

**LA NATURALIZACIÓN DEL HUMOR EN LA TRADUCCIÓN
AUDIOVISUAL (TAV): ¿TRADUCCIÓN O ADAPTACIÓN?
EL CASO DE LOS DOBLAJES DE GOMAESPUMA: ALI G INDAHUSE**

Carla Botella Tejera
(Universidad de Alicante)

Screen Translation has become a very important field of study in these past years. Humor transfer has always been a very difficult problem that translators have to face really often. Although polemical and criticized by many experts, "domestication" is one of the main techniques to try to solve this kind of problems, especially in Screen Translation where words are subordinated to the image, and translators cannot use notes. In this paper we are going to study the dubbing process in Ali G Indahouse (2002) to show the advantages and disadvantages of domestication as functional translation and a possibility to transfer humor.

Key Words: Screen translation, humour translation, domestication, dubbing

Desde hace unos años hemos venido observando una nueva tendencia en los doblajes cinematográficos y televisivos. En un primer momento, esta innovación se hacía patente en las series cómicas norteamericanas pero, poco a poco, se ha ido extendiendo a los largometrajes. La tendencia a la que nos estamos refiriendo es la preferencia de un doblaje adaptado al humor del país receptor (naturalización), sobre todo en lo que se refiere a los elementos culturales característicos, que serían los ECE¹ (Franco, 1995) en el mundo de la imagen.

Al principio resultaba curioso escuchar a Will Smith en *El príncipe de Bel-Air* refiriéndose a María Teresa Campos o imitando a Chiquito de la Calzada. Sin embargo, cada vez más, se utilizan este tipo de recursos en pro de la risa fácil que no se produciría si se hablara de "Opra" o si se tradujeran literalmente las rimas, chistes o juegos de palabras del original.

No tenemos más que observar el rotundo fracaso en la taquilla de la película *Austin Powers International Man of Mystery* (*Austin Powers: misterioso agente internacional*, 1997), por ser un doblaje fiel al original y a

sus elementos culturales, y el éxito abrumador que tuvieron la segunda (1999) y la tercera (2002) entrega de la misma, en las que se apostó por un doblaje más cercano a la sociedad española, llegando incluso uno de los personajes, supuestamente escocés en la versión original, a hablar con la voz de Jesús Gil en la cinta doblada en nuestro país.

Este tipo de doblajes está tan en boga, que se ha llegado a traspasar las fronteras (sobretraducción, hipertraducción) incluyendo latiguillos y expresiones conocidas en nuestro país (intertextos), que suelen utilizar los “dobladores” de las mismas diariamente. Un ejemplo lo tenemos en *Garfield*, (2004) cuyo doblaje realizado por el polifacético Carlos Latre incorpora elementos de su humor y de los personajes a los que habitualmente imita. El dúo cómico “Cruz y Raya” hizo lo propio en los de *Shrek* (2001) y *Shrek 2* (2004). Por una parte, esta opción supone un exitazo de taquilla, pero al mismo tiempo, recibe un gran número de críticas.

Resulta especialmente curioso para los traductores y amantes de la traducción atender a este fenómeno que, aunque a algunos no nos guste especialmente, poco a poco se está imponiendo en las comedias y películas de animación. Hace unas décadas los doblajes de este tipo resultaban mucho más fieles al original. Hoy, por motivos comerciales, se apuesta por la naturalización del humor. Ahora bien, ¿se puede considerar traducción, o más bien ponernos del lado de los prescriptivistas para tacharlo de adaptación, traición o aberración?

