

ANÁLISE DESCRITIVA DA DOBRAXE EN ESPAÑOL DE *MOXIE* DESCRIPTIVE ANALYSIS OF THE SPANISH DUBBING OF *MOXIE*

Ivana Neira Tronceda
Universidade de Vigo
ORCID: [0000-0003-4914-1069](https://orcid.org/0000-0003-4914-1069)
ivaneida9510@gmail.com

[Recibido 14/07/21; aceptado 12/12/21]

1. Introducción

A dobraxe é unha das modalidades de tradución audiovisual que consiste en substituír os diálogos do audio orixinal por outros gravados polos actores de dobraxe na lingua meta. Esta técnica ten unha gran tradición no panorama audiovisual español xa que, durante moito tempo, foi a modalidade máis utilizada. De feito, a día de hoxe, aínda é a máis escollida para a tradución das cintas cinematográficas que se proxectan nos cines. Aínda así, nos últimos anos houbo un gran cambio no consumo dos materiais audiovisuais, en beneficio do subtítulado, grazas ao desenvolvemento das novas tecnoloxías e a globalización.

A tradución audiovisual é o nome que recibe o ámbito da tradución encargado de traducir os textos audiovisuais. Este tipo de textos posúen unha característica principal que os diferencia do resto, dado que a información se transmite a través de diferentes canles (a visual, as imaxes; e a acústica, o son) para a creación do significado completo. Este fenómeno inflúe no proceso de tradución porque se deben ter en conta non só os elementos lingüísticos, senón tamén as restricións ligadas a esta modalidade que derivan do medio en que se transmite o texto.

Polo tanto, este traballo propónse efectuar a análise descritiva da tradución realizada para a dobraxe da cinta *Moxie*¹. Para iso, primeiro inclúense as explicacións de conceptos teóricos no apartado 2, que conforma o marco teórico, e observáranse as decisións e estratexias tomadas na tradución para o transvase da información no terceiro apartado, que será o da análise propiamente dita. Finalmente, no cuarto e último apartado, o da conclusión, comentaránse os resultados obtidos.

2. Marco teórico

Para poder realizar a análise do material audiovisual de xeito satisfactorio, é preciso primeiro establecer unha contextualización e presentar certos conceptos que son de vital importancia para o traballo. Neste segundo apartado, introdúense as nocións relacionadas coa tradución audiovisual e a modalidade de dobraxe.

¹ *Moxie* de Poehler, Amy (2021). Tradución de Raquel Pereda.

2.1. Tradución para dobraxe

Dende a súa aparición, os Estudos sobre Tradución estiveron ligados ao exercicio lingüístico e realizábase tamén a aproximación á figura do tradutor dende unha vertente lingüística. O feito de identificar o proceso de tradución con textos escritos pódese deber á orixe desta actividade e campo de estudo xa que, son moitos os autores, como J.C. Catford (1965, p. 1), E. A. Nida (1964, p. 3), P. Newmark (1982, 2001, p. 7) ou Munday (2016, p. 8), que definiron o proceso de tradución como aquel no que se trasladan textos escritos dunha lingua orixe a outra lingua meta. Dita práctica xestouse nun comezo con materiais deste tipo porque eran os existentes naquel momento.

Non obstante, coa modernización das sociedades, foron aparecendo novos textos con características diferentes ás do texto escrito convencional. Ademais, a medida que avanzaron as tecnoloxías, o ámbito audiovisual sufriu unha grande evolución e posicionouse como un mercado con moitas saídas e gran importancia. Por conseguinte, agora é o texto audiovisual o que cobra relevancia. Este tipo de linguaxe, a audiovisual, caracterízase por ter polo menos dúas canles mediante as cales se transmite a información: o código oral ou canle acústica, que se constitúe polas vibracións acústicas polas cales o espectador recibe as palabras; a información paralingüística, a banda sonora e os efectos especiais; e o código icónico ou canle visual, conformada polas ondas luminosas que transmiten as imaxes, así como os carteis ou rótulos con textos escritos (Chaume, 2004, p. 30).

A día de hoxe, a tradución audiovisual inclúese dentro da tradución multimedia, e engloba as modalidades nas que os textos se manifestan a través de dúas canles de comunicación diferentes, e nos que participan as novas tecnoloxías (Agost et al., 1999, p. 182). Nun principio, os estudos audiovisuais facían referencia tan só ao ámbito cinematográfico, pero ao incorporar a tradución para a televisión e vídeo, decidiuse empregar o termo audiovisual. Esta rama inclúe diferentes modalidades como por exemplo a dobraxe, a subtitulación, o *voice-over* (voces superpostas), a interpretación simultánea, a narración ou o *half-dubbing*.

A dobraxe, segundo Chaume (2004, p. 32) «consiste en la traducción y ajuste de un guion de un texto audiovisual y la posterior interpretación de esta traducción por parte de los actores, bajo la dirección del director de doblaje y los consejos del asesor lingüístico, cuando esta figura exista».

Esta técnica remóntase aos anos 20, cando o cine deixou de ser mudo e se empezou a incluír son nas cintas. A estratexia inicial de realizar as películas con diferentes actores que falasen distintos idiomas non resultou rendible para as compañías e tampouco funcionaba para os espectadores, que esperaban ver nas súas pantallas aos actores orixinais. Por outro lado, os subtítulos situáronse como unha boa solución, pero había países nos que o índice de alfabetización era moi baixo e tampouco tiñan interese por aprender ou escoitar outras linguas que non fosen as propias (Chaume, 2013, pp. 14-15). Desta maneira, xorde a idea da dobraxe, é dicir, «la grabación de una voz en sincronía con los

labios de un actor de imagen o una referencia determinada, que imite lo más fielmente posible la interpretación de la voz original» (Ávila, 1997, p. 17).

Por suposto, esta modalidade posúe as súas propias restricións á hora de realizar as traducións. Ao tratarse dun texto audiovisual, é imposible non cualificar este campo como subordinado. Non só as traducións dependen da compoñente verbal ou lingüística, senón que as decisións que se tomen estarán tamén influenciadas pola imaxe, ao igual que as prioridades estipuladas pola encarga de tradución, o xénero e o hábito (Chaume, 2013, p. 18). Deste xeito, é a propia imaxe a que impón unha serie de restricións temporais, espaciais e incluso semánticas (Martínez Tejerina, 2012, p. 159).

Chaume (2004, p. 26) indica que o tradutor que se enfrente a un texto audiovisual debe ter en conta todos os códigos, é dicir, non debe centrarse tan só na parte verbal ou lingüística, posto que o significado constrúese coa interacción de todos os códigos de significación:

El funcionamiento entre imagen y palabra, la interacción de los dos sistemas de significación del texto audiovisual, se manifiesta en términos de cohesión y de coherencia entre las dos narraciones simultáneas, la visual y la acústica, de modo que el traductor se ve obligado a poner en práctica estrategias de traducción capaces de transmitir no solo la información que contiene cada narración y cada código [...], sino el sentido que irrumpe como fruto de su interacción: un valor añadido [...] o un significado extra [...] que va más allá de la mera suma de ambas narraciones (Chaume, 2004, p. 27).

Polo tanto, neste tipo de encargos, o importante non é buscar un termo equivalente unicamente pensando na compoñente lingüística, senón que existen outro tipo de restricións que afastan ao tradutor das traducións máis literais, ou que poden considerarse máis axeitadas tendo en conta só a equivalencia lingüística.

