

UNIVERSIDAD DE SALAMANCA  
FACULTAD DE TRADUCCIÓN Y DOCUMENTACIÓN  
GRADO EN TRADUCCIÓN E INTERPRETACIÓN  
Trabajo de Fin de Grado

# TIANA, EL SAPO Y EL INGLÉS VERNÁCULO AFROAMERICANO

La traducción del AAVE en el doblaje de  
las películas Disney

Paula Vicente Cubas  
Prof.<sup>a</sup> Amalia Méndez Garrido

Salamanca, 2021

## RESUMEN

La variedad lingüística ha sido siempre una de las mayores dificultades de la traducción audiovisual, especialmente cuando refleja la identidad cultural. A lo largo de los años, los traductores han optado por diferentes estrategias para tratar de encontrar equivalentes de este tipo de variación del inglés para incluirlas en el doblaje de las películas al español. La traducción del inglés vernáculo afroamericano es uno de los temas con mayor divergencia de opiniones en cuanto a las soluciones adoptadas. En este trabajo estudiaremos la importancia de una representación positiva de esta variedad y nos centraremos en su aparición en el cine infantil, examinando, en primer lugar, algunos de los casos presentes en los clásicos de Disney. Asimismo, desde el punto de vista de la lingüística y la traducción, y a través de un análisis comparativo de los doblajes de la película de *Tiana y el Sapo*, descubriremos las técnicas más empleadas en la actualidad y los factores que pueden condicionarlas.

**Palabras clave:** variación lingüística, inglés vernáculo afroamericano, traducción audiovisual, cine de animación infantil.

## ABSTRACT

One of the most challenging aspects of audiovisual translation has always been linguistic variety, especially when it reflects cultural identity. Over the years, translators have resorted to numerous approaches in an attempt to find equivalents of these types of English language variation to include in the dubbing of films into Spanish. The translation of African American Vernacular English is one of the most controversial matters in terms of the solutions that have been proposed. In this paper we will study the importance of this variety being positively represented and we will focus on its appearance in films aimed at children. Firstly, we will examine some of the cases found in Disney classics. Furthermore, from a linguistic and translational point of view, and through a comparative analysis of the dubbing of the film *The Princess and the Frog* (*Tiana y el sapo*), we will discover the currently most used strategies and some of the factors that may condition them.

**Keywords:** linguistic variation, African American vernacular English, audiovisual translation, children's animated films.

## ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	2
CONSIDERACIONES PREVIAS .....	4
EL INGLÉS VERNÁCULO AFROAMERICANO .....	4
Las diferentes denominaciones de la variedad .....	5
Origen del AAVE.....	5
La homogeneidad de la variedad.....	6
Características del AAVE .....	7
La importancia de la representación positiva .....	9
LA TRADUCCIÓN AUDIOVISUAL PARA EL PÚBLICO INFANTIL .....	10
METODOLOGÍA.....	11
LA TRADUCCIÓN DEL AAVE EN EL DOBLAJE DE LAS PELÍCULAS DE DISNEY .....	12
El doblaje de <i>El rey león</i> .....	13
El doblaje de <i>Dumbo</i> .....	13
LA TRADUCCIÓN DEL AAVE EN EL DOBLAJE DE <i>TIANA Y EL SAPO</i> .....	16
Ficha técnica y resumen de la película .....	16
Críticas .....	16
Selección de personajes para el análisis: Tiana y Mama Odie .....	17
Uso del AAVE en la película.....	20
Ejemplos de AAVE y traducción para el doblaje español: Tiana.....	21
Ejemplos de AAVE y traducción para el doblaje español: Mama Odie.....	23
Otras variedades en <i>The Princess and the Frog</i> y su traducción.....	27
Incorporación del acento cubano .....	29
CONCLUSIONES.....	31
BIBLIOGRAFÍA .....	33

## INTRODUCCIÓN

Una de las dificultades paradigmáticas de la actividad traductológica, en especial de la traducción audiovisual, ha sido siempre la traducción de los aspectos más específicos de una cultura determinada. Tal y como afirma Mateo Martínez-Bartolomé (1990), a la hora de enfrentarse a un texto repleto de connotaciones en un contexto local, el traductor debe plantearse si desea adoptar una perspectiva «semántica» o «comunicativa», por emplear la terminología de Newmark (1986).

Mediante la primera, conseguiría mantener la forma y el contenido del original, pero es posible que los lectores (o espectadores), al formar parte de un contexto sociocultural diferente, no comprendan las referencias del original. Si, por el contrario, opta por el enfoque comunicativo, su traducción se centraría en reproducir el efecto del texto origen en los receptores meta, pero, en esta ocasión, el problema podría surgir al crear un producto demasiado alejado del original, habiendo borrado, así, toda marca cultural relativa al lugar de procedencia. Esto cobra especial importancia cuando la referencia posee una amplia «significación humana, cultural y social» (Mateo Martínez-Bartolomé, 1990, p. 98).

Debemos tener en cuenta que los productos audiovisuales siempre han sido una forma de representación de otras culturas que pueden afectar al pensamiento crítico de los espectadores, en especial en el caso de los más pequeños. Frecuentemente, se hace referencia al valor didáctico de las películas para niños y se destaca la importancia de estas en su manera de ver el mundo. No debemos olvidar que la principal función de este tipo de películas es lúdica, pero no podemos obviar que, como afirma García de Toro (2014, p. 129), los diálogos deben adaptarse a los estándares morales que se pretenden enseñar a través de estas herramientas educativas.

Creemos que la traducción desempeña un papel muy importante en este sentido en lo referente al tema principal de nuestro estudio: la traducción para películas infantiles de la variedad del inglés empleada por las personas afroamericanas. Esta es una parte muy significativa de la cultura negra y la manera en la que se emplea, pero también la forma en la que se traduce (con o sin diferencias del lenguaje estándar), puede influir en la visión que tienen los espectadores sobre otras culturas.

El planteamiento que afirma que la representación inadecuada de los personajes de los productos audiovisuales puede tener un impacto negativo en los niños está respaldado por autores como Leifer, Gordon y Graves (1974), que sugieren que los niños cambian sus actitudes para reflejar las que aparecen en los programas de televisión. Esto demostraría también la capacidad de los niños para asignar un estatus social basado en los patrones de habla. Es decir, son capaces de discernir las diferencias en los acentos de los personajes y de emitir juicios de valor basados en ellos.

En el capítulo «Teaching children how to discriminate» de su libro, *English with an Accent: Language, Ideology and Discrimination in the United States* (1997), Lippi-Green reflexiona sobre los aspectos anteriores y afirma que muchas de las películas de animación dirigidas al público infantil vinculan las variedades lingüísticas asociadas a orígenes nacionales, etnias y razas específicas con pautas y características sociales, a veces, por cierto, de forma abiertamente discriminatoria.

Resultará interesante analizar, a lo largo de este trabajo, si estas pautas se han dado también en las traducciones de la variación para el doblaje en español. Además, centrándonos en la película *Tiana y el sapo*, podremos observar cuáles han sido las estrategias seguidas por los traductores para abordar esta difícil e importante tarea, si varían según la intención del original y si existen factores externos al lenguaje que influyan y determinen las decisiones que se han tomado en cada caso.

El presente trabajo consta de tres grandes secciones. En la primera, intentaremos recoger algunos de los aspectos más importantes del AAVE, sus características y su uso, así como ciertas consideraciones relativas a la traducción audiovisual infantil. A partir de estas reflexiones, examinaremos los doblajes de varias películas Disney y su tratamiento de la variedad afroamericana para conocer las técnicas más comunes en cuanto a su traducción. Por último, como ya hemos mencionado, delimitaremos nuestro estudio centrándonos en la película *Tiana y el sapo*. En este caso, analizaremos con más detalle los objetivos, tanto de la versión original como de la doblada al español con el fin de obtener unas conclusiones esclarecedoras.

## CONSIDERACIONES PREVIAS

### EL INGLÉS VERNÁCULO AFROAMERICANO

El concepto de variedad o variación lingüística es complejo, pero, en palabras de Roberto Mayoral (1997, p. 13), podríamos definirlo como «la expresión de significados potencialmente similares mediante estrategias diferentes que dan lugar a segmentos textuales distintos». Por lo general, se distinguen cuatro tipos de variedades: las funcionales o diafásicas, las socioculturales o diastráticas, las geográficas o diatópicas y las históricas o diacrónicas.

