestalt. Y aunque estas leyes de la percepción de la forma se han aplicado a objetos espaciales, el propio Katz¹⁷ lo aplica a sentidos como lo acústico, lo olfativo, e incluso al propio lenguaje. Leamos estas palabras de Katz:

«Yo puedo vivir una frase muy larga que leo u oigo pronunciar como una unidad. Un diálogo prolongado durante un espacio de tiempo en modo alguno breve, me hace impresión de una unidad plena de sentido.»¹⁸

Lo cual demuestra la legitimidad de nuestra aplicación, la cual se ve apoyada, además, por las investigaciones recientes de Juricevic y Kennedy¹⁹ en torno a la percepción visual.

VI

Nótese, en este sentido, que el «escucha» con que el traductor inicia su pasaje en la anterior secuencia analizada, aun siendo una traducción lo más literal posible, hubiera supuesto una no coincidencia en un momento tan importante como es el inicio de un discurso:

Listen, Artie

 Escucha, Artie

¹⁷ *Ibid.*, pp. 34-44.

¹⁸ *Ibid.*, p. 42.

¹⁹ JURICEVIC, I. Y KENNEDY, J., «Judging Visual Angles: Deviations Toward Metric Size Judgments», en BURTON G.A. y SCHMIDT R. C., (eds.), *Studies in Perception and Action VI*, New Jersey/London, Lawrence Erlbaum Associates, 2001, pp. 53-56.

Con este inicio no puede haber coincidencia ni en el plano de los movimientos buco-labiales, ni en cuanto a la duración del discurso. Algo semejante ocurre con el resto de la frase:

if you think this whole/ mad scene /ain't dope

} }

si crees que esto es un marrón que tú no lo flipas

El primer acento que en inglés recae sobre «think», aquí lo hace sobre «crees», con lo que ello supone de distancia en cuanto a la cantidad silábica y la diferencia de articulación; no se respetarían las pausas, y el final («flipas») implicaría una apertura de labios totalmente ausente en el término «dope». Más preguntas: ¿Por qué el agente ajustador rechaza la traducción de «I feel you, dude» como «te capto, tronco»? A fin de cuentas, poseen un número de sílabas semejante. La razón del rechazo estriba en la duración de la expresión de Shrek en inglés (casi tres segundos) caracterizada por un alargamiento de musicalidad rap que deja un espacio muy amplio. En primer lugar, por la longitud de la /i:/ en la palabra «feel»; en segundo lugar, por las minipausas que realiza al frasear. Todo ello contribuye a que en español, para rellenar ese espacio de dicción, se requieran las ocho sílabas de «yo te capto, coleguilla».

VII

Podemos decir que hasta este momento, las transformaciones llevadas a cabo por el moldeamiento del agente ajustador no dan lugar a cambios profundos en lo que al sentido de esas expresiones se refiere. Con todo, estaremos de acuerdo en que semánticamente no coinciden «no flipar» y «flipar del revés», o en que «tronco» y «coleguilla» poseen matices diferentes. Sin embargo, vamos a pasar ahora a los cambios que sí dan lugar a cambios profundos de sentido, no sólo con respecto a la traducción española, sino también con respecto a la versión de partida.

¿En qué consiste lo que aquí estamos llamando un cambio profundo de sentido? Teniendo en cuenta que se trata de una escena compleja audiovisual en la que concurren diferentes códigos, digamos que un cambio profundo de sentido supone que el discurso lingüístico posee significados diferentes, y hasta opuestos, en la versión de partida y en las diferentes versiones transformadoras, ofreciendo una manera distinta de ver y entender al personaje que habla. La pregunta sería: ¿se trata del mismo Shrek en la versión inglesa y en la versión española? Y la respuesta es contundente: no, no es el mismo. En el análisis del discurso inglés de Shrek mostramos cómo dicho discurso creaba un personaje que

sólo paródicamente empleaba un lenguaje proveniente de diferentes registros, un personaje inepto a la hora de comunicarse con el joven, un personaje que, en realidad, no dice nada, y se limita a acumular, como centón, un conjunto dispar de frases.

Sin embargo, en español no sucede así. En esta versión Shrek aparece como un personaje que sí controla un lenguaje, proveniente de un único registro, que sí comunica algo y deposita en las palabras toda una intencionalidad. Helo de nuevo aquí:

· Eh, tú, Artie, ehm... si para ti esto es un marrón que lo flipas del revés, yo te capto, coleguilla. Mira, no pretendo darte la bulla, ni comerte el tarro, ni nada de eso. Yo lo que te vengo a decir es: ¡tío! ¡corona mola, tómala es molona, tronco! Y si crees que me tiro el folio o que lo que digo es cosa chunga, tú di: «Oh, ¡no me ralles, Chapa, que-que me estás comiendo el coco». ¡Entonces así sabré... sabré que te da palo! ¡Ay!