Objetivos del estudio

El humor es un claro elemento de inequivalencia interlingüística que utiliza referencias culturales, juegos de palabras y otros recursos prácticamente imposibles de trasladar a la nueva cultura meta. De hecho, se ha hablado en numerosas ocasiones de la imposibilidad de traducirlo. Puesto que apostamos por la universalidad del mismo, aunque tenga abundantes condicionantes sociales y culturales, estamos interesados en descubrir mecanismos para su transvase a un nuevo polisistema. De ahí nuestro interés por el reciente uso de la naturalización. Si además unimos el

¹ Los ECE son para Franco (1995) los “elementos culturales específicos” que tantos problemas ocasionan a los traductores.

problema de la traducción del humor a la subordinación a la imagen a la que nos aboca la traducción audiovisual (TAV), todavía se complica más la tarea del traductor.

Nuestra intención es, por lo tanto, estudiar los procedimientos que suelen llevarse a cabo en la naturalización del humor y los resultados que se obtienen, en concreto en traducción audiovisual. Para ello, partiremos de un corpus que previamente hemos elaborado con fragmentos de la película *Ali G Indahouse* (*Ali G anda suelto*, 2002) cuyo doblaje en nuestro país fue llevado a cabo por el dúo cómico "Gomaespuma". Aunque muchas personas estén en contra de este tipo de doblajes, pretendemos establecer algunas conclusiones que justifiquen el uso de la naturalización en la traducción del humor por tratarse de traducción funcional.

LA NATURALIZACIÓN

Cuando hablamos del término "naturalización" nos referimos a una de las posibles técnicas que puede adoptar el traductor al enfrentarse a un texto (sea escrito u oral). Para Franco (1995) es uno de los posibles procesos de sustitución de los ECE (elementos culturales específicos: "aquellos elementos textualmente actualizados cuya función y connotaciones en un texto original TO impliquen un problema de traducción en su transferencia a un texto terminal TT"). Mediante la naturalización, "el ECE se percibe como culturalmente propio de los lectores en LT". Un ejemplo ilustrativo que propone el mismo Franco es, al encontrar la frase "*sell for a dime*" traducir "vender por cuatro duros" para que resulte culturalmente propio de los nuevos receptores.

Hablar de la naturalización nos remite irremediabilmente a toda la historia de la Teoría de la Traducción ya que, desde el principio, se ha hablado sobre el grado de literalidad de la traducción y de si la traducción debe ser "*source-oriented*" o "*target-oriented*". Eugene Nida, (1964) tenía en cuenta por primera vez al lector y distinguía entre equivalencia dinámica y equivalencia formal. Para intentar definir lo que vamos a entender por naturalización, debemos apoyarnos en el concepto de equivalencia dinámica, es decir, no una equivalencia en la forma sino en el efecto que produce tanto en el lector del TO como en el del TT. Se trata, de alguna manera, de una adaptación total a la cultura receptora y, por lo tanto, no

será una traducción literal al pie de la letra. Por ello, se sacrificarán palabras, expresiones, elementos culturales, nombres propios, topónimos y muchas otras cosas del original, a favor de elementos que transmitan a los nuevos lectores (espectadores en caso de la traducción audiovisual) las mismas sensaciones que a los lectores originales. A partir de Nida, muchos otros autores han hablado de conceptos similares, como la traducción funcional. Vermeer (1996) defendía la finalidad como principio dominante de toda traslación (el escopo). La Escuela Polisistémica, por su parte, promulgaba que hay que traducir en función del polo de recepción, según las necesidades del polisistema meta. Venuti (1995) incluso hablaba de la *domestication* y de la transparencia necesaria para que una traducción se perciba como un original. El caso contrario sería la *foreignization*.

A translated text, wether prose or poetry, fiction or not fiction, is judged accepted by most publishers, reviewers and readers when it reads fluently with the absence of any linguistic or stylistic peculiarities makes it seem transparent, giving the appearance that it reflects the foreign writer´s personality or intention or the essential meaning of the foreign text –the appearance in other words- that the translation is not in fact a translation, but the orininal. (Venuti, 1995)

La naturalización y el humor en traducción audiovisual (TAV)

Lo primero que debemos tener claro es que la traducción audiovisual (TAV) es aquella que opera simultáneamente a través de dos canales de comunicación: el acústico y el visual. Será, por lo tanto, aquella que se da en el caso del cine, vídeo, DVD... Se trata de una traducción con mucha demanda ya que, se elija la modalidad que se elija, es necesaria para que las producciones lleguen al resto del mundo. De sobra es sabido que un traductor no sólo debe conocer un idioma, sino también las características de la cultura hacia la que traduce. Y es que, a la hora de traducir elementos como, por ejemplo, humorísticos, no bastará con conocer el idioma de llegada, será necesario además saber adaptarla al tipo de humor de la cultura de recepción.