Muchos son los factores contextuales que, como afirman Navarro y Meseguer (2015, p. 647), «diluyen la homogeneidad de una lengua» y, en incontables ocasiones, se ha analizado la relación que existe entre el uso de diferentes variedades del lenguaje y la identidad personal de los hablantes. Destaca, por un lado, la identidad geográfica, condicionada por unos límites espaciales concretos que originan dialectos específicos que, en mayor o menor medida, se distancian de la lengua con la que comparten origen (Hudson, 2000). Por otro lado, la identidad social, impulsada por la edad, el sexo o la pertenencia a otros grupos sociales o profesiones. Como parte de estos sociolectos, encontramos las variaciones derivadas del uso, asociadas al concepto de registro. La comunicación es, ante todo, un acto social que implica ciertas convenciones. No siempre se emplea el mismo tipo de discurso porque el hablante siempre tiene en cuenta el contexto en el que se desarrolla el acto de comunicación. Esta práctica de intercambio de variedades (o lenguas) se denomina comúnmente «code-switching» o «alternancia de código» y, en algunas ocasiones, se ha definido como el ajuste de la manera de hablar, la apariencia y la expresión de uno mismo con el fin de optimizar la comodidad del resto de participantes del acto comunicativo a cambio de un trato más justo (McCluney *et al.*, 2015). Esto último es especialmente habitual en el caso del inglés vernáculo afroamericano.

El inglés vernáculo afroamericano (AAVE) es una variedad del inglés estadounidense que con frecuencia hablan los afroamericanos de las regiones urbanas o del sur del país. La existencia de un gran número de personas que se expresa mediante esta variedad ha dado lugar, durante los últimos 50 años, a un importante debate entre lingüistas y la población general. La mayoría de los lingüistas sostienen que no se trata de un uso indebido o incorrecto del inglés, pues, al igual que otros dialectos, simplemente se aparta de los estándares a la vez que muestra una coherencia interna. Sin embargo, esta variedad

está muy estigmatizada y, como consecuencia, sus hablantes suelen ser percibidos como personas ignorantes o incultas (Costas, 2016).

### **Las diferentes denominaciones de la variedad**

Se emplean varias denominaciones para hacer referencia a esta variedad de inglés. En este trabajo, optaremos por las opciones «inglés vernáculo afroamericano», «AAVE» o «Black English», ya que son los términos más comunes entre los lingüistas. Sin embargo, en muchos textos también podemos encontrar el término «Ebonics», que fue acuñado en 1973 por el psicólogo Robert Williams y que deriva de «ebony» y «phonics», es decir «sonidos de las personas negras». Este término se hizo ampliamente conocido en 1996 como consecuencia de una controvertida propuesta por parte del Consejo Escolar de Oakland (California), que provocó que la variación fuese atacada, ridiculizada y parodiada. Por ello, en la actualidad, la mayoría de los académicos evitan esta denominación.

### **Origen del AAVE**

El AAVE surge como consecuencia de la historia de la esclavización en Estados Unidos. La población africana llegó por primera vez a la colonia de Jamestown (Virginia) en 1619, y a partir de ese momento se mantuvo un flujo estable de llegada de esclavos al país durante siglos. A pesar de que el esclavismo se hizo ilegal en 1808, el comercio interno prosiguió y la población de esclavos en Estados Unidos casi se triplicó en los 50 años siguientes (Onion, 2009).

Originalmente la población afroamericana se estableció solo en el sur, en la zona geográfica situada entre Texas y Carolina del Sur, donde trabajaban en plantaciones. Por ello, el inglés vernáculo afroamericano comparte muchos rasgos con el inglés estadounidense sureño. A raíz de la Revolución Industrial, se produjo una migración hacia el norte. Como afirma Rickford (1999), los migrantes hablaban lenguas distintas al inglés, pertenecientes normalmente a la familia lingüística del Níger-Congo. Existe una gran controversia acerca del grado de influencia que ejerció esta diversidad de idiomas sobre los esclavos africanos a la hora de aprender inglés.

Por ello, el origen lingüístico del inglés vernáculo afroamericano no está muy claro aún a día de hoy. Existen, de hecho, tres puntos de vista diferentes sobre cómo surgió, tal y como recoge Rickford (1999). En primer lugar, el enfoque afrocéntrico defiende la idea

de que la mayoría de los rasgos representativos de esta variedad del inglés presenta influencias de diversas lenguas africanas. Por otro lado, la visión eurocéntrica considera que los esclavos africanos aprendieron inglés al trabajar en contacto con los colonos blancos en las colonias. Esta hipótesis, la más rechazada entre lingüistas, afirma, por tanto, que los rasgos no estándar del AAVE derivan de los dialectos de los colonos ingleses, irlandeses o escoceses. Por último, la hipótesis «criollista», apoyada por muchos académicos, defiende que la variedad surgió a partir de una lengua *pidgin* (una variedad lingüística que nace de dos o más lenguas con un propósito práctico e inmediato) que los esclavos africanos desarrollaron al adquirir los conocimientos de la lengua inglesa. Esta constituiría una fusión simplificada de las lenguas inglesa y africana.

### **La homogeneidad de la variedad**

Aunque el inglés vernáculo afroamericano es una variedad del inglés que, evidentemente, hablan las personas afroamericanas, no todas ellas lo hablan y, si lo hacen, no lo emplean de la misma manera ni con la misma frecuencia. Asimismo, no todos los que lo utilizan pertenecen a la comunidad afroamericana, algo que recientemente ha causado polémicas por considerarse una forma de «apropiación cultural».

En consecuencia y tal y como señala Costas (2016), hemos de tener en cuenta factores sociales como la clase social o la edad del hablante, así como la variabilidad según su uso, relacionada con el estilo, el contexto o el registro. Ciertos rasgos del AAVE son más comunes, por ejemplo, entre personas de clase media, entre jóvenes o en contextos informales.

Otro aspecto que influye en la forma en que se hace uso de esta variedad es la «acomodación del habla» (Costas, 2016, p. 4). Este término hace referencia a la forma en que el hablante converge o diverge en su discurso, es decir, la manera en la que algunas personas adaptan su discurso al del interlocutor para reducir las diferencias sociales y otras se alejan deliberadamente del estándar para marcar el carácter distintivo de un determinado grupo o como señal de identidad.

A pesar de ello, todas las formas de AAVE poseen características comunes que lo convierten en una variación del inglés susceptible de ser estudiada. A continuación, presentaremos algunos de sus rasgos más importantes.

## Características del AAVE

Para describir brevemente los aspectos más significativos del inglés vernáculo afroamericano nos basaremos en el análisis que Walt Wolfram (2000) lleva a cabo en su estudio sobre la gramática de esta variedad. El sociolingüista estadounidense separa las características en cuatro bloques: la expresión verbal, la negación, el grupo nominal y la construcción de preguntas.

En primer lugar, dentro de la expresión verbal destaca la ausencia de verbo copulativo auxiliar. La no inclusión de este elemento en las formas contraíbles «is» y «are» es algo muy común. Así, aparece, por ejemplo, «she hardworking» en lugar de «she is hardworking».

Por otro lado, encontramos una forma invariable de «be», lo que también se denomina «non-finite be» o «habitual be». Es probablemente el rasgo gramatical más destacado del AAVE y, tanto es así, que ha llegado a convertirse en un estereotipo. La mayoría de los análisis coinciden en que marca un aspecto único que se refiere a una actividad intermitente, por ejemplo, «they be studying».

El caso del «done» completivo es un rasgo estructural persistente que el AAVE comparte con las variedades vernáculas del inglés del sur de Europa. Normalmente funciona como un perfecto, refiriéndose a una acción completada en el pasado reciente («they done used the computer»), pero también puede utilizarse para resaltar el cambio de estado o para intensificar una actividad («I done told you to stop»).

También es especialmente común el uso acentuado de «been» con una forma pasada de otro verbo. Marca una actividad que tuvo lugar en el pasado lejano como, por ejemplo, en oraciones como «we been known». En algunos contextos, puede interpretarse como la supresión de la forma contraída del perfecto. Es decir, podría tratarse de un fenómeno de ausencia de auxiliar de este tiempo.