Cuando habla de «marrón», Shrek se refiere, claro está, a la situación que le está tocando vivir a Artie. Al decir «yo te capto, coleguilla» le da a entender que comprende muy bien sus sentimientos hacia ello. Cuando a renglón seguido afirma que «no pretendo darte la bulla, ni comerte el tarro», pone de manifiesto que su intención no es la de ponerse pesado con Artie. Y el colmo se alcanza con la expresión «¡corona mola, tómala es molona, tronco!» La idea del agente ajustador es sin duda brillante, pero cambia por completo el sentido del texto inglés. En esta versión de partida el ogro decía

· check out this kazing thazing, bazaby

cuyo sentido, como vimos antes, es otra alusión al «marrón» referido al inicio, pero que en realidad es un juego de palabras fónico, propio de la música rap, que lo único que pone en evidencia es la ignorancia de Shrek. Sin embargo, el español al decir

· ¡corona mola, tómala es molona, tronco!

hace una referencia explícita y llena de sentido al problema que tienen planteado Artie y el equipo de Shrek: el reinado de *Far Far Away*. La «corona» que «mola» no es sino la sinécdoque del hecho de ser rey, en concreto de la plaza vacante de rey que Shrek no quiere ocupar y que quiere que ocupe Artie. Y el «tómala es molona» no es sino la incitación de Shrek para que Artie, en efecto, tome posesión del reinado, ya que, insiste, «mola». Allí donde el inglés se pierde en un juego de palabras de significado tenue, el español se atiborra de sentido al conectar el discurso de Shrek con el resto de la trama del film. Sin ningún lugar a dudas, podemos decir que en español esa frase contribuye a la coherencia del film mediante el uso de la anáfora. Esa

«¡corona mola, tómala es molona, tronco!» es la repetición anafórica, en lenguaje y argot juvenil, del mensaje que Shrek le ha lanzado a Artie una y otra vez desde que salieran del instituto donde éste estudiaba. Nada de eso ocurre en la versión inglesa.

BIBLIOGRAFÍA

- ÁFRICA VIDAL CLARAMONTE, M^a C., *Traducción, manipulación, deconstrucción*, Salamanca, Ediciones del Colegio de España, 1995.
- CÁRDENAS, D. N., *Introducción a una comparación fonológica del español y del inglés*, Washington, Center for Applied Linguistics, 1960.
- CATTRYSSSE, P., *Pour une théorie de l'adaptation filmique. Le film noir américain*, Berna, Peter Lang, 1992.
- _____, «Film (Adaptation) as Translation: Some Methodological Proposals», *Target*, 4, 1 (1992).
- _____, «The study of film adaptation: a state of the art and some 'new' functional proposals», en EGUÍLUZ, F. Et al. (eds.), 1994.
- _____, «Descriptive and normative norms in film adaptation: the Hays Office and the American film noir», *Cinémas*, 6, 2-3 (1996).
- _____, «Translation in the new Media Age: Implications for Research and Training», en GAMBIER, Y. (coord.), 1998.
- FLOTOW, L. von, *Translation and Gender. Translating in the 'Era of Feminism'*, Manchester, UK, St. Jerome Publishing, University of Ottawa Press, 1997.
- FODOR, I., *Film Dubbing: Phonetic, Semiotic, Esthetic & Psychological Aspects*, Hamburg, Buske, 1976.
- CHAUME, F., *Cine y traducción*, Madrid, Cátedra, 2004.
- DÍAZ CINTAS, J., *La traducción audiovisual: el subtítulo*, Salamanca, Ed. Almar, 2001.
- _____, (ed.), *New Trends in Audiovisual Translation*, Buffalo (NY), Multilingual Matters, 2009.
- _____, y ANDERMAN, G. (eds), *Audiovisual Translation. Language transfer on screen*, London, Palgrave Macmillan, 2009.
- GILABERT, A., LEDESMA, I. y TRIFOL, A., «La sincronización y adaptación de guiones cinematográficos», en DURO, M. (coord.), *La traducción para el doblaje y la subtitulación*, Madrid, Cátedra, 2001.
- JURICEVIC, I. y KENNEDY, J., «Judging Visual Angles: Deviations Toward Metric Size Judgments», en BURTON, G. A. y SCHMIDT, R. C. (eds.), *Studies in Perception and Action VI*, New Jersey/London, Lawrence Erlbaum Associates, 2001.
- KATZ, D., *Psicología de la forma*, Madrid, Espasa-Calpe, 1967.
- LEFEVERE, A., *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame*, London, Routledge, 1992. Trad. esp.: *Traducción, reescritura y la manipulación del canon literario*, Salamanca, Ediciones Colegio de España, Biblioteca de Traducción, 1997.
- RICHART MARSET, M., *La alegría de transformar. Teorías de la traducción y teoría del doblaje audiovisual*, Valencia, Tirant lo Blanch, 2009.
- _____, *Fraseología y traducción: una semiótica difusa*, Universitat de València, Lynx (A Monographic Series in Linguistics and World Perception), 2009.
- WHITMAN-LINSEN, C., *Through the Dubbing Glass. The Synchronization of American Motion Pictures into German, French and Spain*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 1992.

Todavía podemos decir más: en la versión inglesa, Shrek es presentado como un ignorante; en la versión española, sin embargo, Shrek es mostrado como alguien que sabe utilizar ese lenguaje para transmitir lo que quiere transmitir. ¿Cómo no llamarle a eso cambio profundo de sentido?