El humor tiene un gran componente social y cultural pero podemos afirmar que, en general, es universal. El mayor o menor transvase hacia la nueva cultura receptora depende de los recursos lingüísticos del traductor,

en especial en campos como el audiovisual en los que el traductor no puede hacer uso de glosas o notas a pie de página, y en los que la imagen condiciona la traducción. Y es que, la imagen es intocable y por eso el traductor tendrá que encontrar la manera de subordinarse a la misma.

The problem is that the visual image is inviolable. Scenes cannot be re-shot for the sake of confronting the new audience with familiar settings and stories. Apart from cutting out scenes entirely, the only means of remolding is linguistic. (Whitman-Linsen 1992: 125-126)

Sabemos que las modalidades más importantes de traducción audiovisual son el doblaje y la subtitulación. En el caso de nuestro país, la modalidad que predomina es el doblaje que consiste en “la traducción y ajuste de un guión de un texto audiovisual y la posterior interpretación de esta traducción por parte de los actores, bajo la dirección del director de doblaje y los consejos del asesor lingüístico, cuando esta figura existe” (Chaume, 2004: 32).

La subtitulación, por su parte, introduce un texto en pantalla en el que se traduce casi simultáneamente lo que los actores dicen. Así pues, por el canal visual se percibirán tanto la imagen como dicho texto, y a través del auditivo recibiremos la versión original en la que se rodó la película. Se trata también de traducción subordinada y, son características destacadas en este procedimiento la síntesis, segmentación y modificación del texto original.

CARACTERÍSTICAS PRINCIPALES DEL DOBLAJE Y LA SUBTITULACIÓN

Subtitulación	Doblaje
Síntesis	Ajuste
Condensación	Sincronismo
Segmentación	

La traducción audiovisual está subordinada a la imagen.

Hasta ahora se han llevado a cabo diversos estudios y debates a escala internacional que buscaban encontrar el procedimiento favorito y único. Hay defensores a ultranza del doblaje por la mayor comprensión sin esfuerzo o la preservación de la lengua. Del mismo modo, los hay que defienden la subtitulación para disfrutar de la lengua extranjera, o de la interpretación de los actores originales, o desde el punto de vista económico, por el coste infinitamente inferior (también se ve reducido el tiempo del proceso) que supone este procedimiento (Chaume, 2004:59). En este trabajo no pretendemos entrar en la búsqueda del que debe predominar pasando por encima del otro. Estamos de acuerdo con Chaume (2004) en que se trata de un falso debate, ya que las situaciones socioculturales de cada país determinan en gran medida la elección de uno u otro sistema.

En España se prefiere el doblaje y ese hecho es fundamental para la traducción del humor, ya que permite que el que los nuevos receptores perciben les resulte cercano. Para la promoción de muchas de estas películas humorísticas se está tendiendo en la actualidad a buscar dobladores cómicos que adapten el guión una vez traducido, naturalizando los elementos para que puedan triunfar en nuestro país. Esto se consigue en el doblaje, ya que en subtitulado se produce el llamado *gossiping effect* o "efecto cotilla", (Törnqvist, 1995) al tener acceso al original a través del canal acústico, y a la versión traducida mediante el visual. La libertad del

traductor es menor, puesto que los espectadores con conocimientos del idioma original podrían descubrir la diferencia entre lo que escuchan y lo que leen. Así pues, una subtitulación en la que se naturalizara no resultaría adecuada. No hay más que comparar el doblaje y subtítulo de una misma película cómica para descubrir que poco tienen que ver uno con otro y que, para la subtitulación se prefiere una traducción mucho más fiel, recurriendo a la "extranjerización", mientras que la nueva banda sonora del doblaje permite cambios más bruscos, apoyándose en la naturalización o "familiarización". Sea como fuere, son ya muchas las películas que están recurriendo a este tipo de técnica que supone, además, un gran reclamo publicitario. El dúo radiofónico "Gomaespuma" lleva algunos años encargándose de doblajes de películas en nuestro país.