Además, existen varios auxiliares de carácter exclusivo que desempeñan funciones semántico-pragmáticas que diferencian sutilmente el AAVE de otras variedades vernáculas del inglés. Entre estas construcciones auxiliares se encuentran el uso de «come» (con verbos en -ing) para indicar un estado de indignación, el uso de «steady» (con verbos en -ing) para marcar una actividad intensiva continua, y el uso de «finna» (con verbos en infinitivo) para indicar un futuro inmediato o un evento planeado.

Por último, en lo que respecta a la expresión verbal, es importante mencionar la irregularidad de ciertos verbos y la falta de concordancia del sujeto y el verbo. El primer rasgo incluye la extensión del pasado como participio («I had went there»), el uso del participio como pasado («they seen it») y la regularización del tiempo pasado («everybody knowed him»).

En cuanto a la falta de concordancia sujeto-verbo, encontramos dos fenómenos prominentes. Uno de ellos está relacionado con la fijación del sufijo verbal -s, en el que se aprecia una ausencia de la marca de tercera persona en oraciones como «she have a car». Además, algunos casos presentan una marca -s con sujetos distintos de la tercera persona, como en «they walks to class». El otro patrón de concordancia que caracteriza el uso del inglés afroamericano es la regularización de las formas presentes y pasadas del verbo «to be»; la forma «is» se emplea en lugar de «are» y «am» y el pasado «were» pasa a «was».

El segundo bloque, la negación, engloba el uso generalizado de «ain'(t)» en lugar de las formas «am not», «isn't», «aren't», «hasn't», «haven't» y «didn't». Además, se dan casos de doble negación en los que se presenta un pronombre indefinido en forma negativa junto a la partícula negativa de la oración. Por ejemplo, «I ain't got nothing», en lugar de «I have nothing» o «I don't have anything».

En lo que respecta a la categoría nominal, el aspecto más llamativo es la ausencia de la -s flexiva en posesivos y plurales. También se incluye la sustitución agramatical del pronombre personal «them» en lugar del demostrativo «those» (Holton, 1984).

Para finalizar, es importante que describamos brevemente las diferencias del AAVE en la construcción de preguntas con respecto al inglés estándar. Encontramos dos aspectos definitorios de la sintaxis de esta variedad y ambos implican la inversión del sujeto y el auxiliar. En primer lugar, puede ocurrir que las preguntas directas se formulen evitando la inversión del sujeto y el verbo auxiliar, como en «Where that is?» o «Who that is?». Al mismo tiempo, las preguntas incrustadas en estilo indirecto pueden conservar la inversión sujeto-auxiliar, como en «I asked him could I go», en lugar de «I asked him if I could go».

## **La importancia de la representación positiva**

Además de conocer las características formales de la variedad, debemos ser conscientes de sus implicaciones culturales. Lo cierto es que el uso del inglés vernáculo afroamericano está aún estigmatizado. Desde su aparición, ha sido considerado incorrecto y pobre, y se ha llegado a denominar «lazy English».

Según indica Costas (2016) en su estudio acerca de la representación del AAVE en televisión, esta percepción deriva de la idea de que solamente existe una forma correcta de hablar un idioma, la lengua estándar. Sin embargo, como ya hemos visto, aunque el inglés afroamericano se aparta de la norma por ser una variación diferente, muestra una lógica interna sistemática compuesta por rasgos que pueden describirse e identificarse perfectamente. Es evidente, entonces, que la razón por la que una variedad se estandariza o estigmatiza no tiene tanto que ver con los factores lingüísticos, sino con factores sociales e históricos.

Hoy en día, esta sigue siendo, en su mayoría, una realidad ignorada. Si bien muchas personas son conscientes de los estereotipos raciales, un gran número de ellas no se percatan de sus propios prejuicios frente a la manera de hablar de otros. El sesgo lingüístico no deja de ser una forma de racismo y, por lo tanto, es un problema real de nuestra sociedad.

Por ello, es importante que la representación del AAVE como variedad empleada por un gran número de personas afroamericanas sea positiva. Esto es aún más relevante en el caso de los materiales que consume el público infantil, ya que, como mencionamos en la introducción, es el público meta más influenciado. A su vez, hemos de ser conscientes de cómo repercute en los espectadores más pequeños que hablan otras lenguas, en el caso que nos atañe, el español. Como consecuencia, es imprescindible que también resumamos brevemente algunos de los aspectos más importantes de la traducción audiovisual infantil.

## LA TRADUCCIÓN AUDIOVISUAL PARA EL PÚBLICO INFANTIL

Las películas de animación infantiles presentan un gran número de rasgos definitorios. Cuentan, por ejemplo, con una estructura, duración y lenguaje muy determinados, condicionados por el tipo de público al que se dirigen. No obstante, este género también destaca por las peculiaridades que subyacen a su traducción.

Basándose en su experiencia profesional con este tipo de materiales, el traductor Fernando Castillo (2017)<sup>1</sup> describe algunas de estas características y afirma que uno de los aspectos que debemos tener en cuenta es el lenguaje empleado en este tipo de películas, ya que los diálogos deben resultar fáciles de comprender. Por ello, encontramos una elevada cantidad de oraciones cortas, construcciones sintácticas sencillas y un léxico adaptado al conocimiento del público. Además, en las traducciones para doblaje, se suele emplear un lenguaje artificial denominado «dubbese», que «[s]e usa para suavizar palabrotas o adaptarse mejor a la sincronía labial, pero en detrimento de la naturalidad expresiva» (*idem*). Otro de los rasgos más distintivos de este tipo de películas son las canciones que, en estos casos, siempre se traducen, ya sea por su función didáctica, porque el objetivo sea que los pequeños la aprendan o porque sea relevante para la narración de la historia. Por último, también presentan dificultades las equivalencias de los juegos de palabras, muy presentes en este género. Para traducirlos, es imprescindible cumplir el principio de equivalencia funcional, es decir, «no es tan importante la fidelidad al texto como cumplir su misma función» (*idem*).

A la hora de afrontar estas dificultades, en muchas de las traducciones para el público infantil (literatura o soporte audiovisual) existe, por lo general, una tendencia hacia el paternalismo. Tal y como indica Lourdes Lorenzo (2014, p. 36), «un traductor actúa de forma paternal al elaborar el texto meta (TM) cuando incluye elementos que el autor había dejado implícitos en el TO, explica [...] ciertos referentes o alusiones [...] o cuando va aún más allá y elimina de manera intencional referencias o alusiones».

A continuación, considerando toda esta información sobre la variación del inglés que vamos a analizar y a las convenciones del género en el que esperamos encontrarla, podemos proceder al análisis de la práctica traductológica.

---

<sup>1</sup> Información publicada en el blog de Fernando Catillo Díaz, *Tradvisual*, el 25 de septiembre de 2017.

## METODOLOGÍA

En el presente trabajo, realizaremos un estudio del uso del inglés vernáculo afroamericano en algunas películas de Disney y analizaremos como ha aparecido esta variación en los doblajes de las versiones españolas. Para ello, en primer lugar, examinaremos los métodos más frecuentes de la traducción de dialectos en las películas infantiles para, más tarde, ejemplificar cada uno de ellos con las estrategias de traducción para doblaje seguidas en los casos concretos de las películas *Dumbo* (1941) y *El rey león* (1994).

Posteriormente, con la intención de delimitar el ámbito de estudio, nos centraremos en el largometraje *Tiana y el sapo* (2009). Hemos escogido esta película porque está ampliamente influenciada por la cultura afroamericana y es evidente que subyace, de algún modo, un intento de representación de la misma. Además, debido a que es relativamente reciente, no ha sido aún muy comentada en relación con su doblaje en español. De este modo, podremos comprobar si este caso se ajusta o no a las técnicas descritas en la primera parte del trabajo.

Realizaremos un estudio comparativo de las diferentes soluciones de traducción que se han adoptado para cada uno de los personajes seleccionados en lo que respecta al traslado del AAVE. Con vistas a este análisis, se han propuesto una serie de transcripciones propias, tanto del guion original como de la versión española. A partir de ellas, se detectarán los usos más comunes del inglés vernáculo afroamericano y se seleccionarán los fragmentos más representativos a fin de estudiar los procedimientos aplicados en cada uno de ellos.

