
La traducción del lenguaje soez para el doblaje de la película *Chicas Pesadas*

Anahí Córdova Miss¹

Anahicordova_@outlook.com

<https://orcid.org/0009-0005-3360-8180>

Universidad Juárez Autónoma de Tabasco
Villahermosa – México

Dra. Juana May Landero

juana.may@ujat.mx

<https://orcid.org/0000-0002-4562-2626>

Universidad Juárez Autónoma de Tabasco
Villahermosa – México

Mtro. Eleazar Morales Vázquez

eleazarmove@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-1596-5043>

Universidad Juárez Autónoma de Tabasco
Villahermosa – México

RESUMEN

Este artículo presenta los resultados de un análisis aplicado al doblaje de la película *Chicas Pesadas*, cuyo contenido léxico es abundante en lenguaje soez, el cual ha sido motivo de discusión históricamente, lo que ha llevado a estrategias de atenuación e incluso censura. Para ello, se realizó un análisis de contenido de los diálogos en el que se buscó determinar en qué casos existe una mayor distancia entre el mensaje original y el mensaje traducido. Los resultados mostraron que no se implementó un exceso de atenuación u omisión de este tipo de lenguaje, si bien se realizaron ciertos cambios en respuesta a las diferencias culturales presentes entre el inglés americano y el español latino.

Palabras clave: censura; cinematografía; doblaje; traducción audiovisual.

¹ Autor Principal

The translation of foul language for the dubbing of the movie Mean Girls

ABSTRACT

This article presents the results of an analysis applied to the dubbing of the movie Mean Girls, whose lexical content is abundant in foul language, which has historically been the subject of discussion, which has led to attenuation strategies and even censorship. For this, a content analysis of the dialogues was carried out in which it was sought to determine in which cases there is a greater distance between the original message and the converted message. The results showed that no excessive attenuation or omission of this type of language was implemented, although some changes were achieved in response to the cultural differences between American English and Latin Spanish.

Keywords: censorship; cinematography; dubbing; audiovisual translation.

Artículo recibido 01 abril 2023

Aceptado para publicación: 15 abril 2023

INTRODUCCIÓN

La traducción se ha considerado más un arte que una ciencia de acuerdo con diversos estudiosos del tema. No obstante, para Nida (1996), uno de los más importantes lingüistas y traductores de la historia, fue muy claro que cualquier definición de traducción no enfrascaba suficientemente bien lo que esta labor implica, señalando que en todo caso esta posee siempre un poco de ambas. Desde su perspectiva, las teorías de traducción únicamente podían considerarse aplicables parcialmente, puesto que estas consisten en reglas y principios que son aceptables para ciertas clases de textos, pero no para todos.

Un caso especial sujeto a una variedad de normas no siempre constantes es la Traducción audiovisual (TAV). Esta abarca la traducción de productos audiovisuales como películas, series, videojuegos, entre otros (Martín, 2012). Esencialmente, la particularidad de esta especialidad se basa en que el texto que se traduce se transmite mediante dos canales simultáneamente: el canal acústico, en el que se incluyen palabras, información paralingüística, banda sonora y efectos especiales; y el canal visual, donde se incluyen imágenes e información escrita en carteles o rótulos (Chaume, 2004, citado en Álvarez et al., 2015). Y, aunque existen distintas modalidades dentro de esta especialidad de traducción como audiodescripción, *voice over*, interpretación en lenguaje de signos, entre otras, las más conocidas son subtítulo y doblaje.

En el caso específico del doblaje, cabe destacar que por lo general las películas en lengua inglesa destinadas a la difusión en Latinoamérica se doblan en México, aunque se usan términos comprensibles para todos los hispanohablantes. Incluso, podría aseverarse que el doblaje pretende dar la sensación al espectador de que está viendo algo nacional (Miquel, 2004). Esto es, en otras palabras, una manera de inclusión para las variantes dialectales de la lengua española en la región latina, ya que sería sumamente complicado, además de costoso, producir doblajes para cada país hispanoamericano y aun así habría siempre brechas entre regiones, estados, localidades, etc.

La variedad dialectal inherente a un idioma se debe a que las lenguas son un conjunto de hábitos verbales que las culturas desarrollan para representar aspectos propios de estas, por lo que lenguas y culturas son cambiantes en todos sus niveles de estructura, sonidos o tipos de discurso, lo que también implica que las reglas de un sistema lingüístico sean elásticas y constantemente quebrantadas (Nida, 1996). Este

hecho podría influir negativamente en el entendimiento en común de elementos que conllevan cargas culturales importantes, aun si solo se tratara de distintas regiones de un mismo país. Es por lo que la opción viable para las producciones cinematográficas es optar por un español neutro o estandarizado.

El español neutro puede definirse como una variedad dialectal que no es exclusiva de ninguna región en particular, pero que contiene rasgos y características comunes de distintos dialectos del continente americano con el fin de ser comprendido en los países de habla hispana que comparten un pasado histórico similar. Dentro de la TAV, un español estándar se hace más evidente en el doblaje que en el subtítulo, ya que puede crearse una sensación de irrealidad al coexistir la imagen y la voz (Miquel, 2004). Lo anterior, por lo general, es ocasionado cuando se realizan cambios muy evidentes de elementos entre la lengua original y la lengua meta. Un ejemplo de ello son los distintos fenómenos que ocurren en la traducción del lenguaje soez, como pueden ser la atenuación e incluso la censura.