Los doblajes de "Gomaespuma": Ali G Indahouse

Los cómicos "Gomaespuma" han llevado a cabo los doblajes de *Pasta Gansa (Moneymania, 1989)*, *La espada mágica, en busca de Camelot (The Magic Sword, Quest for Camelot, 1998)*, *Chicken Run: evasión en la granja, (Chicken Run, 2000)* y *Como perros y gatos (Cats and Dogs, 2001)*, *Ali G Indahouse (Ali G anda suelto, 2002)*. El pasado año se estrenó la última película doblada por el dúo radiofónico: *Héroe a rayas (Racing Stripes, 2005)* en la que ponen la voz a dos tábanos.

En la mayoría de los casos jugaron con la naturalización del humor, es decir, se les dio libertad para adaptar las palabras que el traductor había elegido, puesto que se busca la funcionalidad (todas son películas cómicas, algunas de animación y lo que prima es que el humor llegue a los nuevos receptores).

Este tipo de doblajes suele dar lugar a críticas y alabanzas. El caso de *Ali G Indahouse (2002)*, película cargada de argot y de elementos culturales específicos como mecanismos de creación de humor, reportó a los cómicos casi más críticas ya que, mientras algunos admiraron el toque castizo que se le dio al personaje, otros protestaron al considerar que se le había ridiculizado y que se habían eliminado todos los rasgos que lo definían. Éste es, quizá, uno de los grandes peligros de la naturalización como respuesta a los diferentes tipos de humor.

ANÁLISIS

Una vez extraídos algunos fragmentos en los que hemos observado que el traductor (y los ajustadores) han optado por la técnica de la naturalización, hemos observado algunas características generales del proceso. Los datos que se ofrecen a continuación resumen los casos en los que se ha recurrido a la naturalización del humor y los resultados que se han obtenido.

Resultados

Principalmente hemos observado que se ha recurrido a la naturalización para la traducción de:

-Nombres propios

Alistair → Ali José

En este ejemplo, se ha optado por cambiar el nombre del personaje y darle un toque más castizo y dejar a un lado el nombre del original. Conviene señalar, simplemente, que a pesar de que el nombre de pila del personaje (Ali G) se conoce internacionalmente a partir de la pronunciación inglesa, en el doblaje se pronuncia la letra "G" según la fonética española, cosa que queda un poco extraña, ya que todo el mundo conoce al personaje por su nombre tal y como se pronuncia en inglés.

-Topónimos

J´habite in Staines (el barrio de Londres de donde es el personaje)

Vengo de Lugo

De esta forma, se acerca más al personaje a la cultura receptora, directamente pasa a ser español. Podía haberse mantenido el nombre pero, se prefiere llevar al espectador a un terreno más cercano. Otro ejemplo similar es la invención de un gentilicio español, aunque en el original no aparecía: *You´re so long and hard!* ¡Puro acero toledano!

En el doblaje de *Chicken Run* (2002) podemos observar cómo recurren a la introducción de topónimos españoles para compensar algunas pérdidas

humorísticas. En este ejemplo, sin tener relación con el original, utilizan el nombre de la ciudad valenciana de Gandía: *Yeah, of course they are. We do all the work and he gets all the credit. But he does get all the birds. He gets everything*, pasa a "nosotros hacemos todo el trabajo y él se compra un chalet en Gandía".