Un exemplo das restricións propias desta modalidade é o denominado axuste. Neste paso inclúese a sincronización, que «consiste en conseguir que la duración y el movimiento de la boca de la frase que hay que doblar en la lengua de llegada coincidan al máximo con la duración y el movimiento de la boca de la frase en la lengua origen» (Chaume, 2004, p. 72), e a adaptación, na que se intenta conseguir a unión do estilo do guión e a oralidade dos diálogos. Xeralmente, preséntanse tres tipos de sincronías: sincronía fonética ou tamén *phonetic synchrony* ou *lip synchrony*, sincronía cinésica e isocronía (Chaume, 2004, pp. 72-73).

A sincronía labial ou fonética é a relacionada cos movementos articulatorios da boca. O que se busca é establecer un produto o máis natural posible e que non resulte estraño para o espectador. Así, se no momento no que o actor en pantalla está falando e pronuncia vocais abertas ou consoantes bilabiais e labiodentais, estas articulacións tamén deben coincidir na lingua meta. Con todo, este tipo de axuste representa un maior traballo para o tradutor, principalmente cando hai primeiros² ou primeirísimos planos

² Para máis información sobre os tipos de plano consultar Caldera Serrano, J. (2002). «Incidencia angular y planos en la descripción de imágenes en movimiento para los servicios de documentación de las empresas televisivas». En *Biblios: Revista electrónica de bibliotecología, archivología y museología*, 13.

(móstranse as expresións do rostro dos actores) e planos detalle (ponse o foco nun elemento concreto da imaxe). No resto de planos non se ten tanto en conta ou non afecta á elección dos elementos lingüísticos da tradución. Deste xeito, débese realizar un exercicio de creatividade á hora de traducir os textos que se ven afectados por este tipo de sincronía, xa que deben manter en todo momento a verosimilitude (Chaume, 2005, pp. 150-152).

Pola súa parte, a sincronía cinésica está relacionada cos movementos corporais das personaxes. Non obstante, a linguaxe corporal non sempre necesita a intervención do tradutor posto que hai moitos movementos que son compartidos por persoas de diferentes culturas. Polo tanto, son os signos cinésicos cuxa incompreensión ameaza á suspensión da incredulidade os que captan o interese dos tradutores. Estes signos poden estar acompañados de palabras ou signos lingüísticos (orais ou escritos) explicativos. É moi importante neste caso que o tradutor coñeza a representación lingüística convencional que acompaña ao signo cinético do que se trate para evitar así a incoherencia (na cultura occidental, por exemplo, se a personaxe move a cabeza de lado a lado entón implica unha resposta negativa, e se o fai de arriba a abaixo, unha afirmativa) (Chaume, 2005, pp. 147-149).

Finalmente, a isocronía é unha parte fundamental para obter produtos de calidade dentro desta modalidade. Este termo fai referencia á duración das intervencións das personaxes en pantalla. Como o propio nome indica, a lonxitude temporal tanto da tradución como do discurso da versión orixinal debe ser a mesma. Se isto non ocorre, o tradutor vese entón inmerso nun labor de ampliación ou redución, para que o actor ou actriz de dobraxe poida proceder coa enunciación do discurso no mesmo tempo que o actor ou actriz en pantalla. É de grande importancia lograr unha boa isocronía para outorgar verosimilitude e presentar un produto o máis real posible (Chaume, 2005, pp. 149-150).

En conclusión, a dobraxe é unha das ramas da tradución audiovisual que se encarga dos textos audiovisuais, caracterizados por presentar a información a través de, polo menos, dúas canles diferentes, a visual e a sonora. Foi a estratexia escollida, nun principio, por diversos países para poder chegar a un maior número de espectadores e consiste no emprego de actores falantes do idioma de chegada para substituír o audio orixinal das cintas. Unha tradución de calidade é o resultado dun bo axuste que cree un efecto de realidade e verosimilitude aceptable para o público.

3. Análise descritiva

A continuación realizarase a análise descritiva da cinta cinematográfica *Moxie* seguindo o modelo presentado por Barambones (2012). Este autor establece a diferenciación entre os niveis macro e microtextuais do texto audiovisual e realiza dúas análises das diversas compoñentes dos mesmos. Deste xeito, no nivel macrotectual atenderase ás cuestións relacionadas cos códigos gráficos e musicais, mentres que no nivel microtextual a análise se centra nos elementos léxicos e sintácticos.

A película *Moxie* é un filme de comedia dramática estadounidense estreado en 2021. A produción levouse a cabo por Paper Kite Productions, sendo Netflix a encargada

da súa distribución, e a súa estrea realizouse de forma global en numerosos países³. A historia céntrase nos comportamentos machistas e o *statu quo* tóxico dun instituto, que fan que unha adolescente de dezaseis anos, Vivian, se rebele empregando unha revista anónima para poñer fin á situación de sexismo que están a vivir. Para iso, inspírase no pasado da súa nai que tamén loitaba para acabar co patriarcado (Filmaffinity).

3.1. Análise macrotextual

Neste subapartado presentaranse as estratexias seguidas para a tradución dos elementos visuais que aparecen en pantalla e conforman os códigos gráficos da película, así como as compoñentes sonoras da cinta, que conforman o código musical. Valémonos do concepto de paratextualidade, na medida en que existe un tipo de relación transtextual, que alude á transcendencia textual dun texto, no que están implicados todos aqueles elementos que o acompañan, o rodean ou o envolven e que se coñecen como paratextos (Yuste, 2005, pp. 63-64). Polo tanto, os paratextos inflúen e poden facer variar o sentido dun texto e están compostos por dous tipos: epitextos e peritextos. Por un lado, os textos están rodeados e acompañados de epitextos, que son unidades verbais, icónicas, iconotextuais etc. Pola súa parte, os peritextos fan referencia aos textos, pero prolongándoos noutros espazos externos aos mesmos. As imaxes, concretamente, confórmanse como peritextos icónicos, e o seu tratamento implica unha nova maneira de tradución: a paratradución (Yuste, 2011, p. n/a; 2013, p. 86).

Deste xeito, á hora de traducir, tamén se deben ter en conta os códigos de significación que non son puramente lingüísticos, como os sons, a música ou as realizacións da imaxe (sinais, planos, símbolos etc.) (Yuste, 2005, pp. 66-6). Todos estes paratextos son de vital importancia porque outorgan significado e completan a mensaxe que transmite o texto audiovisual. Só cando a figura do tradutor sexa capaz de interpretar e obter todos os significados que achegan cada un dos elementos que aparecen diante del, este será capaz de transmitir o sentido completo ou cambiar o necesario para que o acto comunicativo teña éxito (Yuste, 2013, p. 87; 2008, pp. 143-145).

Partiendo del hecho que de los textos de hoy en día están cada vez más acompañados de imágenes visuales o sonoras que orientan su traducción, la paratraducción de dichas producciones paratextuales se ha convertido en una necesidad en el mercado de la traducción. Umbral de transición, margen de transacción, zona indecisa, intermediaria y fronteriza de producciones paratextuales audiovisuales y verbo-icónicas, convertidas en auténticas entidades multimedia e iconotextuales, la paratraducción supone siempre un espacio de lectura interpretativa y escritura paratraductorales "entre" diferentes códigos semióticos productores o reguladores del sentido simbólico creado gracias a la relación intersemiótica o multisemiótica de los mismos (Yuste, 2015, p. 326).

