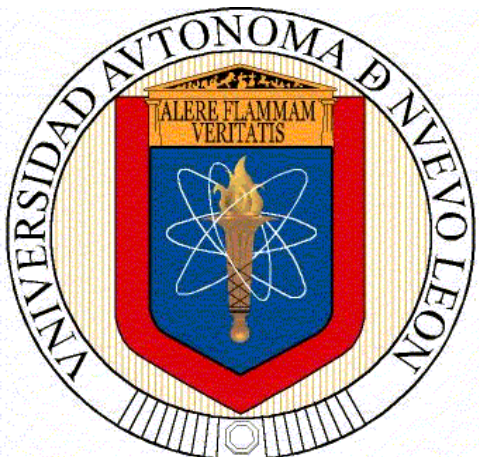


**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS**



TESIS

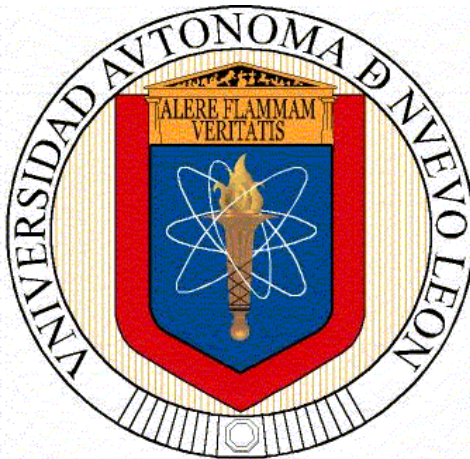
**CRÍTICA A LA TRADUCCIÓN PARA EL DOBLAJE Y LA
SUBTITULACIÓN CINEMATOGRAFÍCOS DESDE LA
PERSPECTIVA DEL ANÁLISIS DEL DISCURSO:
UN ESTUDIO APLICADO A *THE GREEN MILE***

**PRESENTA
GABRIELA SATURNINA ALANÍS URESTI**

**PARA OBTENER EL GRADO DE
DOCTOR EN FILOSOFÍA CON ACENTUACIÓN EN ESTUDIOS DE LA
CULTURA**

AGOSTO 2015

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS



TESIS

**CRÍTICA A LA TRADUCCIÓN PARA EL DOBLAJE Y LA
SUBTITULACIÓN CINEMATOGRAFÍCOS DESDE LA
PERSPECTIVA DEL ANÁLISIS DEL DISCURSO:
UN ESTUDIO APLICADO A *THE GREEN MILE***

PRESENTA
GABRIELA SATURNINA ALANÍS URESTI

PARA OBTENER EL GRADO DE
DOCTOR EN FILOSOFÍA CON ACENTUACIÓN EN ESTUDIOS DE LA
CULTURA

DIRIGIDA POR LA DRA. LIDIA RODRÍGUEZ ALFANO
CODIRIGIDA POR LA DRA. MARÍA EUGENIA FLORES TREVIÑO

AGOSTO, 2015

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
SUBDIRECCIÓN DE ESTUDIOS DE POSGRADO**

ACTA DE APROBACIÓN DE TESIS DE DOCTORADO

(De acuerdo al RGSP aprobado el 12 de junio de 2012 Arts. 105, 115, 117, 118, 119, 120, 121, 126, 146 y 148)

Título de la tesis

**CRÍTICA A LA TRADUCCIÓN PARA EL DOBLAJE Y LA SUBTITULACIÓN
CINEMATOGRAFÍCOS DESDE LA PERSPECTIVA DEL ANÁLISIS DEL
DISCURSO:
UN ESTUDIO APLICADO A *THE GREEN MILE***

Comité de evaluación

Directora de tesis

Dra. Lidia Rodríguez Alfano

Codirectora de tesis

Dra. María Eugenia Flores Treviño

Lector

Dr. Armando González Salinas

Lector

Dra. Claudia Reyes Trigos

Lector

Dra. Eréndira Villanueva Chavarría

San Nicolás de los Garza, N. L., a ____ de _____ de 2015.