-Referencias culturales

a) personajes:

A: - *We 'll be like the A Team², I 's BA Baracus*

R: -*I wanna be BA Baracus*

A: -*Salvemos el Digimundo. Yo me pido Garurumón.*

R: -*Eh, Garurumón soy yo.*

So just in case I join Tupac and Biggie in that ghetto in the sky...

Y por si me reúno con Mufasa en el reino del cielo...

Vemos que se han cambiado referencias culturales para arrancar la risa a los nuevos espectadores y se ha jugado con una serie de dibujos animados: *Digimon* y con algunos personajes de la película *El rey León*. Otros personajes de dibujos a los que se hace referencia son: *Los Picapiedra*, *Los Simpsons* o *Pocahontas*. Estas referencias suenan más cercanas al público español que no posee un gran conocimiento sobre música *rap*, como aparece en el segundo ejemplo. Otra muestra de naturalización es, en este caso, en el modo de referirse a la policía, como vemos a continuación:

Yo, yo G, it 's LAPD

Ey tío, al loro con la pasma.

The Feds are coming and you don 't want to finish up inside.

Apretando, que vienen los maderos.

Otro recurso habitual pasa por introducir a personajes españoles, aunque no sea necesario para compensar una pérdida de humor puntual. Se trata,

² Serie norteamericana de los años 80 que en nuestro país se conoce como "El equipo A" y en la que el personaje al que hacen referencia se le llamó MA Baracus.

en todo caso, de un recurso de acercamiento general a la nueva cultura receptora, que al no poder escuchar la banda sonora del original, toma los diálogos y referencias como propios. Aquí vemos un ejemplo:

I is feeling it, you rocking it?

I´m feeling it, I´m checking it, I´m kissing it...

Me está viniendo, me está poniendo,

Iker Casillas, que maravilla, ¡toma pastilla!

De esta manera se salvan también los problemas con la rima en *-ing*.

A lo largo de la película aparecen, además, referencias al piloto Carlos Sainz como: *Arranca, por Dios, Carlos*, parodiando una situación bastante conocida en nuestro país vivida por él y su copiloto Luis Moya.

b) costumbres: Se ha tratado de naturalizar las costumbres, alimentos, etc. característicos de cada sociedad. Un ejemplo es sustituir *cream cake* por "bocata de panceta" aunque no sea su traducción literal.

c) religión: Cuando hay alguna referencia que no llega a la cultura meta, se ha optado por omitirla, recurriendo a refranes, frases hechas, etc. Un ejemplo sería una referencia al judaísmo que se hace en el original a *Jah Ras Safari, Haile Selassie* (primer descendiente directo de David) que pasa en el doblaje a: "Por Belcebú que la cojo, ojo por ojo".

En general, al enfrentarse a referencias que resultan opacas para la cultura meta, se buscan otras que suenen más naturales al oído español. Si hay pérdida de la carga humorística, se recurre a la compensación y se introducen otros elementos que resulten cómicos para los nuevos espectadores, o a intertextos característicos de los humoristas, (no en este doblaje pero sí en otros, por ejemplo el de *Chicken Run*), como es el uso de la palabra "lechón" de la que tanto uso hacen en sus propios programas.

-Léxico dialectal y argot: En este punto, es difícil actuar cuando el original utiliza dialectos cuyo transvase humorístico resulta prácticamente imposible. La película que estamos estudiando es inglesa y destaca por el

complicadísimo argot que en ella aparece. El personaje de *Ali G* es británico, pero utiliza una jerga que entremezcla elementos del *Black English*, del inglés jamaicano característico la cultura rastafari, así como elementos dialectales y agramaticales que hacen ver la pobreza de su nivel cultural (*I *is got millions. You *is much fitter than you look on *them coins...*) Para conseguir un efecto humorístico, en España se ha apostado por un español plagado de referencias a los dibujos animados, que rebajan su nivel cultural, con un marcado cheli ("mola mazo", "pibita", "menda", "colega", "coco", "tope", "al loro") y un léxico basado en el argot de los jóvenes ("guarri", "domingas", "torti", "chungo", "mal rollo"...), que lo acerca más al nuevo polisistema. En cuanto a los coloquialismos y frases hechas, también se ha buscado un toque castizo y se ha recurrido a frases como: "llevarse la palma", "no ser trigo limpio", "estar espeso"... Además, se utilizan comparaciones, que son un recurso típico del humor español: "os temo más que a un nublado", "eres más tonto que un pez" o "estoy más parado que un avión de mármol".