3.1.1. Tradución dos códigos gráficos

Na pantalla non só se poden apreciar imaxes, senón que tamén existe linguaxe escrita que aparece codificada en distintos xéneros e que, no ámbito cinematográfico, posúe un status convencional. Todos estes elementos lingüísticos denomínanse insertos e, dentro

³ A cinta está protagonizada por Hadley Robinson, Lauren Tsai, Patrick Schwarzenegger, Nico Hiraga, Sydney Park, Josephine Langford, Clark Gregg, Ike Barinholtz, Poehler y Marcia Gay Harden, e dirixida pola actriz e cómica Amy Poehler.

deste grupo, pódense subdividir en: intertítulos (ou didascalias), títulos, subtítulos e textos (Chaume, 2004, p. 282).

Durante a análise, puidéronse observar exemplos de tres tipos de insertos ao longo da cinta. Por un lado, os intertítulos ou didascalias que constituían nun primeiro momento a forma de conectar as imaxes do cine mudo e dar coherencia á trama das películas cos diálogos. A día de hoxe son elementos textuais que axudan a integrar as imaxes que aparecen en pantalla. Por outro lado, nos títulos inclúense os elementos textuais que aparecen ao principio e final da película. Estes conteñen información como o título, a ficha técnica, o *casting* etc. Por último, os textos ou escritos son os elementos gráficos que mostra a cámara e pertencen á realidade da película, é dicir, están incluídos dentro do marco da historia e son relevantes para a mesma (Chaume, 2004, pp. 282-90).

O primeiro elemento que aparece para analizar é o título da película. Para a súa tradución pódense empregar catro técnicas: a) tradución literal; b) mantelo na versión orixinal; c) tradución parcial; e d) tradución publicitaria (que é aquela que máis se afasta do título orixinal) (Chaume, 2004, p. 285). Neste caso, o título “Moxie” consérvase na versión orixinal, posiblemente, porque se utiliza como se fose un nome propio (a revista que funda a protagonista ten a mesma designación). Con todo, esta palabra en inglés ten dous significados: «1: energy, pep; 2: courage, determination» (Merriam-Webster Dictionary). Nun momento da película, a directora do instituto emprega este termo para referirse á actitude das animadoras nunha actuación que realizan coa connotación de “enerxía”, polo que na dobraxe se traduce como “marcha”. Cando Vivian, a protagonista, decide facer a revista, emprega de novo esa mesma palabra, pero coa segunda acepción, a de determinación e valentía, para ir contra todo o imposto ata ese momento e romper coas normas, escritas e non escritas. Ao non facer ningunha tradución, o espectador perde este xogo de palabras e a significación que ten realmente ese termo, pois só o verá como un nome propio.

Con respecto á información técnica, esta divídese entre o principio e o final da película. Durante o desenvolvemento das primeiras escenas van aparecendo os nomes do reparto e outro tipo de datos técnicos como o produtor, a directora etc. Da mesma maneira, ao remate da película, nos créditos vólvese repetir a información xa incluída ao comezo, e engádesse máis, como localizacións, cancións da banda sonora, técnicos de son, maquilladoras etc. Non obstante, a única tradución que se realiza de toda esta información é ao comezo da película, cando aparece “Netflix presents” e se pon un subtítulo “Netflix presenta”.

Así mesmo, en ningún momento se fai referencia á figura da tradutora ou tradutor. A pesar de que en moitos casos, sobre todo nas series, a plataforma Netflix inclúe ao final de cada episodio o nome de quen realiza a tradución, aínda falta moita representación do labor destes profesionais. Ademais, nas películas non é tan común poder acceder a esta información.

Os elementos textuais, pola súa parte, ao pertencer á realidade da historia, deben ser analizados con calma e débese buscar a mellor solución para introducilos na cultura

de chegada, xa que poden ser de vital importancia para o desenvolvemento da trama ou a súa comprensión por parte dos espectadores. Existen moitos casos nos que se introduce certa información importante a través das imaxes e a tradución debe asegurarse, polo tanto, de que o público non pase por alto certos detalles.

Chaume (2004, p. 290) establece dúas categorías dentro deste grupo: os textos diexéticos (que pertencen ao plano da historia) e os textos non diexéticos (que son externos ao plano da historia incluídos como mero divertimento por parte do director). Ademais, preséntanse catro categorías ou normas de tradución para este tipo de código gráfico:

- 1) *Voz en off*: tradúcese a compoñente textual na lingua meta e emítese a súa tradución á vez que aparece a imaxe en pantalla a través dunha narración en *off*. Esta pode realizarse por parte dunha personaxe ou por un narrador alleo ao reparto principal da cinta.
- 2) Subtitulado: mantense o texto na lingua orixinal pero inclúese na parte inferior do plano a súa tradución.
- 3) Inserción dun novo texto: substitúese o texto por outro na lingua meta.
- 4) Non tradución: déixase na lingua orixinal e sen ningún tipo de referencia na lingua meta.

Na cinta só se puido apreciar unha única técnica á hora de realizar o transvase da información destes elementos textuais da pantalla: o subtitulado. A maioría dos exemplos atopados (un total de 24 elementos gráficos con subtítulos) son textos diexéticos, pois correspóndense con imaxes relacionadas coa revista que crea Vivian. Nela escríbense mensaxes de denuncia e reivindicación relacionadas co instituto. O que se puido observar é que se traducen aquelas que aparecen un mínimo de tempo en pantalla, ao redor de 3-4 segundos, posto que, senón, sería case imposible ler os subtítulos coa tradución. Porén, hai algunhas destas imaxes que se deixan sen subtitular que, dende a miña opinión, deberían ser obxecto de tradución. Trátase sobre todo dos casos nos que teñen gran relevancia, como por exemplo, ao comezo, cando Vivian ten a idea de facer a revista por primeira vez, colle a maleta onde súa nai garda as súas cousas da xuventude. Nela pódese ver con claridade un adhesivo que pon “Riot girrrr!” (que significaría algo así como “muller loitadora” ou “muller feminista”), que máis tarde ela mesma emprega tamén no folleto, mais non se traduce. Isto sería de gran relevancia porque nos amosa o novo espírito que espertou en Vivian e o camiño que decide tomar dende ese momento en diante.

Os textos non diexéticos que se aprecian na película son menos, e correspóndense sobre todo con carteis que aparecen no instituto. Un exemplo deste grupo que chamou a atención foi un letreiro dunha funeraria que dicía “DON’T TEXT AND DRIVE! WE CAN WAIT!”. A tradución proporcionada foi “¡NO ESCRIBAS Y CONDUCE, PODEMOS ESPERAR!”, pero parece que existe un erro de comprensión. Cando se emprega a frase en inglés, o que se quere transmitir é que as persoas que van ao volante non deben mandar mensaxes pois isto aumenta o risco de accidentes. Así, nese cartel, preténdese facer unha broma con iso ao dicir que se non realizas ambas accións xuntas, eles

esperarán a que a morte se produza por outra causa natural (posiblemente nunha idade avanzada). Polo tanto, unha tradución máis adecuada sería “No escribas y conduzcas, podemos esperar”.

Finalmente, as interaccións que teñen lugar a través dos móbiles, tanto mensaxes como publicacións de redes sociais, pódense tratar como intertítulos, pois estes non aparecen representados dentro da historia dunha forma normal. En lugar de mostrar o propio dispositivo cos elementos textuais, estes repártense por diversos espazos da pantalla coas súas traducións en forma de subtítulos. Isto ocorre cando as amigas se mandan mensaxes de texto, cando se publica a lista sexista e cando Vivian sube a Instagram a fotografía da pintada que fai no instituto.

Resulta interesante ver como Netflix opta por utilizar sempre a mesma técnica para a tradución destes elementos, a través de subtítulos. Un motivo podería ser o menor custo que implican, así como a demanda que teñen as películas desta plataforma, pois ofrécese a unha gran cantidade de países. Deste xeito, cos subtítulos, aforraríanse custos e implementaríase a rapidez para adaptar o filme a máis idiomas.

3.1.2. Tradución do código musical

O código musical dunha película componse tanto pola «música ambiental como la música argumental o diegética que es susceptible de traducirse, bien porque se traduce la letra de las canciones, o bien porque se sustituye la música» (Chaume & Tamayo, 2016, p. 312). Como norma xeral, a banda sonora do texto audiovisual non adoita cambiar, aínda que si é unha práctica común nas películas de animación, nas que se recorre a letristas ou compositores para crear unha letra que se axuste á melodía, o ritmo etc. Este traballo realízase normalmente en dobraxe e substitúense as cancións da versión orixinal por outras na lingua meta. Non obstante, tamén pode optarse por subtítular as cancións e manter desesa maneira a música diexética (Chaume & Tamayo, 2016, pp. 312-313).

Normalmente, a música escollida para as diferentes escenas das películas garda relación coa acción e emprégase para incidir sobre o estado de ánimo tanto das personaxes como do espectador. Trátase dun elemento importante porque axuda a relatar a historia. Na película de *Moxie*, a banda sonora parece estar en sincronía co estado anímico da protagonista e coa loita que esta emprende. Deste xeito, cando comeza a aparecer nela un sentimento de rebeldía e desacougo por todo o que está a ocorrer no instituto, soan as cancións *Rebel Girl*, de Bikini Kill ou *Fire with Fire*, de Gossip. A primeira canción representa o principio do cambio de actitude de Vivian, un cambio que implica deixar de ter unha postura pasiva para facer algo ao respecto. A segunda, utilízase cando comezan a unirse máis rapazas do instituto ao movemento que ela empezou, cousa que a motiva a seguir adiante. Así mesmo, ao final da cinta, cando o alumnado sae en sinal de apoio e protesta contra a violación que sufriu unha das súas compañeiras, de fondo pódese escoitar *W.A.R.R.I.O.R.*, de Ebony Bones. Polo tanto, pódese ver como de importantes son as cancións na cinta xa que cada unha delas está escollida estratexicamente para que complete o significado do texto audiovisual.

	Fragmento presente na película	Tradución Netflix
<i>Rebel Girl</i> Bikini Kill	That girl she holds her head up so high I think i wanna be her bestfriend Rebel girl, rebel girl Rebel girl you are the queen of my world Rebel girl, rebel girl	Esa chica va con la cabeza muy alta. Creo que quiero ser su mejor amiga. Chica rebelde, chica rebelde. Chica rebelde, tú eres la reina de mi mundo. Chica rebelde, chica rebelde.

Táboa 1. Fragmento da canción subtitulada

Por outro lado, cando Vivian está con Seth (o rapaz que lle gusta), as cancións que se poden escoitar son *La Vie En Rose*, de Lucy Dacus, que se utiliza para a súa primeira cita, *Suddenly, Seymour*, versión de A Giant Dog, que pertence ao musical *Little Shop Horror* e cuxa letra transmite que por fin atopou alguén que a comprende e a valora por quen é realmente, e *Heaven*, de Brandi Carlile, que soa cando ambos están no coche na intimidade.

Para o traslado destas unidades na cinta en español optouse por deixar a versión orixinal das cancións e non realizar ningún tipo de cambio. Tampouco se viu necesario subtitulalas, xa que isto ocorre cando estas forman parte da propia historia da trama e non só cando se escoitan de fondo. Aínda que si aparece un instante no que se subtitula un fragmento dunha delas. Vivian recorda que, cando era cativa, súa nai poñíalle unha canción e búscala en internet. A canción é *Rebel Girl*, de Bikini Kill, e cando a escoita por primeira vez vendo un vídeo de *YouTube* si se opta por subtitulala, porque tanto a personaxe coma o espectador están a escoitar e comprender o significado tan importante que transmite a canción para a trama (véxase Táboa 1).

3.2. Análise microtextual

A continuación, introducíranse as técnicas de tradución utilizadas para o transvase do texto audiovisual á cultura meta. Atendendo aos niveis léxico e sintáctico realizouse a análise descritiva-comparativa do código lingüístico e os resultados mostráronse nos seguintes subapartados.

3.2.1. Nivel léxico

Os textos audiovisuais buscan crear unha sensación de verosimilitude para que o espectador poida ser capaz de suspender a incredulidade e aceptar o pacto implícito de que o que está ocorrendo en pantalla é real. Deste xeito, neles emprégase a oralidade prefabricada, é dicir, preséntanse códigos lingüísticos orais que se crean para simular a linguaxe natural das conversas. Pero estes textos non son máis que un intento por parte dos actores de producir, da forma máis realista posible, unha linguaxe oral espontánea que, en realidade, provén dun discurso escrito anterior (Chaume, 2004, p. 168).

Para lograr esa oralidade, utilízanse as características do discurso oral natural, isto é, inténtase reproducir un léxico oral espontáneo. Polo tanto, o labor de tradución tamén reside en buscar aquelas equivalencias léxicas que se adecúen ao vocabulario utilizado polos falantes da cultura meta, e que non lles resulten demasiado foráneas ou

planificadas. O éxito disto radica no emprego da intertextualidade (refráns, ditos, cancións, slogans publicitarios...), de termos xenéricos e comodíns, do argot (escolar, xuvenil, sociais etc.) e de utilizar todo tipo de figuras estilísticas (comparacións, metáforas, dobres sentidos, personificacións etc.) (Chaume, 2004, pp. 180-182).

Nos textos audiovisuais, por conseguinte, premia o contexto situacional diexético, polo que se deben buscar aqueles elementos que se axusten a el e, ademais, ás características da cultura meta. A linguaxe é un reflexo da historia e cultura dunha sociedade, polo tanto, moitas das expresións que se empregan fan referencia a realidades específicas dos habitantes dunha cultura. Por este motivo, é importante saber trasladar ditas expresións para que os espectadores da cultura meta tamén poidan comprender o que escoitan, pero sobre todo, poidan conectar coa historia que se está a narrar e, dalgunha forma, identificarse con ela. Existen diferentes estratexias para a tradución de enunciados que posúen cargas culturais ou son moi específicos dun grupo de falantes, durante a análise da cinta puidéronse observar exemplos de catro delas: neutralización, domesticación, estranxeirización e calco.

Neutralización

A neutralización ou xeneralización pódese definir como o proceso mediante o cal «[un] elemento específico [del texto origen] es substituído en el texto meta por un término neutral pero lo suficientemente amplio como para contener lo expresado en el texto origen» (Ruzicka, 2011, p. 57). Esta técnica emprega, polo tanto, un hiperónimo do elemento específico da cultura orixe no transvase á cultura meta (Barambones, 2012, p. 112). Os motivos polos que se decide empregar esta estratexia poden ser debidos a que se considere que o termo é demasiado específico para a súa comprensión por parte do espectador ou resulte demasiado foráneo.

Ao realizar a análise da película, detectáronse 9 casos desta estratexia. Todos se corresponden con termos que teñen connotacións específicas da cultura estadounidense e que o tradutor ou tradutora considerou demasiado complicadas para manter na versión meta, ante a posibilidade de incompreensión do público. Así, pódense ver na Táboa 2 algúns exemplos das solucións achegadas. En Estados Unidos a lingua oficial falada é o inglés, pero en España (na maioría dos territorios) é o español. Por este motivo, cando a amiga de Vivian lle pregunta quen é o seu profesor de inglés, non pode manterse dita referencia xa que, senón, na clase terían que falar nesa lingua. Por ese motivo, se cambia esa palabra por un termo máis xeral, “lingua”, que engloba os significados e permite á persoa que está vendo a película comprender ao que se refire, ter unha clase de lingua e literatura, sen romper co pacto implícito.

Por outro lado, os rapaces do instituto fan unha lista na que aparecen as súas compañeiras clasificadas en diversas categorías (“mellor cu”, “máis disposta a ter relacións sexuais” etc.). Cando esta se publica, todos se sorprenden porque aparece unha nova categoría. En ningún momento o espectador pode ver cal é o nome, pero si sabe que a persoa que aparece nela é a rapaza nova, Lucy. Simplemente se alude ao título cando se fai referencia á “c-word”, que é unha maneira educada de referirse á palabra “cunt”, que en inglés significa “vaxina”, e se emprega de forma despectiva para designar a unha

persoa estúpida ou desagradable (Cambridge Dictionary, s.f., definición 1). En español, non existe un termo similar co que poder substituír dita palabra, polo que se opta por neutralizar esa expresión e directamente cambiala por “tacos”, que sería un hiperónimo que engloba a todo tipo de palabras malsoantes.

O terceiro exemplo visible na táboa é a palabra “powwows”. A nai de Vivian emprega este termo ao contarlle que cando ela era nova e facía reunións coas súas amigas para falar de posibles accións para loitar contra o machismo, esa era a forma en que lle chamaban aos seus “meetings”. Este vocábulo fai referencia a «an American Indian social gathering or fair usually including competitive dancing» (Merriam-Webster Dictionary, s.f., definición 2b). É dicir, designa unha reunión entre pobos indíxenas norteamericanos para cantar, bailar, socializar e honrar a súa cultura. O público meta, ao non estar tan apegado a estes pobos, posto que culturalmente non teñen relevancia para a sociedade española por non ter contacto, non saberá a que fai referencia dita palabra. Por ese motivo, quen traduce opta por cambiar a palabra por “aquelarre”, que se emprega para designar unha «Junta o reunión nocturna de brujos y brujas, con la supuesta intervención del demonio ordinariamente en figura de macho cabrío, para sus prácticas mágicas o supersticiosas.» (DRAE, s.f., definición 1m). Deste xeito, continúaase coa idea de xuntanza e tamén se lle outorga esa connotación de “tribo”, pois representa reunións que facían intentando afastarse do estipulado polas normas sociais.

Finalmente, aparece a expresión “SAT tutor”. Mentres Vivian e Lucy están probando roupa para reivindicarse no instituto ao día seguinte fronte ás normas de vestimenta sexistas, comezan a inventar historias do que serían dependendo das prendas que escollesen. Deste xeito, Vivian dille a Lucy que parece unha muller con depresión posparto que ten unha aventura co titor do SAT do seu fillo. SAT son as siglas de *Scholastic Assessment Test*, un exame realizado para a admisión universitaria en Estados Unidos, que sería o equivalente ás probas de acceso (selectividade ou ABAU en España). A pesar de haber unha equivalencia que se podería empregar, por cuestións probablemente de sincronía labial e, sobre todo, isocronía, non se optou por empregala. Simplemente se fala de titor, xeneralizando así a expresión ao non especificar de que tipo ou para que materias.

TCR	TO	TM
00:05:2 2	Do you have Mr. Davies for <i>English</i> ?	Tienes a Davis en <i>lengua</i> ?
00:24:5 4	I don't want to have to say the <i>c-word</i> .	No quiero decir <i>tacos</i> en voz alta.
00:38:0 6	We called our meetings <i>powwows</i> .	Llamábamos a las reuniones <i>aquelarres</i> .
00:49:5 2	You're a woman with postpartum depression, but you're having an affair with your son's <i>SAT tutor</i> .	Eres una madre con depresión postparto pero tienes una aventura con el <i>tutor</i> de tu hijo.

Táboa 2. Neutralizacións

Adaptación

Cando no texto orixe aparecen expresións cunha carga cultural elevada ou outro tipo de elementos como xiros idiomáticos ou frases feitas, débese escoller entre manter dita expresión ou cambiala por outra que forme parte do universo da cultura meta. No momento en que se realiza unha conversión cultural das referencias culturais, entón estase efectuando unha adaptación ou domesticación (tamén chamada naturalización) (Martín, 2018, p. 309).

Durante o visionamento da película encontráronse 16 exemplos desta técnica de tradución. Á súa vez, ditos exemplos pódense agrupar en tres categorías diferentes. A primeira, corresponderíase con aqueles elementos que se constitúen como parte das convencións da cultura estadounidense. Aquí atópanse 5 exemplos, dos que 3 pertencerían ao sistema educativo dos Estados Unidos. En España, a educación secundaria (de 12 a 16 anos) consiste en catro cursos, seguidos de dous de bacharelato (de 16 a 18). Cada tipo de nivel educativo posúe diferentes grupos segundo a idade, que se establecen como primeiro, segundo, terceiro etc. Pola súa parte, o sistema educativo estadounidense ten unha división diferente, pois tamén se lle chama secundaria, pero non existe bacharelato. Dende a educación primaria comézase a numerar os anos como primeiro, segundo etc. ata chegar a duodécimo grao (que sería o último ano antes de comezar a universidade). Así mesmo, en secundaria, tamén se clasifican os anos como “freshman, sophomore, junior e senior” por orde ascendente. É dicir, “freshman” sería aquel alumno que comeza o primeiro ano de secundaria e “senior” o que está en último curso. Como se pode observar na Táboa 3, cando Vivian di que é demasiado maior para sacar unha foto o primeiro día de escola, cámbiase “11th grade” por “bacharelato”, adaptándoo ao sistema educativo español, coñecido polo público meta.

Por outra banda, os 2 exemplos que restan, pertencerían ao sistema de unidades. En Estados Unidos non teñen o mesmo sistema de medida que en España. No país norteamericano, emprégase o Sistema de Medidas Anglosaxón (Sistema Imperial) segundo o cal se expresa o peso en libras, e a lonxitude en polgadas, pés, iardas e millas. Polo tanto, cando aparecen este tipo de elementos, na versión española cámbianse polas medidas do Sistema Internacional, que é o que se utiliza na península. Así, todas as referencias de alturas e distancias que se empregan na película aparecen en centímetros ou metros, e tamén se fai o cambio nos números, non só se substitúe a unidade, senón que se converten os datos de forma aproximada (así, 3 polgadas serían ao redor de 7.6 cm., que na cinta se redondea a 8 cm.).

O segundo grupo componse de expresións idiomáticas, 3 para ser exactos. Todas estas expresións se corresponden con frases feitas ou ditos propios da cultura de partida que se trasladan á cultura de chegada empregando outras equivalentes. É dicir, utilízanse outras expresións que significan o mesmo pero empregan outros referentes culturais. Por exemplo, para indicar que Lucy debe mostrar indiferenza ante comentarios malintencionados e non facerlles caso, a directora utiliza a expresión “sticks and stones”. Esta correspóndese coa rima “sticks and stones may broke my bones, but words shall never hurt me”, que se emprega como unha contestación de defensa ante o *bullying* verbal. Unha tradución literal non tería sentido para o público meta, que non

comprendería a que fai referencia. Por ese motivo, emprégase o refrán popular español “a palabras necias, oídos sordos”. Con esta frase, o público meta sabe que o que pretende dicirlle a directora á alumna é que non debe facer caso aos comentarios ou afirmacións alleas que pretendan perturbala, porque non son de proveito nin dignas de ser oídas.

Por último, neste grupo final inclúense as expresións que na versión orixinal carecen de carga cultural elevada, pero que se traducen con formas propias da cultura española. Este confórmase como o grupo de maior tamaño ao estar incluídos aquí 8 dos 16 casos de domesticacións atopados. Por exemplo, a palabra “burn” en inglés pode entenderse como un verbo relacionado co acto de arder ou outros significados dese mesmo ámbito; pero na xerga xuvenil, “burn” utilízase coa acepción de «to disrespect someone (to diss); to make fun of someone; used by a third party after a first party makes fun of a second party» (Urban Dictionary, s.f., definición 1). Polo tanto, pódese apreciar como se emprega unha linguaxe máis coloquial, de acordo coas personaxes, ao seren rapaces e rapazas de 16-17 anos. Así, na versión española, tamén se opta por empregar termos coloquiais que teñan un significado similar. Neste caso, escóllese a palabra “zasca”, que é unha forma coloquial propia da cultura española para referirse a unha contestación cortante (DRAE, s.f., definición 1).

TCR	TO	TM
00:02:20	No, mom. I'm in <i>11th grade</i> .	No, mamá empiezo el <i>bachillerato</i> .
00:07:36	I grew like <i>3 inches</i> this summer.	He crecido <i>8 cm</i> este verano.
00:25:10	<i>Sticks and stones</i> .	<i>A palabras necias, oídos sordos</i> .
00:30:48	Now that's a righteous <i>burn</i> with a swish.	Eso es un <i>zasca</i> como una casa con canasta.

Táboa 3. Adaptacións

Estranxeirización

A técnica mediante a cal se opta por manter na tradución elementos da cultura orixe que resultarán exóticos para o público da cultura meta, é dicir, manter aqueles termos que fagan ao espectador consciente de que a acción ten lugar nunha realidade cultural diferente, coñécese como estranxeirización (Casas & Ling, 2014, p. 184).

Durante o visionamento da cinta, só se atopou un único exemplo desta técnica (véxase Táboa 4). En Estados Unidos, a moeda oficial é o dólar, mentres que en España, como moitos países da Unión Europea, utilízase o euro. Así, cando o tradutor decide manter a referencia dos cartos da bolsa que se vai outorgar a un alumno ou alumna do instituto en dólares, estase rompendo coa idea de que a acción está a ocorrer en España ou Europa, e outórgaselle así unha sensación estranxeirizante ao enunciado.

TCR	TO	TM
00:07:58	A scholarship of 10.000\$.	Una beca de 10.000 <i>dólares</i> .

Táboa 4. Estranxeirización

Calco

Chámaselle calco á operación mediante a cal se substitúe unha unidade léxica complexa (composto, frase, modismo) dunha lingua orixe por outra da lingua meta que mostra, de maneira máis ou menos exacta, a estrutura morfolóxica ou sintáctica da mesma (Rodríguez, 2005, p. 180).

Neste caso, o calco emprégase como solución para poder manter un elemento que pretende ser humorístico relacionado cun xogo de palabras baseado, neste caso, nas características da lingua inglesa. O equipo do instituto chámase “Rockport Pirates”, polo que cando intervén o rapaz que fai os anuncios matutinos, e que tamén é a mascota do equipo, sempre intenta imitar a forma de falar dos piratas. Así, empregan a similitude existente entre “our” e outras palabras que teñan unha pronunciación similar e a forma “argh” tan característica da fala corsaria (véxase Táboa 5). En español, non existen palabras cunha pronunciación tan parecida, pero óptase por acentuar tamén á hora de pronunciar a letra “r” do léxico escollido.

TCR	TO	TM
00:06:54	[...]along with “ <i>argh</i> ” lovely Vice President, Emma Cunningham.	Con <i>nuestra</i> encantadora vicepresidenta Emma Cunningham.

Táboa 5. Calco

Explicitación

Isto ocorre cando se presupón que alusións, convencións tipográficas etc. presentes na cinta non serán comprendidas polos espectadores da cultura meta. Polo tanto, o que se pretende é crear un texto máis accesible, e busca eliminar calquera tipo de ambigüidade que poida xurdir (Lorenzo, 2014, pp. 38-9; Martín, 2018, pp. 309-13).

Na cinta topáronse tres ocasións nas que se empregou esta técnica, e nas tres se trataba de abreviaturas que foron explicadas na tradución para a dobraxe, como se pode apreciar na Táboa 6. O VFW fai referencia a *Veterans of Foreign Wars*, que é unha organización que pretende procurar axuda tanto aos antigos membros do exército americano como ás súas familias e promover o espírito patriota. Está claro que, de non ter cambiado as iniciais polas palabras que fan referencia explicitamente á organización, o público meta non sabería de que se falaba na película.

TCR	TO	TM
00:05:15	I’m talking about how much I’ve grown from volunteerin at the VFW.	Cuento lo que aprendo de voluntaria con <i>las veteranas de guerra</i> .

Táboa 6. Explicitación

3.2.2. Nivel sintáctico

Na tradución débense buscar as estruturas sintácticas que mellor se adapten para crear un discurso oral realista. Non obstante, debido ás restricións ligadas a esta modalidade, pode aparecer a necesidade de realizar cambios que ao espectador lle resulten premeditados. Un exemplo disto sería a omisión de certas características do rexistro oral como as dubitacións, hipérbatos, anacolutos etc. (Chaume, 2004, p. 178).

Barambones (2012, pp. 114-128) inclúe unha clasificación das técnicas mediante as cales se consegue axustar o texto segundo as necesidades impostas polo tempo, as imaxes etc. De todas elas, na análise de *Moxie* atopáronse exemplos de: ampliación, modulación, redución, substitución e transposición.

Ampliación

Recórrese a esta técnica cando se necesita que o texto meta teña a mesma lonxitude que o enunciado orixinal, e respectar desa maneira a isocronía. Consiste en agregar elementos lingüísticos que non son relevantes para a historia, pero axudan a dar credibilidade ao produto final e tamén melloran o axuste (Barambones, 2012, p. 114).

Na análise atopáronse 5 exemplos deste mecanismo que, á súa vez, pódese clasificar en distintos grupos (Barambones, 2012, pp. 114-115):

- a. Elementos lingüísticos: localizáronse dous exemplos mediante os cales se introducen diversas palabras que axudan a clarificar a mensaxe (véxase Táboa 7).