ALERE FLAMMAM VERITATIS

Dra. María Eugenia Flores Treviño
Subdirectora del Área de Estudios de Posgrado

DEDICATORIA

In memoriam de Abril Mayela

El ángel que siempre estará en nuestro corazón.

Esta tesis está dedicada con todo mi amor a mis hijos Eliot, Jorge y Maximiliano; a mi marido Servando, así mismo les agradezco por acompañarme en esta larga travesía y les pido perdón por mi ausencia —aunque no física—, reconozco que este trabajo me absorbió y exigió dedicación al cien por ciento.

A mis padres Jorge Alanís y Saturnina Uresti que siempre me enseñaron a luchar para alcanzar mis metas, con base en esfuerzo, trabajo y honestidad. Desde el fondo de mi corazón, les agradezco el apoyo que me han brindado en todo momento. Los amo.

A mis hermanas y a mis cuñados Laura, Patricia, Abel y Facundo.

A mis hermanos Jorge Antonio y José Iván.

A mis sobrinos y sobrinas: Laura, Elí, Kerime, Andrés, Andrea, Daniel, Abel, José, Nancy y Leonardo.

A mis ahijados Vinicio y Esthela, y

A mi gran amiga Guadalupe Cano.

AGRADECIMIENTOS

En primer lugar, quiero agradecer encarecidamente a la exdirectora de la Facultad de Filosofía y Letras, de la UANL, la Dra. María Luisa Martínez Sánchez, ya que por su entrega y cariño a nuestra institución, y por su preocupación por la superación de los docentes, tuvo a bien animarme a realizar mis estudios de doctorado y me brindó todo el apoyo posible, de principio a fin.

Agradezco a la Dra. Lidia Rodríguez Alfano, pues es un gran honor para mí que haya dirigido la presente investigación, que haya compartido conmigo sus conocimientos y sus consejos, siempre con una sonrisa amable y una gran calidad humana. Le agradezco su profesionalismo y dedicación. Seguramente, extrañaré la cátedra que disfrutaba cada vez que tenía alguna duda. Gracias por todas sus enseñanzas y por regalarme su amistad.

Agradezco a la Dra. María Eugenia Flores Treviño por su apoyo, sus consejos, por compartir sus conocimientos, por su compromiso y profesionalismo al coasesorarme. Asimismo agradezco a los investigadores que fungieron como lectores y sinodales: la Dra. Eréndira Rebeca Villanueva Chavarría, Dra. Claudia Reyes Trigos, así como al Dr. Armando González Salinas y la Dra. Ma. Guadalupe Rodríguez Bulnes.

Gracias a la Lic. Brenda Josefina Torres Fernández, Coordinadora de Becas PROMEP y Patrimonio y a la Lic. Emma Melchor Rodríguez, directora de Intercambio Académico y a todo el personal de CASA. Gracias a PRODEP y a quienes lo hacen posible, pues sin la beca de doctorado y la beca de tesis nacional, no hubiera podido realizarse la presente investigación. Asimismo, agradezco a la M.C. Ludivina Cantú Ortíz, directora de la Facultad de Filosofía y Letras de la UANL por el apoyo y las facilidades brindadas.

Gracias a todos mis amigos y compañeros de trabajo que siempre me estuvieron motivando para avanzar en esta labor. Agradezco a las maestras Adriana Elizabeth Rodríguez Althon y María Eugenia Martínez Flores. Por último, a mis alumnos les dedico este trabajo y les agradezco su apoyo y comprensión.