-Juegos de palabras: La traducción de los juegos de palabras requiere un gran esfuerzo por parte del traductor. Rosa Rabadán (1991) dice que "cubren un amplísimo espacio cuyos únicos límites son los que imponen las posibilidades potenciales que ofrece el sistema" y Alexieva afirma que todas las lenguas son capaces de producir juegos de palabras (1997: 137) en su búsqueda de una sistematicidad para la locura del lenguaje. Y es que, aquél que se precie a traducir pasajes humorísticos también "debe realizar un gran esfuerzo imaginativo y poseer una creatividad especial así como una competencia lingüística muy extensa". (Agost, 1999: 108) Por lo tanto, los nuevos juegos de palabras creados por el traductor serán muy importantes para el transvase de la carga humorística. Un ejemplo de juego lo encontramos en:

P: -*What do you think about Bush?*

A: -*Me love bush. Me love anything that gives foliage to the punnani area.*

P: -¿Qué piensa sobre Bush?

A: -El bus mola. Vamos, es más económico que el taxi y además, puedes arrimar la cebolleta.

En general, observamos un cambio en el tipo de humor, siendo las referencias españolas más infantiles, y en ocasiones escatológicas, por ser el tipo de humor que se prefiere en nuestro país. En cuanto al difícil obstáculo del argot, se ha optado por reflejar la pobreza cultural del personaje haciendo uso de variedades dialectales españolas. Se recurre a las compensaciones, intertextos e introducción de referencias propias de la nueva cultura utilizando generalmente la naturalización del humor para acercarse a la nueva cultura meta. Veamos si este uso se justifica o no.

VENTAJAS E INCONVENIENTES DE LA NATURALIZACIÓN DEL HUMOR EN TRADUCCIÓN AUDIOVISUAL

Después de haber estudiado el corpus seleccionado, vamos a ver por qué motivos se justifica la naturalización como procedimiento de traducción del humor, y las ventajas e inconvenientes que encontramos.

Aunque en otros momentos e incluso hoy en día esta opción se considera una aberración, si la estudiamos desde un punto de vista traductológico y descriptivista, vemos que se justifica por una serie de factores:

-La traducción es adaptada normalmente por humoristas que entienden sobre el tema en cuestión. En el caso de esta película, el dúo Gomaespuma, y en otras, como hemos visto, Cruz y Raya o Carlos Latre.

-Este tipo de películas va dirigido a un segmento del público que espera que el humor le sea cercano, recordemos que se trata, por lo tanto, de traducción funcional. Cuando no es así, se producen fracasos de taquilla como el que sufrió la primera parte de *Austin Powers*.

-Para llevar a cabo este proceso, nos apoyamos en que la sociedad española prefiere el doblaje, y es que es gracias a la existencia de

esta nueva banda sonora que podemos naturalizar el humor. Cuando la modalidad elegida es el subtítulo, se produce el "efecto cotilla" y no se suele permitir, resultando la versión traducida mucho más cercana al original.