## LA TRADUCCIÓN DEL AAVE EN EL DOBLAJE DE LAS PELÍCULAS DE DISNEY

En su tesis acerca de los doblajes en español de los clásicos Disney, Luis Alberto Iglesias Gómez (2009) compara en cierta manera algunos aspectos de la traducción para doblaje de estas películas con la traducción de literatura infantil. Siguiendo a Pascua (2001, p. 43, en Iglesias, *ibid.*, p. 227), afirma que ambas traducciones, como ocurre en el resto de los géneros textuales, deben adaptarse a los conocimientos que se presuponen en su destinatario, en este caso niños y niñas de mayor o menor edad. Sin embargo, esto no quiere decir que, aunque consideremos la falta de conocimientos del pequeño lector o espectador por su falta de experiencia, impidamos que conozca estas otras realidades. A pesar de ello, el objetivo principal de este tipo de traducciones es conseguir que el texto sea «aceptable» y facilitar su comprensión, por lo que, de forma general, priman las adaptaciones naturalizadas y simplificadas.

Por un lado, la estrategia de naturalización implica trasladar la función o el valor connotativo de los aspectos lingüísticos presentes en el guion original mediante la sustitución de los mismos por otros elementos propios de la lengua y cultura de destino. Por otro lado, las adaptaciones simplificadoras persiguen un producto fácil de entender, por lo que se elimina o modifica cualquier obstáculo que pueda complicar la comprensión del destinatario, lo que conllevará una pérdida de información e intencionalidad.

En muchas de estas adaptaciones simplificadoras podemos encontrar el fenómeno de la nivelación, que se produce, sobre todo, cuando la traducción «nivela» las deferencias dialectales que aparecen en el texto original, de manera que afecta al nivel sociolingüístico del mismo. Se trata de una técnica muy común, tanto en doblaje como en subtítulo, ya que la traducción de películas tiende a homogeneizar y uniformar estas variedades y, por ello, siempre se opta por la forma estándar o neutra, lo que suprime cualquier variedad lingüística (Zaro Vera, 2001, p. 59).

De acuerdo con lo expuesto y antes de proceder al análisis de *Tiana y el sapo*, sería interesante observar cómo se ha trasladado una de estas variedades lingüísticas, el inglés vernáculo afroamericano (AAVE), a la versión en español de otras películas de Disney. Para ello, presentaremos brevemente un ejemplo de traducción simplificadora y otro de traducción centrada en la naturalización.

### **El doblaje de *El rey león***

En primer lugar, en la película *El rey león*, de 1994, la famosa actriz y cómica Whoopi Goldberg pone voz a una de las hienas. El acento del personaje fluctúa entre el del inglés vernáculo afroamericano (presente a su vez en otros aspectos, como en el acortamiento de algunas palabras) y el del inglés estándar estadounidense o MUSE (*Mainstream US English*). Otra de las hienas es interpretada por Cheech Marin, que contribuye con un acento aparentemente hispano. El uso de estas variedades pretendía claramente añadir un elemento cómico, pero, a lo largo de los años, han surgido las críticas, ya que muchos consideran que el objetivo era también caracterizar a estos animales y diferenciarlos del resto, asociando el uso del AAVE y del acento hispano con un tipo este tipo de personajes: desagradables y poco inteligentes.

La traducción para doblaje en español elimina completamente estas diferencias entre variaciones del mismo idioma. Es decir, en la versión española de la película, encontramos una clara neutralización del lenguaje; todos los personajes emplean un español de España estándar. Por lo tanto, y según la explicación anterior, este es un claro ejemplo de traducción simplificadora

### **El doblaje de *Dumbo***

Para mostrar un caso de traducción naturalizada, nos apoyaremos en el análisis de Iglesias Gómez (*ibid.*, 178) de dos versiones al español de la película *Dumbo*, de 1941. De nuevo, el uso del *Black English* se relega a los personajes secundarios, en este caso los cuervos. En el original, podemos observar, además de los rasgos prosódicos y de pronunciación propios de esta variedad, aspectos característicos del habla afroamericana, como el uso agramatical de formas del verbo «to be», formas verbales metatizadas y casos de doble y triple negación, así como el empleo de formas como «ain't».

El primer doblaje al español de la película fue dirigido por Luis César Amadori en 1942. En esta versión, las intervenciones de los cuervos se tradujeron de una manera un tanto particular en relación con la pronunciación de los actores; se optó por una mutación de erres en eles. Así, encontramos fragmentos como los siguientes, extraídos de la transcripción de Iglesias Gómez (*ibid.*, p. 179):

<b>Cuervos</b>	<b>Guion original</b>	<b>Traducción para el doblaje en español (1942)</b>
Cuervo gafas	Well, looky here, looky here.	¡Oh, miren aquí, miren aquí!
Cuervo predicador	My, my! Why, this is most irregular.	¡Veamos! Esto es <i>extlaoldinalio</i> .
Cuervo sombrero de paja	Well, I just can't believe my eyes!	Oh, ¿qué es lo que ven mis ojos?
Cuervo gafas	They ain't dead, is they?	No están <i>mueルト</i> , ¿no?
Cuervo gordo	No. Dead people don't snore. Or do they?	No, los <i>mueルト</i> no <i>loncan</i> . ¿O <i>loncan</i> ?
Cuervo Jim	Uh, wh... what's all the ruckus? Come on. Step aside, brothers.	Bueno, ¿qué es lo que ocule? A <i>vel</i> , hágase a un lado, <i>helmano</i> .

Algunos investigadores sobre doblaje, como Jorge Criscuolo, han descubierto y analizado la causa que subyace a esta sorprendente decisión de traducción. Parece ser que, mediante este tratamiento de la lengua, se pretendía imitar el acento de la lengua bozal, la variación del español que hablaban los esclavos africanos que vivían en algunas zonas del Caribe, como Puerto Rico y Cuba

Veintidós años después, se realizó una nueva adaptación en español de la película. Esta vez, la dirección del doblaje estuvo a cargo de Edmundo Santos, quien tradujo tanto esta versión como la primera. En esta ocasión, optó por asignar un acento español diferente a cada uno de los cuervos. De este modo, el cuervo de gafas y el cuervo predicador hablan en español «neutro» de Hispanoamérica, mientras que los otros tres hablan con acento cubano, mexicano y andaluz. Veamos un fragmento del diálogo, extraído, de nuevo, de la transcripción de Iglesias Gómez:

<b>Cuervos</b>	<b>Guion original</b>	<b>Traducción para el doblaje en español (1942)</b>
Cuervo Jim	Uh, wh... what's all the ruckus? Come on. Step aside, brothers. Uh, what's cookin' 'round here? What's the good news? What's fryin', boy?	¿¡A qué viene ehta juerga!? ¡Vamoh, abran campo, vamoh! Vamoh a ver, chavaleh, digan, ¿qué ocurrencia ocurre aquí?
Cuervo gafas	Just look down there, brother	¡No más echa la mirada p'abajo!
Cuervo gordo	And prepare yourself for a shock	Y prepárate para un infarto, mano.
Cuervo Jim	Well, hush my beak!	Ozú! ¿Caballero, pero quéh lo que veo?
Cuervo sombrero de paja	Go ahead. Wake 'em up, brother	Anda, despiértalo, chico
Cuervo gafas	Yeah. Find out what they're doin' up here.	Y pregúntales qué es lo que están haciendo ahí arriba
Cuervo predicador	Yeah	Aha
Cuervo gordo	And «ax» them what they want	Y pa qué subieron
Cuervo Jim	Okay, boys. Leave it to me	¡Vamoh chavaleh, apártense!

Como hemos podido observar, son traducciones para doblaje naturalizadas. Es decir, aunque los resultados son distintos, el objetivo inicial era el mismo: trasladar a la versión española las diferencias entre las variedades del inglés presentes en el original mediante elementos característicos de nuestra lengua.

A continuación, tras haber analizado las dos tendencias más comunes en cuanto a la traducción del AAVE en los clásicos de Disney, procedemos, con estas reflexiones en mente, al estudio del doblaje de la película *Tiana y el sapo*.

## LA TRADUCCIÓN DEL AAVE EN EL DOBLAJE DE TIANA Y EL SAPO

### Ficha técnica y resumen de la película

*The Princess and the Frog* (*Tiana y el sapo* en su versión para España) es una película de animación de la productora Walt Disney Animation Studios que se estrenó en el año 2009. La dirección estuvo a cargo de uno de los principales equipos del estudio de animación de Disney, encabezado por los estadounidenses John Musker y Ron Clements. Este dúo es conocido por su colaboración en clásicos como *La sirenita*, *Aladdín* o *Hércules*. El guion original también contó con la participación de ambos directores, además de la contribución de Greg Erb, Rob Edwards y Jason Oremland. En cuanto al aspecto musical, tan importante en la mayoría de las películas de Disney e infantiles en general, Randy Newman compuso la banda sonora del filme.