TCR	TO	TM
00:05:40	You can put your valued things.	Puedes dejar <i>ahí</i> lo de valor.

Táboa 7. Adición de elementos lingüísticos

- b. Perífrases explicativas: no único exemplo atopado, obsérvase como se inclúen elementos lingüísticos cuxa finalidade é explicitar as frases, aínda que estes non resultan indispensables para que o espectador comprenda a mensaxe:

TCR	TO	TM
00:30:06	I don't care. I don't have to tell you anything.	Me da igual <i>cómo</i> estés. No tengo que decirte nada.

Táboa 8. Adición de perífrases explicativas

- c. Elementos fáticos: os dous exemplos atopados deste tipo non achegan nada novo á mensaxe, pero facilitan a interacción entre os participantes da comunicación e outorgan maior oralidade, como se pode ver no caso exposto na Táboa 9.

TCR	TO	TM
00:05:15	Her? She's not going to do anything.	¿Esa? No hará nada, <i>anda ya</i> .

Táboa 9. Adición de elementos fáticos

Modulación

Esta técnica defínese como a que «permite adaptar o modular la forma de pensamento de maneira diferente y enfrentarse a la situación desde diferentes ópticas y de acuerdo con los recursos expresivos propios de cada lengua» (Barambones, 2012, p. 119).

Concretamente, localizáronse 9 exemplos que pertencen a tres grupos distintos (Barambones, 2012, pp. 119-120):

- a) Substitución de enunciados afirmativos por negativos e viceversa: nos momentos nos que na versión orixinal se utiliza unha frase en afirmativo, na versión meta emprégase unha en negativo e viceversa. Na fita analizada, dos 4 casos existentes, prodúcese o cambio de afirmativa por negativa maioritariamente (véxase Táboa 10).

TCR	TO	TM
00:36:38	Kaitlynn please, <i>give me a break</i> .	Kaitlynn, por favor, <i>no me repliques</i> .

Táboa 10. Modulación de enunciados afirmativos e negativos

- b) Modulación de forma, aspecto e uso: existen formas de cortesía e eufemismos á hora de expresarse ligados ás linguas, así como linguas que tenden a dicir as cousas dunha maneira máis directa. Como se pode ver na Táboa 11, a expresión coloquial “kidding me” en inglés traduciríase literalmente como “estás de broma”. En español, porén, empregouse unha forma máis impetuosa, ao usar unha palabra máis vulgar (véxase Táboa 11).

TCR	TO	TM
00:25:11	<i>Are you kidding me?</i>	<i>¿Estás de coña?</i>

Táboa 11. Modulación de forma, aspecto e uso

Redución

En moitas ocasións, o tradutor ou axustador terá que escoller a opción de omitir certos elementos polo ben de cumprir coa isocronía. Este método consiste en reducir os enunciados, sintetizando información para que o actor de dobraxe poida recitalo de forma natural, e a duración se corresponda coa do actor orixinal. Para isto, en moitas ocasións óptase por omitir elementos lingüísticos que non resultan importantes para a acción e cuxa supresión non implica a perda substancial de información por parte do espectador.

No filme encontráronse 7 exemplos que se clasifican en tres grupos (Barambones, 2012, pp. 124-125):

1. Omisión de adverbios e complementos circunstanciais: os dous casos presentes no corpus compóñense da supresión de complementos circunstanciais de modo e lugar. Como se observa na Táboa 12, no enunciado que realiza a nai de Vivian cando a ve bicarse con Seth, prescínlese da información de “na calzada/entrada” para poder manter a isocronía.

TCR	TO	TM
01:05:47	Who were you kissing with <i>in the driveway</i> ?	¿Con quién te estabas besando?

Táboa 12. Omisión de complementos circunstanciais

2. Omisión de marcadores da función fática: trátase de palabras que serven para potenciar a interacción dos falantes no acto comunicativo. Aquí atópanse 4 exemplos compostos por marcadores discursivos como o que aparece na Táboa 13 e vocativos.

TCR	TO	TM
01:38:34	<i>You know what?</i> If you are gonna expel somebody, expel me.	Y si vais a expulsar a alguien, expulsadme a mí.

Táboa 13. Omisión de marcadores discursivos

3. Omisión de repeticións: no único exemplo deste tipo, pódese ver como no texto meta se omite unha das palabras que se utilizan para dicir que algo non é divertido ou interesante (“lame” e “boring” poderían ser considerados como sinónimos neste caso):

TCR	TO	TM
00:09:49	I know everything is <i>lame and boring</i> .	Sé que todo es <i>aburrido</i> .

Táboa 14. Omisión de repeticións

Substitución

Esta técnica baséase na substitución de elementos lingüísticos por outros paralingüísticos (entoación, xestos etc.) ou viceversa (Barambones, 2012, p. 126).

Neste apartado atópanse 2 exemplos que distan entre si. O primeiro deles sucede cando Lucy está a falar coa directora sobre a lista misóxina. A muller pretende resolver esa discusión mandándoa de novo ás bancadas do ximnasio, momento no que expresa: “Go and sit down. We are having a pep rally”. Con todo, na tradución para a dobraxe escóitase: “Vuelve a tu sitio. Vamos, vamos” (min. 00:25:12). Neste sentido, preferiuse omitir a última información e dar maior protagonismo á entoación da profesora para mostrar a súa despreocupación ante o asunto. Ademais, é posible facer este cambio porque no plano que se realiza, a muller está de costas mentres pronuncia esta oración, polo que a substitución non interfere coa isocronía nin a sincronía labial.

O segundo exemplo axústase máis á definición indicada desta técnica, pois prodúcese unha omisión de elementos lingüísticos en favor dun xesto. Vivian e Seth comparten un momento íntimo no coche antes dun partido. Entón, este dille a ela que o corazón lle late moi forte. Na tradución, porén, omítese a referencia á palabra “corazón” xa que el pon a súa man no peito dela (véxase Táboa 15).

TCR	TO	TM
01:16:57	Your <i>heart</i> is beating super fast.	Te late muy rápido.

Táboa 15. Substitución

Transposición

Realizar unha transposición implica cambiar a categoría gramatical, que terá repercusión na estrutura sintáctica. Deste xeito, o mesmo contido semántico pódese expresar utilizando diferentes categorías gramaticais (Barambones, 2012, p. 128).

O exemplo atopado no filme é do tipo: verbo por substantivo, que constitúe a clase de transposición máis frecuente. Así, substitúese o verbo “play” do texto orixinal polo substantivo “música”, o que implica que a oración se constrúa de forma diferente, engadindo tamén un novo sintagma verbal “te gusta la música”.

TCR	TO	TM
00:15:53	It says here on your transcript that you <i>play</i> .	Veo en tu expediente que te gusta la <i>música</i> .

Táboa 16. Transposición

4. Conclusión

Despois de realizar a análise, puidéronse observar as distintas estratexias empregadas na tradución dos diferentes niveis de texto audiovisual para a dobraxe de *Moxie*. En xeral, no que respecta á canle visual, pódese ver a utilización dunha única técnica para traducir os elementos textuais que aparecen en pantalla. Netflix opta así polas naturalizacións parciais, é dicir, manter os elementos textuais na lingua orixinal (neste caso inglés), pero presentando as súas traducións a través de subtítulos. Isto ocorre tanto para os elementos textuais diexéticos como non diexéticos.