-Se trata, además, de una cuestión de puro marketing, ya que las distribuidoras promocionan la película como "doblada por Gomaespuma". La gente que va al cine a verla ya está esperando escuchar intertextos y referencias al programa de estos humoristas. Así, se consigue que a la gente que está interesada por algún personaje o tema, se le sumen los *fans* de Gomaespuma. En el caso de las películas de animación se produce además otro fenómeno. Si pensamos en el caso de *Shrek 1* (2001) y *Shrek 2* (2004), por ejemplo, descubrimos que muchos de los personajes están doblados por actores famosos en EEUU: Mike Myers, Eddy Murphy, Cameron Díaz... Con esta estrategia consiguen atraer a más público a las grandes salas y, por otra parte, suelen hacer pequeños homenajes cómicos mediante intertextos a alguna de sus películas. En el caso de *Chicken Run* (2002), Mel Gibson ponía la voz del protagonista y la línea en la que dice: *Freedom!* ("Libertad"), no es más que una referencia a su personaje en *Braveheart* (1995). En muchas ocasiones, los humoristas que ponen sus voces en la versión española logran salvar las referencias que quedan fuera de contexto para la nueva audiencia.

Sin embargo, también hay algunas desventajas claras a la hora de utilizar la naturalización en películas o series televisivas:

-Un segmento del público adora este tipo de doblaje pero, otra gran parte del público y la crítica se opone al mismo.

-Es una elección válida para el doblaje, pero no suele aceptarse para el subtítulo, ya que como hemos visto, los espectadores pueden percibir que lo que escuchan no tiene nada que ver con lo que están

leyendo. Así pues, siempre habría que realizar dos versiones muy diferentes en la traducción de DVD.

-Por las referencias culturales y la terminología que se emplea en el doblaje, se trata de un lenguaje efímero, que arranca la carcajada ahora pero que no tendrá sentido dentro de algunos años en los que quizás no se entenderán expresiones como *"ahora vas y lo cascas"* o *"pecador de la pradera"*.

-Es difícil encontrar el límite para que, al naturalizar los elementos característicos, los personajes no pierdan aquellos detalles que les hacían especiales y se conviertan en personajes tontos que ni siquiera produzcan gracia. El hecho de acercarlos a ellos y a las situaciones a la nueva cultura, los aleja irremediabilmente de la suya propia. En el caso de Ali G, como hemos visto, se ha cambiado su nacionalidad, rasgos dialectales, etc. hasta ridiculizarlo y convertirlo en alguien procedente de Lugo cuyo argot cheli lo hace distanciarse totalmente de la idea original.

CONCLUSIONES

Así pues, vemos que la naturalización se obtiene mediante:

- cambio del tipo de humor para acercarse al nuevo público.
- cambio de las referencias culturales y adaptación a las de la receptora.

Las compensaciones, intertextos, e introducción de nuevos elementos y referencias ayudan a compensar las pérdidas de la carga humorística. También se omiten referencias de la cultura original, por no tener sentido para el nuevo polisistema. El tipo de humor cambia y se convierte en propio de la cultura meta (comparaciones, etc).

La cuestión de la naturalización nos transporta a la historia de la traducción. Muchos estudiosos han escrito sobre la importancia del polo de

recepción y de la traducción en función de los receptores del nuevo polisistema, así como de la finalidad de la traducción. Por lo tanto, se trata de sacrificar nombres, referencias culturales, argot, juegos de palabras y demás ECE del original y de cambiarlos por elementos que resultarían propios del nuevo público, para que no se pierda su función humorística. Así pues, estemos más o menos a favor de esta técnica, se justifica su uso porque hablamos de traducción funcional. Se trata de una opción muy de moda en la actualidad. Lógicamente, se trata de una posibilidad sólo si la contemplamos desde un punto de vista descriptivista, porque podremos hablar de traducción audiovisual. El concepto de adaptación con respecto a la modalidad audiovisual se considerará como:

- la adaptación de guiones cinematográficos, novelas, cuentos, etc. para llevarlos a la gran pantalla.
- los procesos de adaptación a una determinada sociedad, factores económicos, culturales, etc. que desde una perspectiva descriptivista, son necesarios a la hora de enfrentarse a una traducción de cualquier tipo. Es decir, como una estrategia de traducción.

Aunque hayamos justificado su uso por ser una traducción funcional y pueda estudiarse desde una perspectiva descriptivista, el traductor y los ajustadores deben ser prudentes y no rebasar la línea que llegue a caricaturizar y alejar a los personajes y las historias hasta el punto de resultar ridículas y absurdas.

BIBLIOGRAFÍA

Manuales

-AGOST, ROSA. 1999. *Traducción y doblaje: palabras, voces e imágenes*. Barcelona: Ariel.

-ALEXIEVA, BISTRA. 1997. "There Must Be Some System in This Madness" en DIRK DELABASTITA (ed) 1997. *Essays on Punning and Translation*. UK: St.Jerome Publishing.

-CANO, JUAN LUIS Y GUILLERMO FÉSSER. 2001. *20 años de Gomaespuma*. Madrid: Aguilar.

-CHAUME VARELA, FREDERIC. 2004. *Cine y traducción*. Madrid: Cátedra.

-DÍAZ-CINTAS, JORGE. 2003. *Teoría y práctica de la subtitulación*. Barcelona: Ariel cine.

-FRANCO AIXELÁ, JAVIER. 1995. *Los elementos culturales específicos (ECE) en traducción inglés-español*. Alicante: Memoria de Licenciatura, Departamento de Filología inglesa.

-HERMANS, THEO. 1999. *Translation in Systems. Descriptive and System-oriented Approaches Explained*. Manchester: St. Jerome.

-MARTÍNEZ MÁRQUEZ, JOSÉ RAMÓN. 1993. *El tocho cheli: diccionario de jergas, germanías y jerigonzas*. Madrid: El Papagayo.

-NIDA, EUGENE A. 1964. *Toward a Science of Translating*. Leiden: Brill

-RABADÁN ÁLVAREZ, ROSA. 1991. *Equivalencia y traducción*. León: Universidad de León.

-REISS, KATHERINA Y HANS J. VERMEER. 1996. *Fundamentos para una teoría funcional de la traducción*. Madrid: Akal.

-RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, FÉLIX. 2002. *El lenguaje de los jóvenes*. Barcelona: Ariel.

-SANDERSON PASTOR, JOHN DOUGLAS. 2001. *¿Doble o nada?* Alicante: Universidad de Alicante.

-TÖRNQVIST, EGIL. 1995. "Fixed pictures, changing words. Subtitling and dubbing the film *Babettes Gaestebud*". En *Tijdschrift voor Skandinavistiek*. 16 (1). Pp.: 47-64.

-TORRE, ESTEBAN. 1994. *Teoría de la traducción literaria*. Madrid: Síntesis S.A.

-VENUTI, LAWRENCE. 1995. *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. Londres: Routledge.

Páginas web

www.eldoblaje.com

www.hbo.com/alig/glossary/index.html

Películas a las que se hace referencia:

-***Ali G Indahouse*** (*Ali G anda suelto*) (Mark Mylod, 2002)

-***Austin Powers: International Man of Mystery*** (*Austin Powers: Misterioso agente internacional*) (Jay Roach, 1997)

-***Austin Powers: The spy who shagged me*** (*Austin Powers: La espía que me achuchó*) (Jay Roach, 1999)

-***Austin Powers in Goldmember*** (*Austin Powers en miembro de oro*) (Jay Roach, 2002)

-***Cats and Dogs*** (*Como perros y gatos*) (Larry Guterman, 2001)

-***Chicken Run*** (*Chicken run evasión en la granja*) (Nick Park y Peter Lord, 2000)

-***Garfield*** (Peter Hewitt, 2004)

-***Racing Stripes*** (*Héroe a rayas*) (Frederik Du Chau, 2005)

-***Shrek 1*** (Andrew Adamson y Victoria Jenson, 2001)

-***Shrek 2*** (Andrew Adamson y Kelly Asbury, 2004)

-***The Magic Sword, Quest for Camelot*** (*La espada mágica, en busca de Camelot*) (1998)