Ambientada en la Nueva Orleans de los años 20 y cargada de los elementos culturales asociados a esta ciudad (en especial, el *jazz* y la magia), la película está basada en la novela *La princesa rana*, de E. D. Baker y en el cuento *El príncipe rana*, de los Hermanos Grimm, también conocido como *El rey rana*. En esta reinterpretación de dichas obras clásicas, conocemos a Tiana, una joven afroamericana que trabaja sin descanso como camarera con el objetivo de hacer realidad el sueño de su difunto padre: abrir su propio restaurante. Su vida cambia por completo cuando conoce a un príncipe muy peculiar y algo arrogante. Naveen, el heredero al trono de Maldonia, intentaba huir de sus responsabilidades cuando fue convertido en sapo por el Doctor Facilier. Desesperado por volver a transformarse en humano, confunde a Tiana con una princesa y la convence para que lo bese esperando que rompa el hechizo, lo que provoca que Tiana se convierta también en rana. Con la ayuda de un caimán (Louis) y una luciérnaga (Ray), emprenderán un viaje por los pantanos de Luisiana en busca de Mama Odie, una sacerdotisa vudú que les ayudará a darse cuenta de que ambos deben aprender una serie de valores antes de dar con la solución.

### Críticas

Esta película marcó un punto de inflexión en la historia de Disney, ya que es reconocida como la primera de la franquicia que recoge y representa una historia en la que la mayoría de los personajes son afroamericanos. A medida que se fueron anunciando los detalles de

la producción, fue creciendo la expectación entre el público general, especialmente el estadounidense, pero también las críticas y los casos de controversia.

En primer lugar, Disney se vio obligado a cambiar ciertos aspectos relacionados con la protagonista debido a ciertas acusaciones por la falta de sensibilidad al elegir su profesión y su nombre, inicialmente similar a una designación despectiva y ofensiva para las mujeres negras. En un artículo de 2009 para el medio *Essence Studios*, Bobby Misick relataba lo siguiente:

*Concerns were voiced over the princess's original name, Maddy [...] as well as her occupation, as a maid for a white family. To appease its customers, Disney changed her name to Tiana and placed her in the kitchen as the family's chef. Now that's what we call affirmative action. (Misick, 2009)<sup>2</sup>*

Por otro lado, como recoge Judith García en su tesis doctoral acerca de las representaciones audiovisuales de los cuentos tradicionales, en aquel momento se generó un «rumor de oportunismo por parte del estudio» relacionado con la investidura del primer presidente negro de la historia de Estados Unidos, Barak Obama. Además, una vez se estrenó el largometraje, muchos cuestionaron el hecho de que Tiana se transformase en rana alrededor de la marca de los treinta minutos. Para muchos resultaba decepcionante que «la primera princesa negra de esta factoría pase la mayor parte de una película que dura noventa minutos, siendo una rana» (García, 2011, p. 374). Como veremos más adelante, el uso del lenguaje tampoco quedó exento de críticas.

### **Selección de personajes para el análisis: Tiana y Mama Odie**

Con el objetivo de realizar una comparación entre los discursos que se presentan a lo largo de la película y para poder estudiar posteriormente las estrategias de traducción aplicadas a cada uno de ellos, nos centraremos en el uso del inglés de la figura protagonista, Tiana, y de la hechicera, Mama Odie. No obstante, antes de llevar a cabo un análisis lingüístico en el que intentaremos comprender las similitudes y diferencias en lo referente al empleo del inglés vernáculo afroamericano, debemos ser conscientes de los aspectos que las caracterizan como personajes.

---

<sup>2</sup> El nombre original de la princesa, Maddy, [...] y su puesto como criada para una familia blanca fueron motivo de controversia. Para tranquilizar a los consumidores, Disney cambió el nombre por el de Tiana y la convirtió en la cocinera de la familia. Esto es exactamente lo que se conoce como discriminación positiva [Traducción propia].

Como ya hemos mencionado, Tiana es considerada la primera princesa afroamericana de la franquicia de Disney. Los directores de la película han afirmado en varias ocasiones que, en un principio, la decisión no tuvo tanto que ver con la idea de la representación de la comunidad negra en la gran pantalla, sino que más bien acompañó de forma lógica a la reinterpretación del cuento original ambientado en las calles de Nueva Orleans. Así, Clements afirma:

*[I]t was certainly about time [for an African American heroine]. But we didn't approach this movie with that as any kind of agenda. John Lasseter suggested taking the fairy tale The Frog Prince and setting it in New Orleans. The idea of making our heroine African American simply grew out of the setting and that was an integral part of the story we pitched to John in March of 2006. We all thought it was a great idea. But it wasn't until later that we fully realized the importance of this in the African American community. (Clements en Noyer, 2010)<sup>3</sup>*



Fotograma correspondiente al minuto 07:54 de la película

Para crear el personaje, los escritores se inspiraron en una figura real, Leigh Chase, la propietaria y chef del famoso restaurante Dookie Chase que, al igual que Tiana, trabajó como camarera antes de conseguir abrir su propio negocio, un establecimiento conocido por ser un lugar de encuentro durante los años 60 de muchos participantes del Movimiento por los derechos civiles de Estados Unidos (Ferrand, 2014).

---

<sup>3</sup> Sin duda ya era hora [de que hubiera una heroína afroamericana]. No obstante, no afrontamos esta película con ese objetivo. John Lasseter sugirió recuperar el cuento de hadas *El príncipe rana* y ambientarlo en Nueva Orleans. La idea de que nuestra heroína fuera afroamericana simplemente derivó del escenario y constituyó una parte integral de la historia que le propusimos a John en marzo de 2006. Todos pensamos que era una gran idea. Solo después nos dimos cuenta de la importancia que tenía para la comunidad afroamericana [Traducción propia].

Aunque los sueños y ambiciones de Tiana se alejan de los que Disney había proyectado en muchas de las princesas anteriores, en su mayoría menos independientes, y a pesar de que pertenece a la clase social obrera en lugar de formar parte de la nobleza, los atributos que la caracterizan coinciden con los valores de las películas infantiles clásicas: Tiana es bondadosa, constante, familiar y, sobre todo, trabajadora.

En lo referente a la creación de Mama Odie, Musker y Clements se vieron influenciados, en parte, por la figura de dos mujeres: la sacerdotisa de la religión vudú Ava Key Jones, que al igual que el personaje ficticio suele estar acompañada por una serpiente, y la escritora Coleen Salley, ambas de Nueva Orleans (Clements en Noyer, 2010).



Fotograma correspondiente al minuto 60:28 de la película

Antes de conocerla, los espectadores ya hemos oído hablar de Mama Odie gracias a otros personajes de la historia. Se la describe como sabia y poderosa y, una vez aparece en pantalla, podemos confirmar los rumores sobre ella. Sin embargo, también destacan otros rasgos que hacen que no sea tanto un personaje exclusivamente serio. Es una hechicera vieja, cómica, descarada y excéntrica.

## Uso del AAVE en la película

Las diferencias descritas entre ambos personajes también se reflejan en el lenguaje, en especial en lo referente a los diferentes usos del AAVE. Lo cierto es que el guion es uno de los aspectos más cuidados de la película. Con la intención de continuar abordando este reto con consideración y sensibilidad, Clements y Musker solicitaron la colaboración del guionista afroamericano Rob Edwards (*El planeta del tesoro*, *El príncipe de Bel-Air*). Esto demuestra que el guion fue escrito con un objetivo claro de representar la cultura afroamericana de forma positiva, también en lo que respecta al uso del lenguaje.

A pesar de ello, y como ya adelantábamos anteriormente, el uso del AAVE también ha sido objeto de críticas y de reflexión. Algunos coinciden en que esta práctica puede ayudar a representar esta variedad del inglés de forma positiva, algo especialmente importante debido a la gran influencia de Disney en el público más joven.