De acuerdo con la Real Academia Española (2022), el término soez describe algo "bajo, grosero, indigno, vil". Añadido a lo anterior, este lenguaje comprende una mezcla entre aspectos considerados prohibidos, profanos, blasfemos, moralmente inaceptables u obscenos, por lo que se ha sometido a lo largo de la historia a la crítica, la censura e incluso a la eliminación en el vocabulario cotidiano por ser considerado nocivo y perjudicial, aunque estos mismos rasgos son los que han provocado que el lenguaje soez posea más fuerza emocionalmente hablando (Soler, 2014). Esto último ha propiciado que algunos lingüísticos hayan resaltado las funciones y con ello la relevancia de este vocabulario.

Nida (1996) consideraba que la lengua no podía ni debía reducirse al lenguaje académico, ya que siempre existen diferencias socioeconómicas o dialectos regionales, así como el hecho de que en una lengua real interfiere la manera en que los hablantes aceptan las diferencias gramaticales. En este sentido, el lenguaje coloquial es ilimitado y el más acercado a lo que representa la concepción del término *lengua*, a diferencia del lenguaje académico que es limitado, aun si es el más aceptado socialmente. Conjuntamente, desde la perspectiva de Català (2017), lo que se considera o no aceptable depende de cada cultura, en la que su ideología determina si un elemento es positivo o negativo. Esto, por supuesto, se relaciona con los antecedentes históricos, las tradiciones, las costumbres, entre otros rasgos característicos de las sociedades, por lo que un acto de censura puede tener distintas causas.

La censura es un fenómeno que se da cuando un producto original presenta visiones del mundo que superan la tolerancia de la cultura meta de tal producto (Aixelá y Villarig, 2009, citados en García Aguiar y García Jiménez, 2013). En la historia del doblaje ha existido una tendencia en Latinoamérica de censurar y autocensurar el lenguaje obsceno y vulgar en los productos cinematográficos y televisivos mediante la omisión o neutralización de elementos que pueden presentar conflictos políticos, religiosos o morales, algo que sucede muy poco en España (Miquel, 2004).

Uno de los trabajos referentes a esta temática es el estudio de García Aguiar y García Jiménez (2013), en el que analizaron la película *Death Proof* (A prueba de muerte), de Quentin Tarantino, debido a que la trama exige que las conversaciones de los personajes estén llenas de coloquialismos, expresiones malsonantes y lenguaje soez con el fin de proporcionar realismo al filme. No obstante, dicha finalidad se obstruye en cierta medida en el doblaje realizado para Hispanoamérica, donde se implementó una elevada cantidad de estrategias de atenuación en este tipo de lenguaje.

Por otro lado, la TAV se incluye dentro de lo que se conoce como traducción subordinada, ya que se encuentra condicionada por elementos extralingüísticos como lo son las imágenes, los sonidos, los movimientos corporales, entre otros. Esto ocasiona que el traductor deba someterse a ciertas restricciones durante su labor traductora (Toda, 2005). Así, no solamente existen limitaciones debido a aspectos sociales de las culturas involucradas en un proceso de traducción, sino también técnicas en las que los elementos que conforman el todo de un producto audiovisual se encuentran entrelazados, lo que influye directamente en la transmisión y por ende comprensión del mensaje.

En suma, en el trabajo de Martínez (2010) se resalta que los medios de comunicación de masas tienen un fuerte impacto en los espectadores y estos son individuos que crean y siguen hábitos, por lo cual la TAV se ve dominada por diversas normas que actúan sobre las decisiones tanto en el nivel textual como en otros aspectos más allá de este. Incluso en los casos en los que existe más libertad para el traductor, este debe tomar decisiones basadas en el conocimiento que posee de la cultura meta, lo cual incluye ciertas preferencias y expectativas (Hermans, 1999).

En añadidura, al hablar de TAV se debe tener en mente que esta especialidad establece estándares de calidad un poco distintos a los de la traducción textual. En primer lugar, el receptor o la audiencia meta del producto traducido siempre juega un papel de destinatario activo dado que es quien le otorga sentido

y significado, algo que condiciona el proceso traductor. Además, el traductor debe considerar que previo al destinatario final existen otros receptores que también tienen influencia en el proceso: el ajustador, el director de sala, los actores de doblaje y el técnico de sonido (Chaume, 2005).

Palencia (2002) realizó un trabajo de investigación en el que le brindó una relevancia especial a un elemento poco estudiado dentro de la TAV: el personaje. Para esta autora, si el vehículo de transferencia lingüística es principalmente la voz en una película, el personaje es clave para la percepción de lo que sucede en la trama, no solo por lo que hace sino por lo que dice, lo que incluye inevitablemente cómo lo dice (tono, registro, idiolecto, volumen, etc.). En suma, si los espectadores conocen un poco sobre la cultura y la lengua del producto original, pueden identificar aspectos como muy artificiales y alejados del contenido real, lo que influiría en su opinión y aceptación del trabajo de traducción y asimismo del producto comercial. De esta manera, estos pequeños pero significativos elementos que brinda la voz son los que hacen la verdadera diferencia entre un actor y otro, lo que en el caso de la subtitulación no conlleva demasiados problemas, ya que el espectador siempre escuchará las voces originales.

Sobre este tema, Chaume (2005) añade que el espectador no tolera que se le mienta en términos de contenido, de forma, función y efecto. Esto especialmente se da en fenómenos como el de la censura política, religiosa o sexual. Aunque, en algunos casos, es aceptable para el público la censura lingüística cuando se trata de productos en cadenas de televisión. Esto podría deberse a que no siempre puede controlarse que los niños vean productos audiovisuales aptos para su edad. Sin embargo, cada caso es distinto y la elección de omitir o atenuar cierto tipo de lenguaje dependerá de qué tan importante sea para el producto audiovisual. Sobre ello, Català (2017) menciona que cuando se emplea la omisión o la neutralización del lenguaje soez (por ejemplo, al usar eufemismos) y este cumple una función temática en un producto audiovisual, se ocasiona una "pérdida de función fática y exclamativa, además de pérdidas de significados y falsos sentidos" (p. 8).

Ahora, en el caso del doblaje, los personajes influyen mucho más en el proceso y en el resultado final de una TAV debido a que son quienes aportan características, matices, sonidos, rasgos, entre otros elementos de especial importancia para crear una escena que evoque lo que trató de plasmarse en cada parte de una historia. En ocasiones, suelen perderse rasgos interpersonales del diálogo que contienen partículas discursivas con efectos pragmáticos específicos, pero a los que se les da poca relevancia

informativa (Chaume, 2005). Respecto al lenguaje soez, Català (2017) señala que es importante mantenerlo en la versión traducida de una película, ya que este proporciona rasgos importantes de los hablantes como el estado de ánimo, la clase social, el entorno cultural, la personalidad, entre otros aspectos característicos en una historia.

Igualmente, si en una traducción el objetivo último es que, según Nida (1996), los individuos para los que se dirige tal trabajo entiendan, aprecien y reaccionen ante el producto final de forma esencialmente equivalente a la de los receptores del producto original, inclusive los mínimos elementos que forjan a un personaje pueden impactar positiva o negativamente. Si bien, si para ello hay factores que interfieren en demasía como pueden ser las diferencias culturales o las circunstancias de la comunicación, lo mínimo requerido es que se entienda y aprecie el resultado final. En este sentido, desde la perspectiva de García (1989), la regla de oro de la traducción es: "decir todo lo que dice el original, no decir nada que el original no diga, y decir todo con la corrección y naturalidad que permita la lengua a la que se traduce".

Otro autor que ya había destacado lo anterior fue Delabastita (1989), quien determinó que debe tomarse en cuenta lo que esperan los espectadores de los personajes. Por ejemplo, que hablen con naturalidad, algo que en el producto original no es tan difícil de lograr (a excepción de la animación por cuestiones técnicas), si se busca la oralidad prefabricada en el guion para tratar de replicar un registro oral espontáneo (Chaume, 2005), lo que para un doblaje se vuelve todo un reto. Además, según Delabastita (1989), los espectadores observan los movimientos y gestos de los actores y estos deben coincidir con el lenguaje en un nivel tanto semántico como sintáctico; pero, en distintas culturas puede implicar ciertas diferencias que dificultan llegar a todos los tipos de sincronización. Es decir, puede afectar la coincidencia entre los movimientos labiales con lo que se escucha y, dependiendo de la elección del lenguaje, también puede determinar si coincide con lo que se esperaría de tal personaje que a su vez se fija por lo que se espera que suceda en la trama.

Por ejemplo, en el caso de que un producto audiovisual sea dirigido a un público joven, este esperaría que el vocabulario mantenga un registro informal e inclusive de moda. Sobre ello, McEnery y Xiao (2004) señalan que la lengua hablada es mucho más informal que la escrita, y uno de los indicadores de informalidad es el lenguaje soez. Además, la edad es uno de los factores que influye en el uso de ese

tipo de vocabulario, ya que los adolescentes y adultos jóvenes suelen emplearlo con mayor frecuencia, lo que implicaría que por parte de ellos se espere un doblaje libre de censura en la TAV.

Respecto a lo anterior, Chaume (2005) planteó que cuando se espera un determinado elemento en un producto, pero este se ve alterado o incluso es omitido debido a reglas o convenciones de la cultura meta, el receptor puede percibirlo como algo negativo. Esto, en el caso de la TAV, propicia que existan implícitamente características determinadas que un producto deba presentar para contribuir al reconocimiento y consumo por parte de la audiencia y por tanto al éxito del producto audiovisual. Aunque la ruptura de las convenciones, del canon o la ausencia de elementos esperados no implique necesariamente un fracaso para el producto, deben marcarse ciertos límites para no poner en peligro la correcta transmisión del mensaje, tanto de manera informativa como estética.

Para el doblaje, estos se resumen en lo siguiente:

1. Respetar los movimientos bucales, corporales y la duración de los enunciados originales para propiciar el ajuste.
2. Los diálogos o textos deben ser creíbles conforme el registro de la lengua meta y verosímiles.
3. Debe haber coherencia entre lo que se escucha y lo que se ve.
4. Debe haber fidelidad a los contenidos, forma, función y efectos del producto original en la medida de lo posible.