RESUMEN

Mediante esta investigación se pretende realizar una crítica al doblaje y la subtitulación de la película *The Green Mile*. La traducción audiovisual es una especialidad en el campo de la Traducción, que en la actualidad ha tenido gran auge en el ámbito académico, especialmente en la investigación. Esta especialidad se aboca a la traducción de productos audiovisuales como la película que aquí se analiza. Dicho análisis se realiza desde cinco perspectivas: La primera aborda la traducción audiovisual, su definición, características, el estado de la cuestión, entre otros aspectos. La segunda se enfoca en los códigos de significación, aquí se analizan los códigos verbales, paraverbales y no verbales, tanto del canal acústico como del canal visual, y su incidencia en la traducción del texto cinematográfico. La tercera se dedica a la traducción como acto comunicativo, se analizan diversos ejemplos —la mayoría incluye tres versiones: original, doblada y subtitulada— de presupuestos, sobreentendidos, modalización, dialogicidad, co-construcción, entre otros. La cuarta plantea la traducción en relación con la cultura, especialmente con la semiótica y la memoria de la cultura; se revisan algunas materialidades semiótico-discursivas que inciden en nuestro objeto de estudio como la visual-acústica, la de simulacro, la cultural, la ideológica y la del poder; también se analizan los contenidos simbólico-culturales; la traducción de títulos, nombres propios y palabras consideradas tabú. Por último, en la quinta perspectiva se analiza en el objeto de estudio la ideología, el poder, el discurso religioso y el racista, así como, las estrategias para su traducción.

PALABRAS CLAVE: Doblaje, subtitulación, código, traducción, audiovisual, discurso, atenuación, eufemismo, tabú, semiótica, cultura, ideología y poder.

ÍNDICE DEL CONTENIDO

	Página
ACTA DE APROBACIÓN DE TESIS DE DOCTORADO.....	iii
DEDICATORIA.....	iv
AGRADECIMIENTOS.....	v
RESUMEN.....	vi
INTRODUCCIÓN.....	1
Capítulo 1. La traducción audiovisual.....	17
1.1 Definición operativa.....	18
1.2 Estado de la cuestión.....	18
1.3 La relevancia de la Traducción Audiovisual en la actualidad.....	21
1.4 Modalidades de Traducción Audiovisual.....	22
1.4.1 Doblaje.....	22
1.4.1.1 Traducción.....	23
1.4.1.2 Adaptación o Ajuste.....	24
1.4.1.3 Tipos de sincronismo.....	25
1.4.1.4 Oralidad prefabricada.....	27
1.4.1.5 Marcas del discurso oral espontáneo.....	30
1.4.1.6 Variación lingüística.....	32
1.4.1.7 Interferencias pragmáticas.....	34
1.4.1.8 Terminología y símbolos en el guion traducido para doblaje.....	37
1.4.1.9 Otras tareas de voz.....	38
1.4.2 Subtitulación.....	38
1.4.2.1 Sincronismo.....	40
1.4.2.2 Síntesis y Variación lingüística.....	42
1.4.2.3 Voces en <i>off</i>	43
Conclusiones parciales.....	44

Capítulo 2. Los códigos de significación del texto audiovisual.....	47
2.1 Los códigos del canal acústico.....	51
2.1.1 El código verbal.....	51
2.1.2 Los códigos paraverbales.....	53
2.1.3 Los códigos no verbales.....	57
2.2 Los códigos del canal visual.....	58
2.2.1 Código verbal escrito.....	58
2.2.2 Códigos paraverbales.....	58
2.2.3 Códigos no verbales.....	61
2.2.3.1 Del fotograma al plano o encuadre.....	62
2.2.3.2 El montaje.....	64
2.2.3.3 El movimiento.....	65
2.2.3.4 La luz.....	66
2.2.3.5 El color.....	68
Conclusiones parciales.....	70
Capítulo 3. La Traducción como acto comunicativo.....	72
3.1 Los implícitos en la traducción.....	79
3.2 Modalidad y traducción.....	92
3.3 Traducción de los actos de habla.....	97
3.4 Dimensión dialógica.....	106
3.4.1 El diálogo en la traducción.....	108
3.4.2 La co-construcción del sentido.....	111
Conclusiones parciales.....	115
Capítulo 4. Traducción y cultura.....	117
4.1 Materialidades semiótico-discursivas.....	119
4.1.1 Materialidades acústica-visual y del simulacro.....	121
4.1.2 La materialidad cultural: la traducción de referentes culturales.....	124
4.1.2.1 Los títulos como adaptación subordinada a convencionalismos de género.....	124
4.1.2.2 La traducción de nombres propios: personajes y celebridades.....	126
4.2 Traducción y semiótica de la cultura.....	132
4.2.1 Traducción: frontera intersemiosfera.....	133
4.2.2 El texto cinematográfico en la memoria de la cultura.....	136
4.2.3 Contenidos simbólico-culturales en <i>The Green Mile</i>	138
4.2.4 El tabú lingüístico.....	142
Conclusiones parciales.....	145