Sin embargo, para otros, los esfuerzos no fueron suficientes, sino que más bien quedaron en un intento de representación superfluo y en una oportunidad mal aprovechada. Esta opinión se respalda en reflexiones como las de Lippi-Green (1997), que asegura que, normalmente, las películas de animación de Disney incorporan personajes secundarios con acentos artificiosos y/o exagerados que los identifican como buenos o malos, listos o torpes, inteligentes o tontos. Como ya hemos podido observar, esta idea se ve reflejada en los ejemplos de clásicos como *El rey león* y *Dumbo*.

Aunque *Tiana y el sapo* es un caso particular, ya que un número significativo de personajes, tanto principales como secundarios, habla con acento, para muchos espectadores y críticos afroamericanos, como Gerry Hoke (2013), el tipo de *Black English* que emplean la mayoría de los protagonistas se asemeja a un acento «falso» o fingido. Es decir, para ellos, se acerca bastante al inglés estándar estadounidense, por lo que se reduciría el uso más marcado o significativo de esta variación a los personajes especialmente «caricaturescos». Los dos personajes que hemos seleccionada para nuestro análisis ejemplifican a la perfección estas diferencias, también en su tratamiento en la versión doblada al español.

### Ejemplos de AAVE y traducción para el doblaje español: Tiana

Por un lado, las características del inglés afroamericano que observamos en el discurso de Tiana podrían atribuirse a la variedad del inglés sureño, ya que están más bien relacionadas con el tono y el acento. Sin embargo, también encontramos otros rasgos propios del AAVE, como el acortamiento de algunas palabras, en especial los verbos en gerundio (acabados en *-ing*), las omisiones de ciertos elementos gramaticales y el uso de expresiones pertenecientes a la jerga más coloquial. A continuación, presentamos los casos que hemos extraído de la película y sus traducciones para el doblaje de la versión española. Todos ellos están organizados según el tipo de ejemplo y los segmentos que se corresponden con las canciones originales del filme aparecerán en cursiva.

- Uso de «y'all»

Original	Traducción para doblaje
Hey, y'all	Hola, chicos
Gonna be the house speciality once I sing those papers y'all brought	Serán la especialidad de la casa cuando firme esos documentos

- Uso de «ain't»

Original	Traducción para doblaje
<i>Ain't got time for messing around and it's not my style</i>	<i>Ni un instante desperdiciar, me enseñó papá</i>
<i>There ain't nothing gonna stop me now</i>	<i>Pero nada a mí me detendrá</i>

- Omisión del sujeto

Original	Traducción para doblaje
Beignets? Got a fresh batch just waiting for you	¿Buñuelos? Tengo una tanda recién hecha esperándole
<i>Ain't got time for messing around and it's not my style</i>	<i>Ni un instante desperdiciar, me enseñó papá</i>
Gonna be the house speciality once I sing those papers y'all brought	Serán la especialidad de la casa cuando firme esos documentos

- Omisión del auxiliar «do» en cualquiera de sus formas

<b>Original</b>	<b>Traducción para doblaje</b>
How you get way up there?	¿Qué haces tú ahí arriba?
You know a good ukulele player?	¿Conoces a alguien que toque el ukelele?

- Omisión del verbo «to be»

<b>Original</b>	<b>Traducción para doblaje</b>
Where my flapjacks?	¿Y mis tortitas?
<i>People gonna come here from everywhere</i>	<i>Todos querrán visitarnos ya</i>
That your girl?	¿Esa es tu chica?

- Omisión del auxiliar «have»

<b>Original</b>	<b>Traducción para doblaje</b>
You got the makings of a decent mushroom mincer	Tienes madera de buen picador de setas
I got to make sure all Daddy's work means something	Quiero asegurarme de que los esfuerzos de papá sirvan para algo
<i>You got to make them happen, it all depends on you</i>	<i>Pero al fin de ti depende si así sucederá</i>

Como podemos comprobar, la traducción es, en todos los casos, simplificadora. Sin duda se ha seguido una estrategia de nivelación que, como explicábamos anteriormente, consigue neutralizar la variedad lingüística y homogeneizar el español al optar por su forma estándar.

### Ejemplos de AAVE y traducción para el doblaje español: Mama Odie

Por otro lado, el personaje de Mama Odie hace un uso más obvio de la variación, que se ve reflejada en la esfera gramatical de manera clara. Por ello, a pesar de que este personaje secundario aparece en pantalla mucho menos tiempo que Tiana (exactamente desde la marca de tiempo 00:85:05 hasta 01:04:35 y, al final de la película, de 01:23:38 hasta 01:24:50) la lista de casos de AAVE es más extensa y variada, como podemos observar a continuación:

- Uso de «y'all»

Original	Traducción para doblaje
Y'all just loves your mama, don't you?	¿Quién quiere a su mamaíta? ¿Eh?
Y'all want same cady?	¿Queréis unos caramelos?
Woulda turned y'all human	Os habrían convertido en humanos
I'm just messing with y'all	Os estoy tomando el pelo
Y'all ain't got the sense you was born with!	No tenéis ni un pelo de sensatez
Y'all want to be human, but you're blind to what you need	Queréis ser humanos, pero estáis ciegos, no veis lo que necesitáis
Well, if y'all set on being human, there's only one way	Bueno, si estáis tan decididos a ser humanos, solo hay una manera de conseguirlo
Now, y'all figure out what you need?	Bien, ¿y vosotros ya sabéis lo que necesitáis?
Y'all best get to swimming	Más vale que os pongáis a nadar ya

- Uso de «ain't»

Original	Traducción para doblaje
Y'all ain't got the sense you was born with!	No tenéis ni un pelo de sensatez
<i>It really ain't that far</i>	<i>De veras lo verás</i>

<b>Original</b>	<b>Traducción para doblaje</b>
<i>That ain't gonna make you happy now</i>	<i>Si el oro no te hizo [hizo] feliz [feliz],</i>
<i>Did it make you happy then? No!</i>	<i>¿por qué crees que ahora sí? ¡No!</i>
<i>You ain't dug near far enough</i>	<i>Busca oro en tu interior</i>

- Omisión del sujeto

<b>Original</b>	<b>Traducción para doblaje</b>
<i>Woulda turned y'all human</i>	<i>Os habrían convertido en humanos</i>
<i>Can't believe this</i>	<i>Esto es increíble</i>
<i>Got to do everything around here</i>	<i>¿Es que tengo que hacerlo yo todo?</i>
<i>Don't have far to go</i>	<i>No te irá tan mal</i>
<i>Had 'em all in here</i>	<i>Todo cabe aquí</i>
<i>Can't tell you what you'll find</i>	<i>No sé qué encontrarás</i>

- Omisión del auxiliar «do» en cualquiera de sus formas

<b>Original</b>	<b>Traducción para doblaje</b>
<i>Y'all want some candy?</i>	<i>¿Queréis unos caramelos?</i>
<i>Now, y'all figure out what you need?</i>	<i>Bien, ¿y vosotros ya sabéis lo que necesitáis?</i>

- Omisión del verbo «to be»

<b>Original</b>	<b>Traducción para doblaje</b>
<i>Well, if y'all set on being human, there's only one way</i>	<i>Bueno, si estáis tan decididos a ser humanos, solo hay una manera de conseguirlo</i>
<i>This going be good!</i>	<i>¡Esto va a ser bueno!</i>
<i>You your daddy's daughter</i>	<i>Tú, su hija mimada</i>

- Omisión del auxiliar «have»

Original	Traducción para doblaje
Now, which one of you naughty children been messing with the Shadow Man?	Y, ahora, a ver, ¿quién de vosotros ha sido el niño malo que ha estado tonteando con el Hombre de las sombras?
Got to do everything around here	¿Es que tengo que hacerlo yo todo?
Y'all ain't got the sense you was born with!	No tenéis ni un pelo de sensatez
<i>How many rings you got on your finger; we don't care</i>	<i>Ni los anillos en tus dedillos; no nos va</i>
<i>You got to dig a little deeper</i>	<i>Hay que saber llegar al fondo</i>
You only got till then to get that princess to kiss you	Solo tienes hasta esa hora para conseguir que te bese esa princesa

- Falta de concordancia sujeto-verbo

Original	Traducción para doblaje
Y'all just loves your mama, don't you?	¿Quién quiere a su mamá? ¿Eh?
Y'all ain't got the sense you was born with!	No tenéis ni un pelo de sensatez
<i>Don't matter what you look like</i>	<i>No importa qué parezcas [parezcas]</i>
<i>Don't matter what you wear</i>	<i>No importa tu disfrás [disfrás]</i>
<i>Don't matter where you come from</i>	<i>No importa tu abolengo</i>
<i>Don't even matter what you are</i>	<i>Aquí no importa el pedigrí</i>
You's a hard one, that's what I heard	Tu problema es aún mayor

- Forma invariable del verbo «to be»

Original	Traducción para doblaje
<i>I told 'em what they needed</i>	<i>Pregunto que qué quieren</i>
<i>Just like I be telling you</i>	<i>Y lo que quieren yo les doy</i>

- Doble negación

<b>Original</b>	<b>Traducción para doblaje</b>
<i>Money ain't got no soul</i>	<i>Solo es un vil metal</i>
<i>Money ain't got no heart</i>	<i>Frío y si corasón [corazón]</i>

Por lo general, la traducción de las intervenciones de este personaje parece haber seguido las mismas pautas niveladoras que la anterior, a pesar de que, como hemos mencionado, es evidente que el uso del AAVE cobra más protagonismo en este caso y se introduce como un elemento representativo e identificativo, tal y como afirmaba Lippi-Green (1997). Sin embargo, encontramos un enfoque distinto en lo que respecta a la traducción de la canción. La diferencia no solo reside en la pronunciación de ciertas palabras, como se ha marcado en la transcripción, sino también en el acento con el que se cantan dichas canciones; se trata de un acento cubano y, por lo tanto, estaríamos ante una traducción naturalizada.

Las preguntas que surgen como consecuencia de este descubrimiento y que trataremos de responder son principalmente dos: ¿por qué no se ha naturalizado ninguna otra parte del discurso de los dos personajes? ¿A qué se debe la incorporación del acento cubano en la interpretación de la canción de Mama Odie?

### Otras variedades en *The Princess and the Frog* y su traducción

Para responder a la primera pregunta, debemos tener en cuenta la importancia de las variedades lingüísticas en *The Princess and the Frog*. A lo largo de la película, se emplea en muy pocas ocasiones un inglés neutro o estándar. En los diálogos originales convergen el acento sureño de muchos de los protagonistas; el acento extranjero del príncipe Naveen (portugués brasileño) y ciertas expresiones en portugués; las intervenciones en francés del acompañante del príncipe, el Doctor Facilier y otros personajes secundarios; y, por supuesto, el uso del inglés vernáculo afroamericano.

Es posible que la gran cantidad de variaciones del idioma fuese un factor determinante en la decisión que tomaron la traductora, Lucía Rodríguez, y/o el director de doblaje, Antonio Villar, con respecto a la simplificación del guion español en lo que se refiere al acento sureño y al uso del AAVE. También se ha recurrido a la estrategia de la nivelación en los casos en los que el personaje de Naveen se expresa en portugués al optar por traducir estas intervenciones al español peninsular neutro borrando cualquier rastro de lusofonía.

Sin embargo, se recurrió a otra estrategia a la hora de abordar las intervenciones de varios personajes en francés. El francés cajún es un dialecto muy extendido en el estado de Luisiana por lo que, con su incorporación, seguramente se pretendía dotar a la película de otro aspecto cultural del contexto geográfico en el que se desarrolla la historia. En esta ocasión, el doblaje español sí mantiene este tipo de expresiones tal y como aparecen en el original.

Así mismo, destaca el doblaje de la luciérnaga, Ray. Este personaje también hace un uso muy extenso del inglés afroamericano, como puede observarse en las siguientes tablas que recogen los casos más representativos y en las que además ofrecemos una transcripción de la versión española.

Original	Traducción para doblaje
It's about time I introduce myself. My name Raymond, but everybody call me Ray	Creo que ya es hora de que me <i>precente</i> [presente]. Me llamo Raymond, pero me llaman Ray
I ain't no firecracker	Que no <i>zoy</i> [soy] un petardo

Original	Traducción para doblaje
Y'all headed the wrong directional	<i>Eztaiz</i> [estáis] yendo en la dirección equivocada
She the most prettiest firefly ever did glow	<i>Ez</i> [es] la luciérnaga <i>maz</i> [más] bella que <i>jamaz</i> [jamás] haya brillado
Y'all must be new around here, huh?	<i>Vozotroz</i> [vosotros] <i>zoiz</i> [sois] <i>nuevoz</i> [nuevos] por aquí, ¿no?
That a ugly fish	Qué pez <i>maz</i> [más] feo
I think I done chipped my favourite tooth	<i>Cdeo</i> [creo] que me he <i>doto</i> [roto] mi diente <i>favodito</i> [favorito]
Well, if Cap didn't say nothing, I ain't gonna say nothing	<i>Zi</i> (si) mi <i>zocio</i> (socio) no te ha dicho nada, yo tampoco diré nada
Cap not going to marry Charlotte, he going to marry you	<i>Mi zocio</i> [socio] no <i>ze</i> [se] <i>cazará</i> [casará] con Charlotte, <i>zino</i> [sino] contigo
And how you can still be a frog?	¿Y cómo <i>ez</i> [es] que tú aún <i>erez</i> [eres] una rana?

En la transcripción de la traducción para doblaje podemos observar que Ray pronuncia ciertas palabras de forma particular. En esta ocasión, Lucía Rodríguez ha optado por una traducción centrada en la naturalización en la que se sustituye la variación del inglés por un fenómeno dialectal del español: el ceceo. No obstante, es importante que determinemos por qué se le otorga una característica del habla diferente a este personaje y no a otros como Tiana o Mama Odie. El motivo de esta decisión reside en el siguiente intercambio entre Naveen y el propio Ray en el minuto 43:46 de la película, en el que se hace alusión a la forma de hablar del último:

NAVEEN: 'Pardon me, but your accent, it's funny, no?'

RAY: 'I'm a Cajun, brah. Born and bred in the bayou.'

En la versión española encontramos la siguiente traducción:

NAVEEN: No es por ofender, pero hablas un poco raro, ¿no?

RAY: Porque soy cajún, ¿me *entiendez* [entiendes]? Nací y crecí en el pantano.

Resulta inevitable incluir esta referencia y, por lo tanto, es necesario incluir otra distinción a nivel lingüístico que se une a la extranjerización que aportan las palabras en francés. Por todo esto, quizás hubiera sido complicado incorporar más variaciones que se correspondiesen con el uso del AAVE de muchos de los personajes. De este modo, se optó por la naturalización solamente en los casos en los que el inglés no estándar desempeñase en el original un papel fundamental en el transcurso de la historia, los diálogos o a la hora de representar al personaje de una manera específica.

Este argumento daría respuesta a nuestra primera pregunta, pero, como mencionábamos anteriormente, también se recurre al inglés afroamericano con la clara intención de caracterizar al personaje de Mama Odie. Esta podría ser la razón por la cual se le ha dotado de un acento cubano, aunque, aun así, resulta sorprendente que este fenómeno esté presente exclusivamente en esta sección de la película y no en el discurso conversacional.

### **Incorporación del acento cubano**

Para entender esta realidad, debemos tener en cuenta que el personaje de la sacerdotisa vudú es interpretado por dos personas, una práctica común en las películas musicales de Disney. Por un lado, la actriz de doblaje española Pilar Gentil pone voz al discurso hablado, mientras que Omara Portuondo interpreta el discurso cantado. Portuondo es una reconocida cantante cubana que en 2019 fue galardonada con la Medalla de Oro al Mérito en las Bellas Artes y el Premio Grammy Latino a la Excelencia Musical.

Del mismo modo, dos voces interpretan a Tiana: la actriz de doblaje española Elisa Langa y la joven cantante China Lynn, también de origen cubano. Sin embargo, no encontramos ningún rastro del acento cubano en las intervenciones de esta última. La diferencia en el enfoque no está relacionada, por tanto, con la nacionalidad de las cantantes. Es posible que el equipo encargado de la selección de las voces para el doblaje tuviese en consideración la mayor importancia del uso de la variedad lingüística en el caso de Mama Odie y se decidiera, por ello, tratar el acento desde otra perspectiva, pero no parece lo más probable.

En realidad, los motivos tras esta decisión podrían ser más bien de tipo publicitarios o económicos. En esta y en otras muchas de sus películas, Disney contó con la participación de figuras bastante conocidas en el panorama estadounidense como son las cantantes y actrices Anika Nonie Rose y Jennifer Lewis y la periodista y presentadora Oprah Winfrey.

A excepción de su apuesta por una artista emergente para dar voz a la protagonista, la versión española siguió el mismo patrón al recurrir a los cantantes Álex Ubago, Martín Laacra «King África» y Daniel Carbonell «Macaco» para doblar las canciones de los personajes masculinos (Naveen, Louis y Ray, respectivamente).

Esta intención de atraer al público general puede haber sido la razón detrás de la participación de Omara Portuondo. Los directores de casting y, por supuesto, la propia compañía habrían pretendido que su voz fuera reconocida por sus seguidores y oyentes casuales y, dado que solo interpretaría la canción de un personaje secundario, la aparición de su acento natural cubano no supondría ningún problema. Es posible, incluso, que buscaran expresamente este tipo de pronunciación del español, ya que, muy a menudo, suele vincularse al tipo de música que ambienta esta película: el *jazz*.

## CONCLUSIONES

A lo largo de este trabajo, hemos analizado la importancia de las traducciones del inglés vernáculo afroamericano. Al ser un elemento representativo de un grupo social y geográfico muy estigmatizado, la búsqueda de equivalentes resulta compleja y el profesional, además de intentar reflejar la intención del original, también debe tener en cuenta la adecuación y adaptación del producto traducido al público meta.

Como hemos visto con el caso del doblaje de *Tiana y el sapo*, en la toma de decisiones de traducción influyen también otros factores que no están relacionados con el tipo de lenguaje empleado en el formato original. Entre estos determinantes encontramos, por ejemplo, el tipo de personaje que hace uso de la variación del inglés. Se hace una distinción entre los principales que, evidentemente, hablan más, y los secundarios, con menor presencia en el metraje. Las estrategias de traducción que implican otras variaciones del idioma meta (en nuestro caso, el español) se aplican en mayor medida a estos últimos. Esto respaldaría la noción que afirma que, en general, este tipo de variaciones se tienen en consideración como una forma caricaturesca y con un fin identificativo.

Asimismo, el grado de protagonismo del AAVE en el discurso de cada personaje también determinará el tipo de traducción. Es decir, influye si es o no significativo para la historia y si se realiza un uso muy marcado y distanciado del inglés estándar o si solo presenta algunos de los rasgos más comunes. La traducción también se ve condicionada por la presencia de otras variaciones y acentos en la película que requieren aparecer de forma marcada en el doblaje de la versión española, ya que la alta condensación de formas de distinción puede afectar a la función principal de entretenimiento de los materiales audiovisuales para niños y a la comprensión adecuada de la historia.

Como ocurre en todas las grandes producciones, hemos de tener en cuenta el factor económico y publicitario, que influye, como hemos visto, en la selección de los actores de doblaje. También se tienen en cuenta a la hora de elegir si se mantienen o no sus acentos, en función de que sean más o menos reconocibles para el público general (no solo para el infantil) y de que las connotaciones de las variedades de su voz encajen con la caracterización del personaje al que interpretan, de nuevo casi siempre secundario.

Por último, uno de los factores más determinantes es la frecuencia con la que se usa el AAVE a lo largo de la película. Si se trata de un elemento integral y no es relevante para la historia hacer una diferenciación con el uso estándar de la lengua, podríamos cometer un error al traducirlo de una forma marcada en nuestro idioma. Caeríamos en una caricaturización equivocada de los personajes y del propio inglés vernáculo afroamericano, algo que no se correspondería con la intención original ni con la realidad social del uso de la variedad que pretendemos reflejar.

## BIBLIOGRAFÍA

### Documentos audiovisuales

*Dumbo*. 1941. Dirigido por Ben Sharpsteen. Estados Unidos: Walt Disney Animation Studios, 2006. DVD.

*The Lion King*. 1994. Dirigido por Rob Minkoff y Rogers Allers. Estados Unidos: Walt Disney Animation Studios, 2003. DVD.

*The Princess and the Frog*. 2009. Dirigido por Ron Clements y John Musker. Estados Unidos: Walt Disney Animation Studios, 2009. DVD.

### Libros

Holton, Sylvia Wallace. 1984. *Down and Uptown: The Representation of Black Speech in American Fiction*. Rutherford: Fairleigh Dickinson University Press.

Hudson, Richard. 1999. *La sociolingüística*. Barcelona: Anagrama.

Lippi-Green, Rosina. 1997. *English with an Accent: Language, ideology and discrimination in the United States*. Londres y Nueva York: Routledge.

Newmark, Peter. 1986. *Approaches to Translation*. Oxford: Pergamon Institute of English.

Rickford, John Russell. 1999. *African American Vernacular English: Features, Evolution, Educational Implications*. Massachusetts: Blackwell Publishers.

Wolfram, Walt. 2004. *The grammar of urban African American Vernacular English*. Raleigh: Universidad Estatal de Carolina del Norte.

### Artículos de revistas

García de Toro, Cristina. 2014. «Traducir literatura para niños: de la teoría a la práctica». *Revista de traductología* 18: 123-137.

Leifer, Aimee Dorr et al. 1974. «Children's television: More than mere entertainment». *Harvard Educational Review* 44 (2): 213-245.

Lorenzo García, Lourdes. 2014. «Paternalismo traductor en las traducciones del género infantil y juvenil». *TRANS. Revista de Traductología* (18). Acceso el 8 de junio de 2021. [http://www.trans.uma.es/Trans\\_18/Trans18\\_035-048\\_doss2.pdf](http://www.trans.uma.es/Trans_18/Trans18_035-048_doss2.pdf)

Mateo Martínez-Bartolomé, Marta. 1990. «La traducción del *Black English* y el argot negro norteamericano». *Revista Alicantina de Estudios Ingleses* 3: 97-106.

McCluney, Courtney et al. «The Costs of Code-Switching», *Harvard Business Review. The Big Idea Series*. 15 de noviembre de 2019. Acceso el 8 de junio de 2021. <https://hbr.org/2019/11/the-costs-of-codeswitching>

Navarro Andúgar, Juan, y Purificación Meseguer Cutillas. 2015. «La identidad social a través del lenguaje: estudio del doblaje de “The Wire” al Español». *Redalyc. Red de Revistas Científicas* 31 (5). Acceso el 8 de junio de 2021. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=31045570037>

### Trabajos de fin de grado y tesis doctorales

Costas Domínguez, Joana. 2016. «African American Vernacular English: a study of the representation of black speech in popular TV series». Trabajo fin de grado. Universidad de Santiago de Compostela.

García Cuesta, Judit. 2011. *Las representaciones audiovisuales de los cuentos tradicionales europeos como recurso didáctico de la educación artística en la formación de formadores*. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid.

Mayoral Asensio, Roberto. 1997. *La traducción de la variación lingüística*. Tesis doctoral. Universidad de Granada.

### **Entradas de blogs y sitios web**

Castillo Díaz, Fernando. «La traducción de dibujos animados», *Tradvisual* (blog). 25 de septiembre de 2017. Acceso el 8 de junio de 2021. <http://tradvisual.com/la-traduccion-de-dibujos-animados/>

Hoke, Gerry. «An Analysis of Disney's "The Princess and the Frog" », *The Art Enforcer* (blog). 27 de octubre de 2013. Acceso el 8 de junio de 2021. <https://artenforcer.wordpress.com/2013/10/27/an-analysis-of-disneys-the-princess-and-the-frog/>

Onion, Amanda et al. 2009. «Slavery in America». *A & E Television Networks*. Acceso el 8 de junio de 2021. <http://www.history.com/topics/black-history/slavery>

### **Entrevistas y artículos de prensa**

Ferrand, Casey. «Dooky Chase's Restaurant played key role in civil rights movement». *WDSU*. 3 de julio de 2014. Acceso el 8 de junio de 2021. <https://www.wdsu.com/article/dooky-chase-s-restaurant-played-key-role-in-civil-rights-movement/3371606>

Misick, Bobbi, «Controversy Over 'The Princess and the Frog'», *Essence Studios*. 29 de noviembre de 2009. Acceso el 8 de junio de 2021. <https://www.essence.com/news/critics-dispute-princess-and-the-frog/>

Ron Clements, entrevista por Jérémie Noyer. «The Princess and the Frog's Directors John Musker and Ron Clements take us to “the other side” of animation! », *Animated Views*. 1 de junio de 2010. Acceso el 8 de junio de 2021. <https://animatedviews.com/2010/the-princess-and-the-frog-directors-john-musker-and-ron-clements-take-us-to-the-other-side-of-animation/>