Con respecto á canle acústica, ao non tratarse dunha película de animación, na que se inclúen cancións ou temas musicais con coreografías en partes do seu desenvolvemento argumental, as cancións non sofren ningún tipo de tratamento. Por suposto, axudan a conformar o significado completo do texto audiovisual, pero non se utiliza ningunha estratexia de tradución porque, ao ser parte da banda sonora, non se cree necesario. Non obstante, si se inclúen subtítulos para unha canción que aparece dentro da propia trama.

Atendendo agora á análise microtextual, no transvase dos elementos léxicos obsérvase un maior número de domesticacións, dentro das cales as expresións pertencentes ao rexistro coloquial aparecen en maior medida. Búscase desta forma empregar un vocabulario que resulte coñecido para o público meta e que reflicta, dalgunha maneira, a cultura do idioma de chegada para que os espectadores poidan conectar co material audiovisual e non resulte demasiado foráneo. Así mesmo, tamén hai unha cifra elevada de neutralizacións, a través das cales se substitúen os elementos específicos por outros que transmiten o significado dunha maneira máis xeral (por un hiperónimo). No nivel sintáctico, pola súa parte, atopáronse exemplos de ampliación, modulación, redución, substitución e transposición. Dentro destes, son as técnicas de modulación, seguidas das de redución e ampliación, as que se utilizan en maior medida.

En conclusión, grazas a esta análise púidose entender e comprender en profundidade como as restricións da modalidade de dobraxe inflúen á hora de realizar as traducións. Débense ter en conta as diferentes canles mediante as que se transmite información e,

sobre todo, como estas se interconectan entre si para dotar ao texto dun sentido máis completo. Sería unha boa idea continuar coa análise doutras fitas deste mesmo ámbito audiovisual atendendo a un factor cronolóxico para profundar e obter datos máis representativos. Desta maneira, poderíase comprobar se as tendencias cambiaron co paso dos anos e con que estratexias se traducen os elementos textuais que aparecen en pantalla.

Referencias bibliográficas

- AGOST CANÓS, R. & CHAUME VARELA, F. & HURTADO ALBIR, A. 1999. «La traducción audiovisual: Doblaje y Subtitulación». En A. Hurtado (coord.) (1999) *Enseñar a traducir* (pp. 182-195). Madrid: Edelsa.
- ÁVILA, A. 1997. *El Doblaje*. Madrid: Cátedra.
- BARAMBONES ZUBIRIA, J. 2012. *Lenguas minoritarias y traducción: La traducción audiovisual en euskera*. Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I.
- CAMBRIDGE ENGLISH DICTIONARY (CED) 2021. En <https://dictionary.cambridge.org/es/diccionario/esencial-ingles-britanico/>
- CASAS TOST, H. & LING, N. 2014. «La extranjerización como método traductor: coincidencias y divergencias entre Lu Xun y Venuti». En *TRANS: revista de traductología*, 18, pp. 183-197.
- CATFORD, J. C. 1965. *A linguistic theory of translation: An essay in applied linguistics*. Oxford: Oxford University Press.
- CHAUME VARELA, F. 2004. *Cine y traducción*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- CHAUME VARELA, F. 2005. «Estrategias y técnicas de traducción para el ajuste o adaptación en el doblaje». En Merino Álvarez, R. & Pajares, E. & Santamaría, J.M. (eds.) (2005) *Trasvases culturales: literatura, cine, traducción* (4), pp. 145-153. España: Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco, Euskal Herriko Unibertsitateko Argitalpen Zerbitzua.
- CHAUME VARELA, F. 2013. «Panorámica de la investigación en traducción para el doblaje». En *TRANS. Revista De Traductología*, 17, pp. 13-34. Disponible en [\[https://doi.org/10.24310/TRANS.2013.v0i17.3225\]](https://doi.org/10.24310/TRANS.2013.v0i17.3225)
- CHAUME VARELA, F. & TAMAYO MASERO, A. 2016. «Los códigos de significación del texto audiovisual: implicaciones en la traducción para el doblaje, la subtitulación y la accesibilidad». En *Revista Linguae-Revista de la Sociedad Española de Lenguas Modernas*, 3, pp. 301-335.
- DICCIONARIO DE LA REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (DRAE) 2021. En <https://dle.rae.es/>
- FILMAFFINITY. 2021. *Moxie*. En <https://www.filmaffinity.com/es/film698609.html> [Último consulta: xullo de 2021]
- LORENZO GARCÍA, L. 2014. «Paternalismo traductor en las traducciones del género infantil y juvenil». En *TRANS: revista de traductología*, 18, pp. 35-48.
- MARTÍN FERNÁNDEZ, C. 2018. «De la traducción de la literatura infantil a la traducción de series para niños estudio de las normas en un corpus audiovisual francés». En *Çédille: Revista de Estudios Franceses*, 14, pp. 323-345.
- MARTÍNEZ TEJERINA, A. 2012. «la interacción de los códigos en doblaje: juegos de palabras y restricciones visuales». *MonTI. Monografías de Traducción e Interpretación*, 4, pp. 155-180.

- MUNDAY, J. 2016. *Introducing Translation Studies: Theories and Applications*. London & New York: Routledge.
- NEWMARK, P. 1982, 2001. *Approaches to translation*. Shanghai: Shanghai Foreign Language Education Press.
- NIDA, E. 1964, 2004. *Toward a science of translating*. Shanghai: Shanghai Foreign Language Education Press.
- RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, F. 2005) «Calcos y traducciones del inglés en el español actual». En Fuentes Olivera, Pedro A. (coord.) (2005) *Lengua y sociedad : investigaciones recientes en la lingüística aplicada* (pp. 177-192). Valladolid: Secretariado de publicaciones e intercambio editorial (Centro Buendía, Universidad de Valladolid).
- RUZICKA, V. 2011. «Reflexión sobre los problemas planteados en la traducción ante la diversidad cultural». En I. Arroita, María J. Olaziregi e I. Zubizarreta (Eds.), *El libro infantil y juvenil desde la diversidad cultural* (pp. 51-74). Donostia: Erein Argitaletxea.
- URBAN DICTIONARY 2021. En <https://www.urbandictionary.com/> [Última consulta: xullo de 2021].
- YUSTE FRÍAS, J. 2005. «Desconstrucción, traducción y paratraducción en la era digital». En Yuste Frías, J. & Álvarez Lugrís, A. (eds.). (2005). *Estudios sobre traducción : teoría, didáctica, profesión* (pp. 59-84). Vigo: Universidad de Vigo.
- YUSTE FRÍAS, J. 2008. «Pensar en traducir la imagen en publicidad: el sentido de la mirada». En *Pensar la publicidad. Revista internacional de investigaciones publicitarias*, 2, (1), pp. 141-170.
- YUSTE FRÍAS, J. 2011. «Leer e interpretar la imagen para traducir». En *Trabalhos em Lingüística Aplicada*, 50, (2), pp. 257-280.
- YUSTE FRÍAS, J. 2013. «Nuevas perspectivas para traducir la imagen en publicidad internacional». En Montero Domínguez, X. (ed.). (2013). *Traducción para la comunicación internacional* (pp. 83-92). Granada: Comares.
- YUSTE FRÍAS, J. 2015. «Paratraducción: la traducción de los márgenes, al margen de la traducción». En *DELTA: Documentação de Estudos em Lingüística Teórica e Aplicada*, 31, pp. 317-347.