Asimismo, Agost (1999), determinó que en el doblaje existe una norma generalizada que rige todo el trabajo que se realiza. Esta es la sincronización de la que hablaba Delabastita (1989), **la cual se clasifica**

en tres tipos:

- a) Sincronismo de caracterización; este establece que debe haber armonía entre la voz del doblaje y la imagen, los movimientos y la interpretación del actor en pantalla.
- b) Sincronismo de contenido; este se refiere a que debe haber congruencia entre el diálogo creado para el doblaje y el sentido de la trama originalmente.
- c) Sincronismo visual; este alude a la coherencia entre los movimientos labiales de los actores en pantalla y las voces del doblaje, ya que son sonidos distintos provenientes de una lengua diferente a la original.

La sincronización cobra mayor importancia si se considera que cualquier acto comunicativo necesita complementarse con elementos paralingüísticos para ser comprendido de mejor forma por una tercera persona, en este caso no solo ajena a la conversación sino a tal realidad ficticia creada: el espectador. Respecto a esto, Nida (1996) señaló que para determinar el sentido que posee un símbolo verbal se requiere analizar la combinación del elemento focal y el contexto. Inclusive, podría afirmarse que en casos aislados el nivel conceptual relevante es la combinación en un contexto de una palabra y no en sí misma de forma aislada.

En términos de contexto, es necesario determinar las distintas clasificaciones y funciones del vocabulario soez. Para ello, se utilizará el trabajo de Fuentes-Luque (2014), quien propuso una taxonomía de los principales sistemas de referencia del lenguaje tabú en los idiomas más comunes. **Esta clasificación se enlista a continuación:**

1. Sexo; las referencias a la anatomía y a obscenidades.
2. Escatología; fluidos o sólidos corporales y muerte.
3. Religión; blasfemia o profanación.
4. Familia; presentes y/o ancestros.
5. Nominalia; uso de nombres propios y calificativos despectivamente.

Si bien, estos sistemas de referencia se emplean con distinta frecuencia y relevancia en las diferentes culturas que existen en el mundo, por lo que lo que se considera tabú u ofensivo depende de cada sociedad, lo que ocasiona que el impacto de una palabra o frase que es empleada con una función ofensiva también sea cambiante.

De este modo, se puede sugerir que mantener o no el lenguaje soez, así como modificarlo, puede influir en la distancia final entre el mensaje original de una película y el mensaje después de la traducción para el doblaje, lo cual implicaría una serie de decisiones por parte del traductor para hacer un adecuado traslado de elementos léxicos que no siempre pueden tomarse basándose en normas propuestas para la traducción, considerando que, como menciona Nida (1996), estas no son aplicables a todos los tipos de textos, pues deben considerarse aspectos como el contexto que rodea a un producto (en el caso de una película: trama, audiencia, personajes, etc.), así como las características de ambas culturas involucradas. En suma, deben asumirse las restricciones inherentes a la TAV y específicamente al doblaje, lo que hace

mucho más difícil lograr una traducción no solo comprensible, sino aceptada por el público y que no sobrepase los principios básicos de la traducción como profesión.

Por lo anterior, en este artículo se presentan los resultados de un análisis aplicado al doblaje de un producto audiovisual cuyo contenido léxico es abundante en lenguaje soez, con el objetivo de determinar en qué casos este tipo de vocabulario, así como su empleo en el producto final, su omisión o su modificación, puede influir en la transmisión del mensaje pretendido. De igual manera, se pretende resaltar que el lenguaje soez de una lengua también forma parte de la cultura y sobre todo del habla real de los seres humanos, por lo que no debería ser motivo de censura indiscriminada en la lingüística *formal*, sino un aspecto con diversas posibilidades para ser analizado pragmáticamente.

METODOLOGÍA

Para estudiar la traducción para el doblaje del lenguaje soez en un producto cinematográfico se seleccionó la película *Mean Girls* (en español latino Chicas Pesadas), una película del 2004 dirigida por Mark Waters y protagonizada por Lindsay Lohan, Rachel McAdams, Amanda Seyfried y Lacey Chabert. El guion se basó en la novela *Queen Bees and Wannabes* de Rosalind Wiseman.

Este filme se escogió debido a que los personajes principales son adolescentes entre los 16 y 17 años que asisten a una secundaria pública de Estados Unidos, por lo que el lenguaje utilizado es mayormente informal y contiene una gran cantidad de términos soeces en los diálogos principales e incluso determinantes de la trama, lo que hace relevante su empleo en la traducción. Este rasgo es debido a la edad de los personajes y asimismo del público, basado en lo que argumentan McEnery y Xiao (2004).

En suma, debe recalcar que los personajes forman parte esencial de la trama y que sus personalidades, clases sociales, estados de ánimo, entornos culturales son vertidos en el lenguaje que utilizan (Català, 2017). Además de que es un tipo de lenguaje que emocionalmente posee más fuerza (Soler, 2014) y es justo lo que intenta proyectar la película.

Se realizó un análisis de contenido, el cual admite que se analicen elementos de la comunicación mediante la inferencia (López, 2002). Así, se encontró un total de 29 frases o segmentos en los que se emplea vocabulario soez. Estos se organizaron en una matriz de análisis, indicando el minuto en el que inicia cada uno en la película, así como la versión original (VO) y la versión doblada (VD) con el fin de contrastar los elementos léxicos empleados. La Tabla 1 muestra los resultados obtenidos.

Para determinar en qué casos existe una mayor distancia entre el mensaje original y el mensaje traducido, se tomaron en cuenta los sistemas de referencia del lenguaje soez propuestos por Fuentes-Luque (2014). Además, los casos en los que se hicieron modificaciones se señalaron con un asterisco (*), mientras que los casos en los que hubo una adición, omisión o cambio completo se marcaron con dos asteriscos (**) y se aclararon más adelante.

RESULTADOS Y DISCUSIÓN

Tabla 1. *Lenguaje soez en la VO y VD de la película Chicas Pesadas (Mean Girls)*

Minuto	Frase en la VD	Frase en la VO	Sistema de referencia
2:39	1. Se pedorrea.	He farts a lot.	Escatología.
8:06	2. Que no te engañe, parece la típica golfa, traicionera y egoísta con cara de mosca muerta.	Don't be fooled, because she may seem like your typical selfish, backstabbing, slut-faced ho-bag.	Nominalia.
10:27	3. Perra.	Bitch.	Nominalia.
12:04	4. Es una golfa barata come porquería que arruinó mi vida.	She's a scum-sucking road whore! She ruined my life!	Nominalia.
15:59	5. Perro maldito.	Bad-ass MC.	Nominalia / Escatología.*
20:46	6. Trang Pak es una perrita grotesca.	Trang Pak is a grotsky little byotch.	Nominalia.
21:20	7. ¡Esas perras!	Those bitches.	Nominalia.
23:33	8. Se portó como toda una perra chismosa.	It was a really bitchy thing for her to do.	Nominalia.
23:36	9. Sí, fue muy chismosa, pero no me importa.	Yeah, it was pretty bitchy, but I'm not mad.	Nominalia.
25:24	10. En el mundo de las chicas, Halloween es la única noche del año en que una chica puede vestirse como una absoluta mujerzuela y ninguna otra puede criticarla.	In Girl World, Halloween is the one night a year when a girl can dress like a total slut and no other girls can say anything about it.	Nominalia.
28:16	11. ¡Zorra!	Slut!	Nominalia.
30:00	12. De acuerdo, a darle a esa perra.	OK, let's rock this bitch.	Nominalia.

34:04	13. Es la falda más horrenda que haya visto.	That is the ugliest fucking skirt I've ever seen.	Sexo. **
34:19	14. Así que envíame uno, bella.	So you better send me one, byotch.	Nominalia. **
40:04	15. Eso es algo imbécil.	It's not going to happen.	Nominalia. **
51:13	16. Sé que parece que me había convertido en una perra, pero solo porque actuaba como una perra.	I know it may look like I'd become a bitch, but that's only because I was acting like a bitch.	Nominalia.
52:10	17. Y lo extraño es que debería ser Karen; pero, los demás la olvidan por ser tan zorra.	And the crazy thing is that it should be Karen, but people forget about her because she's such a slut.	Nominalia.
53:39	18. Buu, zorra.	Boo. You whore.	Nominalia.
54:29	19. Se irán caminando perras.	You can walk home, bitches.	Nominalia.
54:32	20. ¡Ten cuidado, nalgas de elefante!	Watch where you're going, fat-ass!	Nominalia. *
1:02:19	21. Maldita hija de...	Mother...	Familia / Nominalia. *
1:02:47	22. Esta chica es la zorra arrastrada más sucia que he conocido. Nunca confíes en ella. Es una mugrosa golfa.	This girl is the nastiest skank bitch I've ever met. Do not trust her. She is a fugly slut!	Nominalia.
1:03:42	23. Golfa gorda.	Fat whore.	Nominalia.
1:12:58	24. Bueno, no sé quién lo escribió, pero ya basta de llamarse entre ustedes zorras y golfas.	Well, I don't know who wrote this book, but you all have got to stop calling each other sluts and whores.	Nominalia.
1:13:20	25. Alyssa, lamento haberte llamado perra hocicona.	Alyssa, I'm sorry I called you a gap-toothed b*tch.	Nominalia.
1:15:47	26. ¡Ay, qué pena!	Suck on that!	Sexo. **
1:22:26	27. Marymount, hijos de perra. Inútiles hijos de perra.	Marymount, you sons of bitches. You no-good sons of bitches.	Familia / Nominalia. *
1:23:33	28. Esos idiotas nos representarán todo el año escolar.	These A-holes will represent you for a full calendar year.	Escatología / Nominalia. *
1:29:49	29. ¿Aún eres una idiota?	Are you still an asshole?	Escatología / Nominalia. *

Fuente: elaboración propia.

En el caso número 1, se realizó una traducción con una forma distinta en términos sintácticos, pero el significado es bastante acertado en español. La diferencia radica, sobre todo, en que en español la frase «se pedorrea» es una expresión mucho más coloquial y de uso incluso con fines graciosos, mientras que en inglés la construcción usada es simple. Sin embargo, en ninguno de los dos idiomas hay una connotación significativamente ofensiva o que pudiera resultar tabú. En suma, la construcción en inglés traducida literalmente probablemente no tendría un impacto significativo en español dado su escaso uso. Hay que recordar que las lenguas son hábitos verbales de las culturas (Nida, 1996), por lo que es común que lo que se expresa de una forma en un idioma no tenga el mismo impacto en otro, ya que no representa el contexto propio.

En el caso 2, se mantiene la mayoría de las palabras soeces, pero hay un cambio de término que podría considerarse atenuación, ya que en la VO se menciona «slut-faced», cuya traducción más apegada podría ser «cara de prostituta» o «cara de zorra», pero esto en la VD pasa a ser «cara de mosquita muerta», cuyo significado podría asumirse como menos ofensivo e incluso distinto.

La traducción número 3 es una equivalencia directa que no presenta alteraciones y se usa con la misma finalidad despectiva.

En el segmento 4 hay una modificación que podría tomarse como atenuación, puesto que en la VO se utilizan los términos «scum-sucking» y «road whore». En el primero, se pierde la connotación sexual que alude la palabra «sucking», siendo este tipo de referencias las más comunes en la lengua inglesa, como menciona Fuentes-Luque (2014). En tanto en la construcción «road whore», que podría traducirse como «puta callejera», se pierde la intensidad ofensiva y el significado en general al modificarla por «golfá barata».

La traducción número 5 es un caso especial de modificación entre la VO y la VD. En primer lugar, en la VO no se incluye la construcción «Bad-ass MC» en el discurso oral, sino que se muestra escrita en una tarjeta de presentación de uno de los personajes, en la cual tal término es básicamente la forma que se refiere a sí mismo, ya que en inglés «Bad-ass» utilizado en hombres hace referencia a un «tipo duro»; pero, literalmente podría considerarse una referencia de Escatología y no de Nominalia simplemente como en la VD, en donde sí se pronuncia oralmente, traducido como «Perro maldito». Este cambio se permite debido a que en el producto final el lenguaje debe estar suficientemente cohesionado,

desambiguado y ser explícito en aquellos fragmentos difíciles de entender del producto original (Goris, 1993). Así, este tipo de información escrita, como señala (Chaume, 2004, citado en Álvarez et al., 2015) es uno de los factores que hacen más complejo el proceso de traducción para un doblaje.

La traducción del segmento 6 se altera ligeramente en función, ya que en inglés el término «byotch» es una variante de «bitch» que tiene una connotación menos ofensiva e incluso se puede utilizar en forma cariñosa, algo que se pierde en la VD.

El caso 7 es una traducción directa sin alteraciones en forma ni significado.

En las construcciones 8 y 9 se cambia el término «bitchy» que literalmente significa «malintencionado» y podría haberse traducido con algo más acertado como «víbora» o «arpía», dado que estas palabras hacen referencia al significado pragmático que se buscaba en la VO; sin embargo, en la VD se alteró el mensaje al utilizar «chismosa», lo cual da otra idea de lo que dicen los personajes en esta conversación.

En los casos 10 y 11 hay consideraciones que deben tomarse en cuenta. En el primero, dentro de un fragmento del monólogo del personaje principal se traduce de forma atenuada «slut» como «mujerzuela»; pero, en el segundo, al ser una expresión ofensiva dirigida a una persona en específico, este sí se mantiene como «zorra», lo cual podría indicar que el contexto en el que una palabra tiene una función ofensiva dentro de una conversación de personajes es más relevante en cuanto a la conservación de los insultos originales.

El segmento 12 se mantiene equivalente, como la mayoría de los casos que usan el término «bitch»/«perra».

En el segmento 13 hay una omisión del término en inglés «fucking», que si bien es una de las referencias de la categoría Sexo, su uso es como intensificador de un adjetivo, que en este caso es «ugliest» y es el que sí se mantiene en la VD. Esta omisión podría deberse a que se consideró innecesario tal intensificador o no se encontró una manera adecuada de traducirlo, ya que no es un elemento común en la lengua española. Una traducción más apegada podría haber sido: «Esa es la falda más jodidamente fea que he visto jamás», pero debe tomarse en cuenta que la duración de la línea no podía exceder la de la VO, pues, tal y como indica Toda (2005), es una limitación a la que el traductor debe someterse y que en ocasiones influye en las decisiones que conllevan la omisión de un elemento. Es preciso hacer hincapié en que el traductor no solo debe anticiparse a las preferencias y expectativas de la cultura meta

(Hermans, 1999), sino también a las necesidades del ajustador, los actores de doblaje, etc. (Chaume, 2005).

Otro caso en el que se omite un elemento es la traducción número 14, ya que en la VO se usa de nuevo el término «byotch», pero esta vez sí con una connotación que podría considerarse de cariño o amigable hacia una persona cercana. Esto se atenúa significativamente al cambiar una palabra soez por el calificativo «bella» en la VD.

Contrario a lo anterior, en el caso 15 se añade una connotación soez al cambiar toda la construcción lingüística de «It's not going to happen» en inglés, que literalmente significa «Eso no va a suceder», por «Eso es algo imbécil» en español. Esta adición podría responder a la intención de ocasionar un mayor impacto en la respuesta del público meta.

Las traducciones en los segmentos 16 y 17 se mantienen equivalentes al mantener los términos directos en español para «bitch» como «perra» y para «slut» como «zorra», al igual que en el número 19. Sin embargo, en el caso 18 se cambia ligeramente el significado, al traducir «whore» como «zorra» y no como «puta», lo cual podría tomarse como una atenuación al ser esta última una palabra un poco más fuerte en términos de ofensa en español.

El segmento 20 en la VO contiene la expresión «fat-ass», que podría traducirse como «trasero gordo», pero este pasa al español con una modificación, convirtiendo la expresión simple en la construcción metafórica «nalgas de elefante». Si bien tienen significados que funcionan para lo que se quiso expresar, la alteración es evidente y puede deberse a lo que se considera más gracioso en el español de Latinoamérica, que usualmente tiende a contener referencias a animales y comparaciones físicas.

Por otro lado, el segmento 20 es un caso de modificación en el que en ambos idiomas se expresa una idea similar, pero de forma distinta e incluso hay una referencia dentro de la categoría de Familia que puede considerarse combinada con Nominalia en ambos casos, puesto que la expresión común en español sería «maldita hija de puta» y en inglés, aunque solo se muestra el inicio de la expresión, esta era «motherfucker».

A diferencia de la mayoría de los segmentos en los que se usa la palabra «bitch», en el número 22 no se mantiene la equivalencia directa en el término principal, pues «perra» se omite en español y «zorra»

pasa como el elemento principal, además de agregar «arrastrada» en la VD. Igualmente, se altera la segunda frase de este segmento al cambiar «fugly», que sería «espantosa» por «mugrosa».

Al igual que en un caso anterior, en el número 23 se atenúa ligeramente la expresión «fat whore» cuya equivalencia más fuerte sería «puta gorda» por «golfa gorda». Algo similar ocurre en la traducción 24, donde se opta por este último término.

Por otro lado, el segmento 25 es bastante acertado pragmáticamente, aunque se utiliza una correspondencia de términos semánticamente distintos.

Contrario a lo anterior, hay un cambio radical entre la VO del segmento 26 y la VD, ya que la expresión «suck on that» que tiene una connotación sexual y se utiliza para alardear una victoria sobre alguien se sustituyó por la expresión «ay, qué pena» que, aunque podría también expresar victoria usando el sarcasmo, no tiene un impacto ofensivo como en la VO. Esa modificación podría partir de que en Hispanoamérica no hay un equivalente directo que tenga las mismas connotaciones sexuales semánticamente, y que pragmáticamente exprese lo que quiso decir la VO.

El segmento 27 corresponde en ambos idiomas tanto semántica como pragmáticamente, empleando una mezcla entre la referencia de Familia y Nominalia.

Por último, aunque en los casos 28 y 29 se utilizan referencias escatológicas en las VO, el término «asshole» se emplea despectivamente y podría entenderse como «idiota», por lo que las traducciones son adecuadas aun si en la VD no se emplea una referencia de Escatología debido a la falta de términos similares en español latino.

De este modo, el principal hallazgo del presente análisis se resume en que los diálogos con alto contenido de coloquialismos, lenguaje soez y expresiones malsonantes son una parte relevante de la trama debido al contexto de la historia, algo similar al hallazgo de García Aguiar y García Jiménez (2013). No obstante, a diferencia de dicho trabajo, en la película Chicas Pesadas no se implementó una cantidad elevada de estrategias de atenuación que pudieran alterar el mensaje general de la historia.

En general, no se percibe una sensación de irrealidad significativa (Miquel, 2004), dado que en su mayoría los elementos traducidos mantienen sentidos similares y los casos en los que hubo un cambio radical son mínimos, sumado a que no presentan errores de sincronización visual ni de caracterización (Delabastita, 1989). Así, se pudo determinar que en el doblaje se respetaron los límites principales, como

los movimientos bucales y corporales, la duración de los enunciados, además de que los diálogos pueden considerarse verosímiles en la lengua meta, aun si no hubo una fidelidad al contenido en su totalidad. No obstante, esto último puede atribuirse precisamente a la búsqueda de la función y efecto deseados, que procuraban ser como los del original.

Por otro lado, se dedujo que la mayoría de las referencias del lenguaje soez entran en el tipo Nominalia debido a que la historia se basa en gran medida a la forma despectiva de llamarse entre chicas con tendencias competitivas, algo que de hecho se resalta en una de las escenas y que puede apreciarse en el segmento 24.

Si bien, se pudo identificar que no se utilizó en ningún diálogo en español el término «puta», lo que podría indicar, por un lado, un intento por mantener el lenguaje aceptable para las culturas hispanoamericanas, teniendo en mente que esta aceptación depende de ideologías, antecedentes, costumbres, entre otros factores según Català (2017). Por otro lado, ciertos elementos que se censuran o neutralizan pueden presentar conflictos políticos, religiosos o morales (Miquel, 2004), algo que podría ser aplicable para dicho término que inclusive ha sido motivo de sanciones en los últimos años cuando se usa para referirse a los hombres y que además no siempre tiene las mismas connotaciones en los distintos países de Latinoamérica, siendo un elemento demasiado variable para mantenerlo en un doblaje que pretende ser estandarizado.