Capítulo 5. Ideología y traducción.....	147
5.1 Formaciones imaginarias.....	152
5.2 Estrategias para la traducción de la ideología.....	156
5.2.1 Las dicotomías.....	156
5.2.2 El eufemismo.....	157
5.2.3 La atenuación.....	161
5.3 La religión, el racismo y otros indicadores de la relación poder↔ideología↔discurso.....	166
5.3.1 La traducción del discurso religioso.....	166
5.3.1.1 Traducción de interjecciones religiosas.....	168
5.3.2 La traducción del discurso racista.....	170
5.4 Discurso y poder.....	172
5.4.1 Poder de consagración.....	172
5.4.2 Poder de estigmatización y rechazo.....	174
5.4.3 Poder de persuasión.....	175
5.5 Evidencias paraverbales y no verbales de las relaciones de poder.....	175
5.5.1 La vestimenta y otros objetos.....	175
5.5.2 El espacio.....	177
5.5.3 El tono y el volumen de la voz como estrategias de control.....	178
Conclusiones parciales.....	181
CONCLUSIONES GENERALES.....	183
REFERENCIAS.....	191

ÍNDICE DE FIGURAS, IMÁGENES, TABLAS Y GRÁFICAS

	Página
FIGURAS	
Figura 1. Modelo Operativo del Estudio.....	14
Figura 2. La Traducción Audiovisual.....	17
Figura 3. Proceso del subtulado con base en Mayoral (1984: 21).....	40
Figura 4. Los códigos de significación del texto audiovisual.....	47
Figura 5. La traducción como acto comunicativo.....	72
Figura 6. Oposición de conceptos entre los diferentes estudios sobre diálogo.....	107
Figura 7. Proceso dialógico enunciativo en <i>The Green Mile</i> (parte 1).....	109
Figura 8. Proceso dialógico enunciativo en <i>The Green Mile</i> (parte 2).....	110
Figura 9. Traducción y cultura. El filme como práctica semiótico-discursiva.....	118

Figura 10. Materialidades semiótico-discursivas.....	120
Figura 11. Materialidades semiótico-discursivas que se analizan en la película: <i>The Green Mile</i>	121
Figura 12. Ideología y Traducción.....	147

IMÁGENES

Imagen 1. Coffey señala cómo la maldad se inserta como vidrios en su cabeza.....	60
Imagen 2. Piso de la Milla color verde pálido.....	69
Imagen 3. Pintura roja escurriendo en una cerca.....	69
Imagen 4. William Wharton.....	82
Imagen 5. William Wharton babeando.....	82
Imagen 6. Jan de espaldas.....	89
Imagen 7. Paul se acerca a Jan.....	89
Imagen 8. Paul besando a Jan.....	89
Imagen 9. Simultánea del beso y la ventana de la habitación.....	89
Imagen 10. Casa de noche.....	90
Imagen 11. Casa de día.....	90
Imagen 12. Paul encima de Jan.....	91
Imagen 13. Jan expresando satisfacción.....	91
Imagen 14. