

- Vázquez de Parga, L., Lacarra, J. M. y Uría Riu, J. 1992. *Las peregrinaciones a Santiago de Compostela*. Pamplona: Gobierno de Navarra, etc. (Ed. facsímil de la ed. de Madrid: CSIC, 1948, 3 vols.).
- VV.AA. 1989. *El Camino de Santiago*. Zaragoza: Edelvives.

LA TRADUCCIÓN DEL ARGOT EN *SOUTH PARK*

Anjana Martínez Tejerina
Universidad de Alicante
anjanamartinez@lycos.es

Resumen

La presencia de diversidad lingüística en el producto cinematográfico impone una serie de dificultades en la traducción. Entre ellas destacan las restricciones propias de la traducción subordinada y la complejidad que suele implicar el traslado de dialectos del inglés al español. El presente estudio se basa en la comparación de las versiones original y doblada de la película *South Park: más grande, más largo y sin cortes* (Parker, EE.UU., 1999) y pretende mostrar tanto los obstáculos que el traductor puede encontrar al doblar argot como la amplia gama de posibilidades de que dispone. De este modo, este artículo explora diversos conceptos básicos relacionados con el argot como pueden ser los insultos, conceptos sexuales, eufemismos y disfemismos y la forma en que se doblan.

Palabras clave: argot, traducción subordinada, doblaje

Abstract

The presence of linguistic diversity in the cinematographic product cause several difficulties to the translation due to the restrictions of the constrained translation and to the complexity of the dialects transfer from English to Spanish. This deductive study, based on the comparison of the original and dubbed version of the film *South Park: longer, bigger and uncut* (Parker, USA, 1999), aims to show the obstacles translators may find and the wide range of possibilities they also have when dubbing slang. Therefore, this article explores several basic concepts related to slang (such as insults, sexual terms, euphemisms and dispheisms) and the way they are dubbed.

Key words: slang, constrained translation, dubbing

1. Justificación

No es necesario investigar para descubrir la existencia de la variación lingüística; tan sólo con modificar ligeramente nuestra posición nos topamos con ella de frente: al hablar con nuestros abuelos, al visitar el pueblo de la comarca vecina, al

ver un documental sobre presidiarios... Y es que, como bien dicen Agost y García (1997: 217), "La variació es inherent a l'ús del llenguatge." Este fenómeno no sólo representa la vida y el dinamismo de las lenguas, sino también un obstáculo para el trasvase traductológico.

Los principales factores que influyen en el uso de la lengua son el tiempo, el origen geográfico y social de los participantes de la conversación, y los contextos. Esto da lugar a los diferentes tipos de variedad lingüística que se pueden clasificar en variedad contextual, funcional y estilística (Agost, 1997). Esta última variedad, que es en la que se va a centrar el presente estudio, da lugar a las llamadas variedades funcionales o registros, entre los que destaca el argot, que es precisamente nuestro objeto de estudio.

Este término es algo resbaladizo y difícil de definir, por lo que son habituales las definiciones ambiguas, como ésta de Lighter (1994: XI): "an informal, nonstandard, nontechnical vocabulary composed chiefly of novelsounding synonyms for standard words and phrases".

Sin embargo, la mejor forma de entender el argot es conociendo sus características: transitoriedad¹, sobrelexicalización y determinados procesos de creación de palabras como la adopción de préstamos de lenguas sin prestigio social y de dialectos, la diosemia emulada, la derivación en cadena, etcétera.

Otro factor que es importante destacar es que la lengua inglesa tiene y crea más palabras en argot que el castellano, por lo que es aún más difícil encontrar equivalentes en la lengua meta. Esta continua creación de términos se debe, entre otras razones, a la productividad y creatividad del inglés y a la abundancia de grupos marginales en Reino Unido, Estados Unidos y Australia. La estratificación de la sociedad genera variedad lingüística, ya que los diferentes grupos sociales se distinguen por características diversas en el modo de hablar. Tanto los grupos sociales más altos, como los más bajos, se caracterizan por el uso de vulgarismos y tabúes: los primeros en un afán por transgredir la norma; los segundos como norma, es decir, como algo habitual sin importancia. Así lo destaca Hughes (1991: 251):

both the upper and the working classes, preferring directness to euphemism in most things, maintain traditions of fairly heavy swearing, so that most of the 'four-letter' words thrive in these socially separated circles.

Todo esto conlleva un alto grado de pérdida de connotaciones y matices en la traducción. Evidentemente, esta dificultad es aún mayor si añadimos otras limitaciones como las que aparecen en la traducción audiovisual.

Existen numerosos estudios sobre la traducción de la variación lingüística. Con el paso de tiempo, las tendencias han cambiado y se defienden estrategias diferentes: anteriormente, se creía que para traducir una variedad de la lengua X se debía buscar una variedad equivalente, con connotaciones similares en la lengua Y.

¹ Esto es, "slang changes almost overnight" (Lighter, 1994).

Así lo defendía Findlay (1996: 204), quien insistía en la conveniencia de traducir a los diferentes dialectos del escocés:

The availability of dialect in Scotland, then, rather than being a constraint on writers and translators in their artistic ambition (as some of the critical response to James Kelman holds) presents, rather, special opportunities.

Sin embargo, hoy en día se ha rechazado esta técnica casi por completo y se busca la solución en otras estrategias. Slobodnik (1970: 142) comenta que:

Tous ces auteurs [Georges Mounin, Fedorov, Güttinger, Levý] sont arrivés a des conclusions identiques : l'emploi du dialecte de la langue de but pour rendre les éléments des dialectes de la langue de départ serait erroné et donnerait à l'aspect sémantique ("signifié") de l'original quelque chose d'absurde et d'indésirablement comique. Alors, que pourrait encore faire le traducteur ? Pratiquement rien d'autre que d'accentuer le style de la langue parlée (avec des éléments des interdialectes) et en même temps aussi de procéder par substitution.

A este respecto, Hatim y Mason (1990: 41-43) comentan:

The difficulty of achieving dialectal equivalence will be apparent to anyone who has translated for the stage. Rendering ST dialect by TL standard has the disadvantage of losing the special effect intended in the ST, while rendering dialect by dialect runs the risk of creating unintended effects [...] The aim will be to bring out the user's social/linguistic 'stigma', not necessarily by opting for a particular regional variety but by modifying the standard itself. The user's status may have to be reflected not primarily through phonological features but through non-standard handling of the grammar or deliberate variation of the lexis in the target language.

En el caso que nos ocupa, el de los sociolectos, las estrategias varían un poco ya que si las culturas son similares, la estratificación social será parecida, por lo que se podrán encontrar equivalentes con connotaciones similares. Rabadán (1991: 115) explica que "las variantes sociales se pueden traducir (más o menos) siempre y cuando los contextos situacionales y la organización social sean relativamente equiparables en ambos sistemas".

Por otro lado, Goris (1993: 169-190) expone que la tendencia actual no consiste en reemplazar el texto original por sociolectos equivalentes sino que se tiende a modificar el registro: "Las versiones dobladas, en general, se caracterizan por la elección de un tenor discursivo más elevado que el utilizado en la versión original". Igualmente, Díaz Cintas (2001: 58) comenta: "this translation policy of toning down seems to be a consistent and recurrent trend throughout the whole video/cinema translation". Pineda (2001: 198) desarrolla esta idea:

El principio de *cortesía*, entendido como las estrategias discursivas que permiten al emisor y al receptor la intercomunicación, a través de la superación de barreras, es la teoría pragmática que proporciona una respuesta razonable a nuestra pregunta de por qué se produce una modificación en el tenor del discurso del texto traducido.

En resumen, la distancia que existe entre el modo del texto original y el modo del texto traducido es el factor que propicia tres tenores del discurso nítidamente diferenciados. Por un

lado tenemos el tenor del texto original, que puede ser más o menos formal. Por otro, cuando se opta por la modalidad de traducción por doblaje, nos encontramos ante un tenor considerablemente más elevado y cuando optamos por la modalidad de traducción por subtítulos, el resultado es un tenor equivalente al tenor del texto original.

Por otro lado, debemos destacar la escasez de investigaciones rigurosas centradas en el tema de las llamadas palabras malsonantes. Casas (1986: 9) nos explica las razones: “las voces malsonantes [...] se encuentran en una molesta situación de incompreensión y cuya degradación responde sólo al argumento extralingüístico de su convencional grosería y no a un criterio estrictamente filológico y científico”. Efectivamente, debido a su bajo prestigio y al pudor social, este tema prácticamente se ha descartado, aunque es cierto que existe un creciente interés y, afortunadamente, encontramos ya trabajos valiosos y exhaustivos (Casas (1986), Hughes (1991), Keith y Burridge (1991) o Ron (2002), entre otros).

Por lo tanto, debemos dejar los prejuicios y el pudor de lado e investigar esta área casi olvidada en los estudios científicos pero real y constante en la lengua. No hay que olvidar que este tipo de voces deben ser traducidas y, si deseamos una mejora en la calidad de las traducciones, se hace evidente la necesidad de estudios exhaustivos en dicha parcela.

Otro de los problemas que presenta la traducción del lenguaje soez es la censura. Afortunadamente ya no está vigente la estricta censura de la época franquista pero es evidente que existe una censura social. Las cadenas televisivas imponen sus criterios lingüísticos, las productoras cinematográficas los suyos, el gobierno sus cánones, etcétera. Hughes (1991: 191) hace varios comentarios interesantes sobre esta nueva censura:

In the past century [...] censorship has increasingly been less concerned with ideological or political issues and has focused on the question of ‘obscenity’ (technically ‘obscene liber’ or ‘matter tending to deprave or corrupt’), usually taken to mean the explicit depiction of sex and use of ‘dirty’ or taboo words.

El mismo autor nos explica (Hughes 1991: VII-IX):

Today an editor is more likely to incur censure for prissiness or cowardice through omitting words which are widely in use (outside the range of ears polite) but nevertheless regarded as not ‘fit to print’ [...] Today, in film and television dialogue, as well as in much family discourse, the old taboos are noisily disintegrating, not without resistance or protest. The old censorship of *pas devant les enfants* has been reversed into *pas devant les parents*.

Blasco y Guix (1997: 236) consideran que la política del medio audiovisual para el que trabaja el traductor es un factor que condiciona el trabajo de éste:

Les televisions solen imposar les seves normes, els seus criteris i les seves limitacions, que el traductor ha d’acatar. Per tant, ens trobem amb un doble filtre, l’imposat pel mitjà audiovisual de partida i l’imposat pel d’arribada.

No obstante, tampoco debemos ser alarmistas. Efectivamente, sigue habiendo censura pero es mucho menos tajante de lo que fue anteriormente. Autores como Pineda (2001: 220) subrayan estos avances: “El lector no debe olvidar que la traducción del lenguaje soez y vulgar ha permanecido demonizada en las pantallas españolas hasta fechas recientes”.

A este respecto, Allan y Burridge (1991: 7-8) comentan: “The comparatively mild censure with which present day North American and European societies treat blasphemy, political dissent, and even crimes against property and persons, are comparatively recent innovations”.

Por lo tanto, desde los tiempos de Franco se ha ido avanzando, aunque esto no signifique que se haya llegado a la absoluta libertad de expresión. Aún queda largo camino por recorrer.

En conclusión, la extrema dificultad y las constantes limitaciones que suponen el traslado de los matices y connotaciones de los dialectos de la lengua origen a la lengua meta en un texto audiovisual exigen un estudio exhaustivo de dicho fenómeno con el fin de buscar posibles soluciones y pautas aplicables al mismo.

2. Objetivos

Hoy en día, el traductor que media con la variación lingüística en una película se encuentra con multitud de trabas. El objetivo principal de este trabajo es analizar los sociolectos bajo y juvenil, tal como se manifiestan en la película *South Park*. De este modo, el presente estudio pretende mostrar las posibilidades traductológicas en estas situaciones y aportar soluciones para este tipo de problemas que puedan servir de ejemplo para próximas traducciones.

Para llevar a cabo este objetivo global, hemos desglosado este estudio en varios objetivos específicos:

- I) Análisis del insulto.
- II) Análisis de *fuck*, derivados y expletivos intensificadores.
- III) Análisis de términos de carácter sexual.
- IV) Análisis de los eufemismos.

3. Metodología

Para realizar este estudio nos hemos centrado en el análisis de la película íntegra de *South Park*. Elegimos este largometraje porque se caracteriza por el uso de argot y de lenguaje soez. Las siguientes descripciones de diferentes páginas *web* de Internet demuestran la idoneidad de esta película para el estudio de este campo lingüístico: “implacable humor ácido, ironía constante y los más ingeniosos, sucios y armónicos insultos” (Luka, Ezequiel).

Much of the humor relates to the constant cursing that would never be allowed on TV. *South Park* has nearly 400 profanities, impressive for an 80-minute cartoon. [...] If you're tired of TV censors bleeping out funny swear words, watch *South Park*' (Kelker, Doug).

Además, la película relata precisamente una historia sobre el rechazo y la pasión por el argot y el lenguaje soez. *South Park* narra la historia de un filme canadiense colmado de insultos y palabrotas que modifica el vocabulario de los niños de un pequeño pueblo estadounidense y que provoca el rechazo de sus padres, quienes luchan por censurar la película hasta llegar a extremos insospechados. Es más, los protagonistas de este filme canadiense, Terrance y Phillip, representan el alter ego de los guionistas de *South Park*: Trey Parker y Matt Stone. Evidentemente, existe un paralelismo entre lo que sucede en la película y la película en sí.

Por consiguiente, este largometraje no sólo es una desternillante comedia plagada de variación lingüística, sino también una crítica satírica a la sociedad occidental y un grito en contra de la censura.

Como es de esperar algunas partes de la película y el parlamento de algunos personajes contienen un número más elevado de términos propios del argot. Utilizamos todos los ejemplos que nos parecían interesantes para el análisis y, debido a la razón citada, los ejemplos surgen principalmente en los labios de los niños protagonistas (Kyle, Stan, Kenny y, sobre todo, Cartman) y los dos protagonistas de la película canadiense (Terrance y Phillip).

4. Análisis

4.1. Análisis del insulto

4.1.1. Creatividad

Una de las características a destacar de la película en el plano lingüístico es la creatividad en los insultos. Esto no sólo se debe a la continua creación del inglés, sino también a la creatividad de los propios guionistas, que buscan con esta originalidad un efecto humorístico. Es importante destacar que la creatividad de la película tuvo una clara influencia en el público estadounidense. Doug Kelker nos cuenta en su página *web* que "Phrases such as "dogshit taco" and "ass spelunker" are sure additions to viewers' vocal repertoires".

El traductor no ha respetado siempre esta originalidad, por lo que en algunos casos ha perdido parte del efecto humorístico. Según Rosa Agost (1999: 108), "el humor es también uno de los aspectos más difíciles de traducir, ya que implica un esfuerzo imaginativo y una creatividad especial, así como una competencia lingüística muy extensa".

Por otro lado, se debe tener en cuenta también que una de las características principales de esta película es que se trata de una comedia, por lo que el papel del humor es prioritario.

De este modo, al no crear nuevas palabras, la película no causó el mismo impacto en la audiencia española. Ésta se limitó a cantar las letras de las canciones, pero no disfrutó con nuevos términos que hubieran asegurado una vida más larga a la película.

A continuación, mostraremos algunos ejemplos de fragmentos del texto meta que resultan perfectibles debido a los siguientes motivos:

- Existencia de una prioridad humorística.
- La pérdida de creatividad no se debe a las limitaciones de la lengua española para la creación de palabras ni a restricciones sincrónicas o visuales.
- Ausencia del mencionado esfuerzo imaginativo y de la citada creatividad especial.

Cartman insulta a Saddam Hussein:

Dogshit taco!
¡Que te den por culo!

La versión doblada pierde toda la originalidad de la versión original. Otra opción de traducción, más atrevida y original, sería: "¡**Bocadillo de mierda!**"

Cartman continúa ofendiéndole:

Blood drenched, frozen tampon popsicle!
Comemierda, cabrón, maricón, follaburras.

En este caso se ha perdido la originalidad al traducir ese largo, creativo y desagradable insulto de la versión original por cuatro insultos: dos comunes, uno poco frecuente en España ("comemierda" es típico de América latina) y tan sólo uno original (follaburras). Otra opción más original podría ser: "**chupatampones de sangre congelada**".

Cartman le pide a Stan que recuerde fragmentos de la película de Terrance y Phillip:

Tell about when Terrance called Phillip a **testicle-shitting rectal wart**.
Cuéntales cuando Terrance le dice a Phillip que le den por el oje y se la chupe.

De nuevo se pierde toda la creatividad del texto original, sustituyendo un insulto original por dos expresiones habituales en el texto traducido. En la versión doblada existe un efecto humorístico, pero es mucho menor que en la versión original, ya que sus espectadores no sólo se ríen por el uso de vejaciones indiscriminadas sino también porque son insultos nuevos e inesperados. Una opción más creativa podría ser: "Cuéntale cuando Terrance le dice a Phillip que es como una **verruga entre el escroto y los testículos**".

En la película canadiense Phillip le dice a Terrance:

I learned that you are a **boner-biting, dick-fart, fuck-face**.
He aprendido que eres un **capullo y un soplapollas de mierda**.

Una vez más, la versión doblada pierde la creatividad de la versión original. Una alternativa podría ser: "He aprendido que eres un **carapolla y un mascaescrotos de mierda**".

El director McKey cita una de las frases que han dicho los alumnos en la escuela:

Eat penguin shit, you ass-spelunker.
Chúpame la polla, mamón, que me estoy corriendo.

El término *ass-spelunker* creó furor en Estados Unidos y es una pena que en la versión doblada se pierda el efecto creativo. Otra posibilidad podría ser: *exploraorificios*.

Phillip se dirige al presentador de televisión que ha organizado una encerrona para que les arresten:

This little **scrotum-sucker** deceived us!
Este **maricón de mierda** nos ha traicionado.

Una traducción más literal nos ofrecería la creatividad requerida: "Este **lamescrotos** nos ha engañado".

4.1.2. Anglicismos

La traducción audiovisual ha introducido en nuestro país multitud de extranjerismos y anglicismos de frecuencia. Este fenómeno supone en muchos casos una influencia negativa y una pérdida en la naturalidad del idioma. Afortunadamente, la traducción audiovisual también ha sido capaz de aprender de sus errores. Este es el caso de la traducción de *bastard*. Esta palabra solía traducirse en castellano como *bastardo*, a pesar de que en España nadie insultaba con tal término. Esta inapropiada traducción repetida cientos de veces en diversas películas podría haber causado la adopción de dicho término en castellano. No obstante, los traductores de hoy evitan esa traducción. En *South Park* encontramos este término tres veces y las tres veces se traduce correctamente por *cabrón*.

Kyle insulta al hombre que mata a Kenny:

You, **bastard!**
Eres un **cabrón**.

Kyle injuria a los médicos que no logran salvar a Kenny:

You **bastards!**
Son unos **cabrones**.

La madre de Cartman grita en la ejecución de Terrance y Phillip:

Good bye, **bastards!**
¡Hasta nunca, **cabrones!**

4.1.3. Intensidad

En algunas ocasiones encontramos en la versión doblada pérdidas de intensidad injustificadas:

Cartman regaña a Kyle:

Kyle, you need to stop being such a **chicken shit** and stand up to your mother.
Kyle, tienes que dejar de ser un **cobardica** y hacerle frente a tu madre.

Una traducción más literal como la que sigue mantendría la intensidad del original: "Kyle, tienes que dejar de ser un **gallina de mierda** y hacerle frente a tu madre".

Tras ver a la madre de Cartman en una escena pornográfica en Internet, Kyle exclama:

Goddamn, your mum **sucks** Cartman!
Vaya una madre que tienes, Cartman.

Esta pérdida de intensidad es injustificada, ya que la isocronía nos permite hacer una traducción más literal del tipo: "**Joder**, tu madre **da asco**, Cartman".

Cartman responde a su profesor:

What's the big fucking deal, **bitch?**
¿A qué coño viene tanto rollo, **tío?**

En este ejemplo desaparece el insulto. El efecto humorístico de la versión original se pierde en parte. En la versión doblada Cartman no es respetuoso con el profesor (*tío* es una vocativo poco adecuado en el contexto profesor-alumno) pero no le insulta. Otra opción posible sería: "¿A qué coño viene tanto rollo, **perra?**"

4.1.4. Omisión

Las omisiones suelen deberse a la isocronía. Rosa Agost (1999: 66) explica que:

La extensión de las frases del original repercute de forma muy directa en la traducción final, ya que el ajustador o adaptador, si la frase traducida no "cabe" en los labios de los actores, la tienen que reducir, con lo cual la traducción puede alterar el sentido: puede haber una omisión o una explicitación. El problema de la isocronía varía según las lenguas.

El inglés es una lengua en la que la longitud de las palabras suele ser menor que en español, por lo que en muchos casos debemos acudir a la omisión. Todos estos factores provocan que el traductor tenga que buscar sinónimos y palabras que varíen lo menos posible la idea original del guión y que se adapten a los movimientos labiales del personaje a doblar. Como en muchas ocasiones es imposible trasladar todas las palabras del original a la versión traducida en el mismo tiempo, se omiten las palabras menos relevantes. Sin embargo, las omisiones que mostramos a continuación no están justificadas:

Stan pregunta aturdido:

What the **hell** is going on?
¿Qué es lo que está pasando?

Una traducción como "¿qué **coño** está pasando?" o incluso "¿qué **coño** pasa?" cabría en la intervención de Stanley y mantendría la palabra malsonante.

Cartman culpa e insulta de nuevo a la madre de Kyle:

Kyle's mom is the one that started that damned club and all because she's a **bitch fat, stupid bitch**.
Su madre ha sido la que ha montado esa asociación y todo esto es culpa de la **puta gorda de su madre**.

Siendo un poco más escueto en el inicio de la frase podríamos introducir otro insulto más con el fin de obtener el mismo número en la versión doblada y en la versión original. Por ejemplo: "Es su madre la que ha montado la asociación y todo es culpa de la **puta gorda de mierda de su madre**".

4.2. *Análisis de fuck, derivados y expletivos intensificadores*

Hughes (1991: 1) nos indica el origen de *fuck*:

Fuck originated from a royal injunction at the time of the Plague, when it was very necessary to procreate; it was a code word in which the letters stood for "fornicate under command of the King" (informal informant).

En inglés este término es uno de los más corrientes y utilizados. Se utilizan *fuck*, sus derivados y sus intensificadores en todo momento, sin que esa repetición constante influya negativamente en el estilo del texto. Sin embargo, el español tiende a evitar la redundancia mediante la sinonimia. Ron (2002: 72) destacaba esta diversidad lingüística en la que el inglés repite constantemente las mismas expresiones malsonantes mientras que el castellano opta por el uso de diferentes y variadas expresiones. Afortunadamente, este fenómeno se ha tenido en cuenta en la traducción de *South Park*.

También se ha tenido en cuenta que los términos argóticos no tienen un equivalente prefijado sino que éstos varían por varios factores, entre los que destaca el contexto. Al haber tenido en cuenta estos factores, la traducción obtenida es satisfactoria.

4.2.1. Posibles traducciones de *fuck*

A continuación vemos las posibles traducciones de *fuck* según la función de la palabra y el contexto.

- Verbo con significado de insulto:

Cartman espeta a sus amigos:

What? **Fuck you guys!** I wanna get out of here.
¿Qué? ¡**Que os den por culo!** Yo quiero largarme.

El embajador de Estados Unidos exclama en una entrevista por televisión:

Fuck Canada!
¡Que se **joda** Canadá!

Cartman insulta a Kyle:

Fuck you!
¡**Cabrón!**

- Intensificador:

Kyle recrimina a Cartman por no sentir la muerte de Kenny:

He was your friend, you fat **fuck!**
Era amigo tuyo, gordo **hijoputa.**

El presentador de la gala de ejecución de Terrance y Phillip pregunta a uno de los reos si quiere decir alguna palabra antes de ser ejecutado:

Last words? Let's see... How's about, 'get me the **fuck** out of this chair!'
¿Últimas palabras? A ver... ¿qué le parece esto? 'Sáquenme de esta **puta** silla?'

Stanley hace el siguiente comentario al ver páginas *web* pornográficas alemanas:

Dude, what the **fuck** is wrong with German people?
Joder, ¿qué **coño** les pasa a esos alemanes?

- Interjección exclamativa:

Cartman se da cuenta de que la madre de Kyle ha escuchado las vejaciones que le ha dirigido y exclama:

Oh, **fuck!**
Mierda, **la cagamos.**

Cartman grita cuando le da una descarga eléctrica:

Fuck!
Ay, **coño!**

- Verbo con significado sexual:

Consideramos que *follar* es el equivalente más aproximado, ya que existen otros sinónimos de este término pero pertenecen a otros registros (desde *hacer el amor* hasta *chingar*). *Echar un polvo* tendría también connotaciones similares, pero seguramente no sería una traducción acertada debido a la isocronía:

Saddam Hussein hablando con el diablo:

I'm getting so hot. Let's **fuck!**
¡Me estoy poniendo a cien! ¡Vamos a **follar!**

Misma situación:

Let's **fuck** to celebrate.
Vamos a **follar** para celebrarlo.

La madre de Cartman canta:

And my boy Eric once had my picture on his shelf
but now when I see him he tells me to **fuck** myself.
Mi Eric no era así me quería y yo lo sé
ahora me ve y me dice que me **folle** un pez.

Los cambios semánticos se deben a modificaciones necesarias para mantener la rima, ya que se trata de una canción.

4.2.2. Repetición

A pesar de que el inglés tiende a la repetición y el castellano no, no debemos olvidar que en caso de que la redundancia tenga un motivo justificado, dicho procedimiento deberá respetarse. Así, en el siguiente ejemplo vemos que la repetición constante del tabú tiene un efecto humorístico que en parte se pierde en la traducción. Ésta sigue teniendo efecto humorístico, pero no es totalmente fiel a la estrategia del texto original:

Los niños están en la escuela y Cartman comienza a utilizar la *palabra prohibida* porque Kyle le ha insultado:

Cartman: "Don't call me fat, you **fuckin**g Jew!"
Teacher: "Eric! Did you just say the F-word?"
Cartman: "Jew?"
Kyle: "No, he's talking about **fuck**". You can't say **fuck** in school, you **fuckin**g fat ass."
Cartman: "Why the **fuck** not?"
Teacher: "Eric!"
Stan: "You just said **fuck** again."
Teacher: "Stanley!"
Kenny: "Fuck!"
Teacher: "Kenny!"
Cartman: "What's the big deal? It doesn't hurt anybody. **Fuck, fuckitty, fuck, fuck, fuck.**"

En el doblaje no se acude en todos los casos a la sinonimia, por lo que se pierde el efecto humorístico de la redundancia:

Cartman: "**Coño**, a mí no me llames gordo, judío **de mierda.**"
Profesor: "¿Te he oído decir un taco?"
Cartman: "¿Judío?"
Stan: "No, lo dice por el **coño**". Está prohibido decir **coño** en el **puto** cole, ¡gordo!"
Profesor: "¡Kyle!"
Cartman: "¿Y por qué **coño** no?"
Stan: "Has vuelto a decir **coño**."
Profesor: "¡Stanley!"
Kenny: "**Coño.**"
Profesor: "¡Kenny!"
Cartman: "¿Y por qué está prohibido? Los tacos no hacen daño a nadie, **coño, mierda, caca, culo, pedo, pis.**"

El traductor ha elegido la palabra *coño* como término repetido. Sin embargo, ésta no tiene las mismas funciones que el inglés *fuck* y no sirve, por tanto, para todos los casos. Por esta razón, se han utilizado también otras palabras como *de mierda* o *puto*, lo que ha impedido la deseada repetición.

En la última frase se podía haber mantenido el efecto redundante de la versión original utilizando derivados de *coño* como por ejemplo: *coñazo, encoñado, coñón...* De todos modos, la estrategia del traductor es adecuada pues a pesar de que no imita la repetición del original, utiliza varias palabras cortas (adecuadas en términos de isocronía) típicas del lenguaje infantil, con lo que se consigue el deseado efecto humorístico.

4.2.3. Derivados

Debido a que uno de los vulgarismos más usados en inglés es, sin duda, *fuck*, se han creado multitud de derivados de esta palabra. Uno de los más utilizados es *fucker*. Este término es polisémico, ya que puede significar tanto *gilipollas* como el sustantivo del verbo *fuck*. En la película suele tener este último significado y aparece acompañando a todo tipo de nombres, lo que supone una creatividad amplísima y un claro efecto humorístico. En español, sin embargo, no existe un sustantivo equivalente, sino que solemos acudir a una transposición o a otro término. Veamos algunos ejemplos:

El médico muestra un cartel a Cartman y lee:

Horse fucker.
Fóllate a un caballo.

En esta escena aparece una restricción visual: el médico enseña un cartel con la palabra y el dibujo para que el niño la repita. La traducción es correcta, ya que no contradice la restricción visual y, debido a que no se puede hacer una traducción literal, el traductor acude a una transposición natural en nuestra lengua. Una traducción literal del tipo *follador de caballos* resultaría menos apropiada.

Stanley utiliza el nuevo vocabulario adquirido humillando a sus compañeros de la escuela:

You're all ass-raming uncle-fuckers.
Sois todos unos mamones hijos de puta.

De nuevo, la versión doblada sustituye insultos creativos por insultos habituales. Sería preferible crear nuevos insultos o, al menos, utilizar otros menos habituales como: *exploraojetes, follaburras*, etcétera.

4.2.4. Expletivos

El hecho de que uno de los vulgarismos más usados en inglés sea *fuck* no sólo ha creado multitud de derivados de esta palabra, sino también expletivos intensificadores. Hughes (1991: 253) explica la función de estos expletivos: "swear-words need periodic reinforcements since they become weakened through repetition".

Este fenómeno no ha ocurrido en la lengua castellana, por lo que el español es más creativo en este sentido y suele utilizar sinónimos para evitar la redundancia.

Afortunadamente, parece que ya no quedan traductores que inventen frases como: "suelta la *jodida* pistola"; también es evidente que *fucking* no tiene que ser traducido siempre por el mismo equivalente castellano sino que, según el contexto, se podrá traducir por diferentes palabras como *coño, joder, de mierda, puto*, etc. Veamos algunos ejemplos de traducciones adecuadas:

Cartman utiliza el vocabulario aprendido:

Who wants to **fucking** touch me?
¿Que quién **coño** quiere tocarme?

Cartman responde a su profesor sobre la película canadiense:

Everybody's **fucking** seen it.
Si ya la hemos visto todos, **coño**.

Cartman insulta a Gregory, el amigo pijo de la chica que le gusta a Stan:

You're a **fucking** faggot.
Eres un **puto** marica, tío.

Stan y Kyle vociferan al unísono en la gala que celebra la ejecución de Terrance y Phillip:

Sing the **fucking** song!
¡Canta la **puta** canción!

Kyle hace callar a Cartman:

Shut your **fucking** mouth, Cartman!
¡Cierra la **puta** boca, Cartman!

Cartman responde al insulto de Kyle:

Don't call me fat, you **fucking** Jew!
Coño, a mí no me llames gordo, judío **de mierda**.

Cartman aconseja a Kyle:

Smack her on the face and say, 'That's enough of your shit, you **fucking** bitch'.
Tienes que darle una bofetada y decirle 'ya estoy harta de ti, puta **de mierda**'.

Cartman valora su nuevo vocabulario:

Pretty **fucking** sweet, huh?
Suena **de cojones**, ¿verdad?

En el subtítulo se utiliza otra opción válida: "Suena de **puta madre**".

Cartman responde al insulto de Kyle:

Don't call me fat, you fat **fucking** son of a bitch!
A mí tampoco me llamas tú gordo, hijo de puta **cabrón**.

Como ya hemos visto, una de las restricciones más importantes en traducción audiovisual es la isocronía. Mientras el personaje tenga la boca abierta debe hablar y cuando la tenga cerrada debe callar, lo que implica que hay un número de segundos limitados para insertar la traducción. Se debe tener en cuenta que en inglés abundan los monosílabos, por lo que en el texto original suelen caber más palabras que en el original. Por lo tanto, el traductor se ve obligado con frecuencia a omitir términos con la consecuente pérdida de significado. Los intensificadores suelen ser los primeros en desaparecer, ya que no aportan un significado completo sino que, como su nombre indica, su función es intensificadora.

Cartman injuria, como de costumbre, a la madre de Kyle:

You're mum is a **fucking** bitch.
Tu madre es una guarra.

4.3. Análisis de tabúes de carácter sexual

"As soon as you deal with it [sex] explicitly, you are forced to choose between the language of the nursery, the gutter and the anatomy class."

C.S. Lewis (cit. en Hughes 1991: 11)

La traducción de tabúes de carácter sexual es otro aspecto delicado del trasvase traductológico. Entre otras cuestiones se debe tener en cuenta "the degree of social acceptance or rejection that the usage of expletives and imprecations has depending on the society" (Díaz-Cintas, 2001: 52). Afortunadamente para el traductor, las sociedades de Estados Unidos y de España son bastante similares en este aspecto, por lo que no resulta muy difícil encontrar equivalentes. A continuación

mostraremos algunos ejemplos en los que se hace referencia al sexo y comentaremos las traducciones.

Saddam habla con el diablo:

You know exactly how to **turn my crank**.
Tú sí que sabes **ponerme cachondo**.

La expresión de la versión original es metafórica mientras que en la versión doblada encontramos una expresión hecha, por lo que se pierde cierto efecto humorístico. Si quisiéramos mantener la estrategia del original podríamos incluir una metáfora en la traducción como por ejemplo: "Tú sí que sabes **ponerme pepino**" o "Tú sí que sabes **levantarme la palanca**".

Saddam, excitado, le dice al diablo:

I'm **getting so hot**. Let's **fuck**.
¡Me estoy poniendo a cien! ¡Vamos a **follar**!

Otra posibilidad para *get hot* sería: *ponerse cachondo*. La traducción del verbo *to fuck* es adecuada y ya la hemos comentado anteriormente.

En la cama, con las luces apagadas, Saddam le pregunta al diablo:

You like that, don't you, **bitch**?
Sí... Así es como te gusta, ¿verdad, **puta**?

En castellano también es conocido el uso de insultos humillantes mientras se realiza el acto sexual. Otra opción podría ser *perra*.

La madre de Kyle pregunta una duda:

What the heck is a **rim job**?
¿Qué demonios es un **volcán invertido**?

Los términos en inglés y castellano son equivalentes semántica y funcionalmente.

Vestido de militar y preparado para la guerra, el señor Garrison comenta:

Oh, boy I can't wait for our first shore leave so I can **get me some fucking poontang**.
Estoy deseando que me den el primer permiso para ir a **cepillarme a las nativas**.

Poontang hace referencia a la vagina de las mujeres de procedencia exótica, aunque por extensión se usa para nombrar la vagina de cualquier mujer. Esta

traducción es adecuada, ya que en español no existe ningún término con dicho referente.

“El topo” da un consejo a Kyle:

Stop thinking with your dick!
Tío, tienes que dejar de pensar con la polla.

En este caso, la existencia de la misma frase hecha en español facilita la equivalencia entre ambas lenguas.

Los soldados, entrenándose para la guerra contra Canadá, cantan:

I don't know but I've been told / Canadian pussy is mighty cold
Dicen que en el Canadá /sobran putas en cantidad

La limitación de este fragmento se encuentra en la rima. Sin embargo, se da un cambio semántico relevante. Si quisiéramos ajustarnos más al significado del original podríamos crear una rima del estilo: “Sabes de qué me he *enterao* / las *canadienses lo tienen congelao*”.

“El topo” resalta la peligrosidad del rescate de Terrance y Phillip:

What do you think this is? TV kiddie hour where we all sit around and lick Barney the Dinosaur's pussy?
¿Dónde te crees que estamos? Viendo la tele en familia para buscarle el chocho a la gallina Caponata?

En este caso, se producen varios fenómenos. En primer lugar, aparece lo que Zabalbeascoa (2001: 258 y ss.) llamaría un chiste *cultural-institucional*:

Este tipo de chiste normalmente exige una solución en la que se realice algún tipo de adaptación o cambio en la(s) referencia(s) a instituciones o elementos culturales y nacionales para poder conseguir el efecto humorístico en una audiencia que no está familiarizada o identificada con ellos. En caso contrario, la suposición será que el público destinatario de la traducción está suficientemente familiarizado con los aspectos pertinentes de la lengua foránea.

Efectivamente, en esta ocasión el elemento cultural no es conocido en la cultura meta por lo que se acude a la adaptación remplazándolo de forma satisfactoria por uno similar conocido en España.

En segundo lugar, la traducción del término que designa esta parte del cuerpo es satisfactoria porque se encuentra en el mismo registro. Existen otros sinónimos como *pubis*, *vulva*, *vagina*... que pertenecen, empero, a un registro elevado. Sin embargo, sí que existen otras alternativas adecuadas como *coño*, *almeja*, *conejo*, etcétera.

En tercer lugar, se produce un cambio semántico que suaviza el tono de la frase, ya que el texto original emplea el verbo *to lick*, mientras que en español se utiliza *buscar*.

4.4. Análisis de los eufemismos

Allan y Burrige (1991: 3) definen los eufemismos de la siguiente manera: “expression that seeks to avoid being offensive”.

En la película nos encontramos con multitud de ejemplos de eufemismos. Esto se debe a que este filme es una alusión constante al argot. Grimes (1978: 1) explica que:

los conceptos más virulentos del tabú de cualquier idioma son aquellos que son objeto de una evasión sistemática (el proceso eufemístico) en la conversación “normal” y de una evocación sistemática (los disfemismos y el abuso verbal) en contextos afectivos negativos.

En la misma obra, Grimes (1978: 10-11) comenta:

Durante esta etapa moralista las normas sociales dictan un respeto excesivo ante los conceptos tabús, con la consiguiente proliferación de eufemismos, sobre todo entre las clases medias y altas. Tal fue el caso de la sociedad victoriana, o la de los “precieuses” franceses del siglo XVII. Las épocas de tolerancia social, por su parte, producen el efecto contrario, o sea la debilitación temporal de las inhibiciones que rigen el empleo de los disfemismos tabús en su sentido recto o “técnico”, y aun las expresiones de abuso verbal. Sin embargo, en ninguno de los dos casos queda afectado el vigor histórico del tabú; es decir, lo que varía no es la naturaleza o la longevidad de los campos prohibidos, sino la actitud de los hablantes ante aquellos campos. Y esta actitud fluctuante se refleja, como es de suponer, en el nivel del comportamiento lingüístico.

Efectivamente, los adultos de *South Park* representan a ese grupo de personas moralistas que evitan la mención al tabú. Pero la crítica de la película va más allá, ya que refleja la doble moral de Estados Unidos: está prohibido decir palabrotas pero se justifican las guerras, es más, se justifica una guerra con el fin de evitar que se digan palabrotas.

En el otro bando se encuentran sus hijos, quienes en un principio se toman los disfemismos como un juego pero que acabarán luchando por ellos en defensa de la libertad de expresión.

Una secuencia en la que aparecen varios eufemismos es la que muestra cómo el profesor del colegio intenta enseñar a los niños a evitar las palabras malsonantes. Para ello les ofrece alternativas, es decir, eufemismos. Hay que destacar que en esta secuencia surgen dos problemas añadidos a la traducción: primero, que el profesor da su explicación por medio de una canción; y segundo, las restricciones visuales, ya que el profesor utiliza también la pizarra para dicha explicación; en ella escribe la palabra malsonante y el eufemismo en inglés:

Step 1: Instead of ass say buns, like 'kiss my buns' or 'you're a buns hole'.

Di no, basta culo no, hasta el pompis sí, y que te den pim-pom.

Tanto el eufemismo de la versión original como el de la versión doblada resultan de la relación entre los significados y se basan en el lenguaje infantil. Sin embargo, debido a la rima se produce un cambio semántico relevante en la versión doblada.

Step 2: Instead of *shit* say *poo*, as in 'bull *poo*', '*poo* head' and this '*poo* is cold'.
Di no, a la mierda no, 'eres un popo' y 'vete al popo'.

Este ejemplo es muy similar al anterior. De nuevo se utiliza como eufemismo una expresión infantil y aparece un cambio semántico relevante.

Allan y Burrige (1991:3) comentan que "Euphemism is characterized by avoidance language and evasive expression; that is, Speaker uses words as a protective shield against the anger or disapproval of natural or supernatural beings". Es lo que le ocurre a Cartman, a quien le instalan un chip en el cerebro que le aplica descargas eléctricas cada vez que dice una palabra malsonante. Con el fin de evitar este tipo de palabras, el niño emplea eufemismos. En este caso, el *supernatural being* del que debe protegerse Cartman es el chip.

Cartman les explica a sus amigos:

I have to say '*behind*' because I get shocked if I say '*ass*'.
Tengo que decir '*pompis*' porque me da calambre si digo '*culo*'.

Los eufemismos de la versión original y de la doblada son equivalentes a pesar de que no se formen a través de los mismos mecanismos: el primero se basa en la metonimia y el segundo en el uso de expresiones infantiles.

La madre de Kyle pregunta una duda:

What the *heck* is a rim job?
¿Qué demonios es un volcán invertido?

En la versión original aparece un eufemismo que se sustituye por el tabú en la lengua de llegada. La madre de Kyle evita utilizar el tabú mediante un eufemismo parónimo, es decir, un eufemismo que surge a partir de la similitud fonética de las formas lingüísticas. Este eufemismo pretende mostrar la voluntad de la madre de evitar palabras malsonantes.

Ron (2002: 71) comenta sobre la traducción de *hell*:

Es importante recalcar el hecho de que una traducción directa de un giro vulgar en inglés, en español puede sonar eufemístico. Así, si bien la palabra *hell* significa «infierno», no nos parece correcta la opción, muy generalizada en la modalidad audiovisual, de traducirla por «diablos» o «demonios»: estas fórmulas nos parecen forzadas ya que, en realidad, son prácticamente inutilizadas en nuestra lengua.

Por lo tanto, a pesar de que el doblaje no expresa un eufemismo, transmite connotaciones similares a las del original gracias a la menor agresividad de la fórmula castellana y a su poca frecuencia de uso.

El profesor pregunta atónito en clase:

Teacher: "Eric! Did you just say the *F-word*?"
Profesor: "¿Te he oído decir un *taco*?"

El eufemismo de la versión original surge de una elipsis; sólo se nombra la primera letra del tabú. En la versión doblada se ha utilizado un término eufemístico general, un hiperónimo. Se trata de términos equivalentes porque cumplen la misma función.

5. Conclusiones

Lo primero que se observa al realizar un estudio comparativo de las versiones en castellano y en inglés de *South Park* es que afortunadamente no existe ninguna censura y se trata de buscar equivalentes adecuados y efectos similares.

El análisis de la película nos ha mostrado que el traductor no se ha tenido que enfrentar a las típicas barreras sincrónicas de la traducción audiovisual. Rosa Agost (1999: 86) destaca que:

la traducción de los dibujos no está sometida a tantas limitaciones visuales como es el caso de las películas, los telefilmes o las series. Por el hecho de tratarse de dibujos, todos los problemas de sincronismo labial desaparecen, y el traductor sólo ha de prestar atención a la isocronía, es decir, a la longitud de la frase, y ya en un segundo plano, a la apertura y cierre de la boca del personaje. Esta atención deberá ser mayor en el caso de los dibujos para la pantalla del cine.

El tenor del discurso se ha mantenido, por lo que la traducción de *South Park* es una excepción a la investigación de Pineda (2001: 198) en la que se decía que el tenor de la versión doblada era "considerablemente más elevado" que el de la versión original. Nos parece un acierto del traductor mantener el tenor por dos motivos. En primer lugar, creemos que, siempre que no exista una causa justificada, se debe mantener el tenor del original con el fin de conservar la fidelidad con el texto origen, ya que la elección de ese tenor está motivada por determinados deseos como pueden ser la ruptura de la norma, la caracterización del personaje, etcétera. En segundo lugar, es evidente que en *South Park* el tenor juega un papel fundamental en la película. Es indiscutible que esta película no tendría sentido con un tenor elevado.

En este breve análisis hemos mostrado las posibles equivalencias entre algunas palabras malsonantes, tabúes y eufemismos en la cultura anglófona y la cultura hispanohablante. Por lo tanto, existen similitudes entre ambas culturas que nos permiten encontrar equivalentes adecuados. Así lo aseguraban Allan y Burrige (1991: 8):

Attitudes to bodily effluvia, body parts, to notions of social status and the like, to death, disease, to dangerous animals, and to the supernatural vary tremendously between cultures; but essentially the same parameters recur in every culture (and subculture) to motivate euphemism and disphemism.

Hemos observado que las palabras malsonantes no tienen un equivalente fijo, es decir, la palabra X no se traduce siempre por la Y, sino que depende siempre de diversos factores, entre los que destacan las connotaciones, el efecto, el contexto, etcétera.

Otra de las observaciones es la pérdida de originalidad. La versión original crea continuamente nuevos insultos con el consiguiente efecto humorístico, mientras que la versión doblada suele limitarse a palabras ya creadas. Esta característica de la versión doblada de *South Park* es la única crítica que hacemos a la traducción, que, por lo demás, es excelente en la mayoría de los casos.

Finalmente, nos gustaría destacar que la versión doblada al español de *South Park* demuestra que se puede lograr una traducción satisfactoria del argot y todos sus entresijos. Creemos que una continua dedicación en los estudios y el análisis sobre este campo permitirán una mayor comprensión del mismo y, por lo tanto, una mejora en la práctica traductológica.

Referencias bibliográficas

- Agost, R. e I. García Izquierdo. 1997. "El registre colloquial i el doblatge". En Montserrat Bacardí (ed.). 1997. *II congrés internacional sobre traducció*. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona, 213-234.
- Agost, R. 1999. *Traducción y doblaje: palabras, voces e imágenes*. Barcelona: Ariel.
- Allan, K. y K. Burridge. 1991. *Euphemism & Disphemism. Language used as shield and weapon*. New York: Oxford University Press.
- Blasco, O. y A. Guix, 1997. "Insults i renecs. Estudi comparatiu anglès-català". En M. Bacardí (ed.). 1997. *II congrés internacional sobre traducció*. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona, 235-244.
- Casas Gómez, M. 1986. *La interdicción lingüística Mecanismos del eufemismo y disfemismo*. Cádiz: Universidad de Cádiz.
- Díaz Cintas, J. 2001. "Sex, (sub)titles and videotapes". En L. Lorenzo y A. Pereira (eds.). 2001. *Traducción subordinada (II) El subtítulo (Inglés-español/galego)*. Vigo: Universidade de Vigo, 47-68.
- Findlay, B. 1996. "Translating into dialect". En D. Johnston (ed.). 1996. *Stages of Translation*. Bristol: Longdunn Press.
- Fuente de la, M. Dirección: <http://lapaginadefinitiva.com/cine/peliculas/southpark.htm>. Fecha de acceso: 18 de diciembre de 2003.
- Goris, O. 1993 "The Question of French Dubbing: towards a frame for systematic investigation", *Target* 5 (2).
- Hatim, B. e I. Mason. 1990. *Discourse and the Translator*. London: Longman.

- Hughes, G. 1991. *SWEARING. A social History of Foul Language, Oaths and Profanity in English*. Oxford: Blackwell Publishers.
- Kelker, D. Dirección: http://www.collegestories.com/filmfrat/south_park.html Fecha de acceso: 26 de febrero de 2004.
- Lighter, J. E. 1994. *Random House Historical Dictionary of American Slang*. New York: Random House.
- Luka, E. Dirección: <http://www.filmonline.com.ar/42/notas/southpark/42southparkpelicula.htm> Fecha de acceso: 18 de diciembre de 2004.
- Pineda Castillo, F. 2001. "Tratamiento del lenguaje soez en el subtítulo de películas: estudio de *The Full Monty* (1997)". En L. Lorenzo y A. Pereira (eds.). 2001. *Traducción subordinada (II): El subtítulo (inglés-español/galego)*. Vigo: Universidade de Vigo, 195-222.
- Rabadán, R. 1991. *Equivalencia y traducción. Problema de la equivalencia transléctica inglés-español*. León: Universidad de León.
- Ron, E. 2002. *La traducción audiovisual más soez: el doblaje de South Park*. Vigo: Facultade de Filoloxía e Tradución (Trabajo de fin de carrera inédito).
- Slobodník, D. 1970. "Remarques sur la traduction des dialectes". En J. Holmes (ed.). 1970. *The Nature of Translation*. The Hague: Publishing house of the Slovak Academy of Sciences.
- Zabalbeascoa Terran, P. 2001. "La traducción del humor en textos audiovisuales". En M. Duro Moreno (coord.). 2001. *La traducción para el doblaje y la subtítulo*. Madrid: Cátedra, 251-262.
- VV.AA.1. Letras de canciones. Dirección: <http://letrasdecanciones.tomamusica.com/s/South-Park/> Fecha de acceso: 1 de marzo de 2004.
- VV.AA.2. *Slang glossary with your own words*. Dirección: <http://www.urbandictionary.com/>. Fecha de acceso: 3 de marzo de 2004.
- VV.AA.3 *Glosario de argot inglés*. Dirección: www.turdwords.com. Fecha de acceso: 1 de marzo de 2004.