CONCLUSIONES

La película Chicas Pesadas contiene una cantidad significativa de palabras y expresiones soeces que forman parte de los elementos característicos de la historia, debido al contexto juvenil en el que se desarrolla y a la trama en sí misma que es aludida desde el título. Por ello, la traducción de dicho vocabulario sin recurrir a un exceso de omisiones ni atenuaciones excesivas fue determinante para lograr el impacto en el público hispanoamericano.

La censura y la atenuación de este tipo de lenguaje debe analizarse de forma objetiva, considerando que los productos audiovisuales son conformados por una diversidad de elementos meticulosamente pensados para que en conjunto brinden un mensaje y ocasionen un impacto. En otras palabras, cada palabra, frase, línea, imagen, sonido, entre otros elementos, que contiene una película juegan un papel

específico, lo cual implica que las decisiones durante la TAV deban ser tomadas con sumo cuidado, considerando los límites establecidos de la traducción y procurando respetar en la medida de lo posible la sincronización no solo visual, sino de personaje y de contenido.

LISTA DE REFERENCIAS

Agost, R. (1999). Traducción y doblaje: palabras, voces e imágenes. Barcelona: Ariel.

Álvarez Gutiérrez A., Blanco López B., Castillo Rodríguez C., Panadero Moya D., Martín Macho E., Smaidziunaite G., Georgieva Gerova G., Vico Padilla M.D., Pegalajar Sanchez M.V., Blasco Fernández M., Touré O., Rahal Mohamed S. (2015). *Análisis de las referencias culturales en la subtitulación español-inglés de la película El mundo es nuestro*. [Trabajo Fin de Grado]. Facultad de Traducción e Interpretación. Universidad de Granada. https://www.academia.edu/14546382/An%C3%A1lisis_de_las_referencias_culturales_en_la_subtitulaci%C3%B3n_espa%C3%B1ol_ingl%C3%A9s_de_la_pel%C3%ADcula_El_mundo_es_nuestro

Català Grimalt, L. (2017). *Análisis descriptivo de la traducción del lenguaje soez en el doblaje de Pulp Fiction* (Trabajo de fin de grado). Universitat Oberta de Catalunya.

Chaume Varela, F. (2005). Los estándares de calidad y la recepción de la traducción audiovisual. *Puentes*, (6), 5-12.

Delabastita, D. (1989). Translation and Mass-Communication: Film- and T.V.-Translation as Evidence of Cultural Dynamics. *Babel*, 193-218.

Fuentes-Luque, A. (2014). El lenguaje tabú en la traducción audiovisual: límites lingüísticos, culturales y sociales. Universidad Pablo de Olavide.

García Aguiar, L. C. y García Jiménez, R. (2013). Estrategias de atenuación del lenguaje soez: algunos procedimientos lingüísticos en el doblaje para Hispanoamérica de la película Death Proof. *Estudios de Traducción*, 3, 135-148. <http://dx.doi.org/10.5209/rev ESTR.2013.v3.41995>

García Yebra, V. (1989). Teoría y práctica de la traducción. Madrid: Gredos.

Goris, O. (1993). The Question of French Dubbing: Towards a Frame for Systematic Investigation. *Target*, 5(2), 169-190.

- Hermans, T. (1999). *Translation in Systems. Descriptive and System-oriented Approaches Explained*. Manchester: St. Jerome.
- López Noguero, F. (2002). El análisis de contenido como método de investigación. *XXI: Revista de Educación*, 4, 167-179. <https://bit.ly/2QQ4TQq>
- Martín Martín A. (2012). *Coloquialismo y humor en South Park: Análisis del doblaje al español*. Facultat de Traducció i Interpretació, Universitat Pompeu Fabra. <http://hdl.handle.net/10230/21141>
- Martínez Sierra, J. J. (2010). De normas, tendencias y otras regularidades en traducción audiovisual. *Estudios de Traducción*, 1, 151-170. <http://doi:10.5209/rev ESTR.2011.v1.11>
- McEnery, A. y Xiao, Z. (2004). Swearing in modern British English: the case of fuck in the BNC. *Language and Literature*, 13(3), 235-268.
- Miquel Cortés, C. (2004). Traducción y (auto)censura: el caso de Kill Bill en España y Latinoamérica. Universidad Jaime I.
- Nida, E. (1996). El desarrollo de una teoría de la traducción. *Hieronymus*, (4-5), 55-63.
- Palencia Villa, R. M. (2002). *La influencia del doblaje audiovisual en la percepción de los personajes* (Tesis doctoral). Universidad Autónoma de Barcelona.
- Real Academia Española. (2022). *soez*. Diccionario de la lengua española (Edición del Tricentenario). <https://dle.rae.es/soez?m=form>
- Soler Pardo, B. (2014). Traducción y doblaje: análisis de fuck y su traducción al español en Jackie Brown. *Entreculturas*, (6), 127-139.
- Toda, F. (2005). Subtitulado y doblaje: traducción especial(izada). *Quaderns. Revista de traducción*, (12), 119-132.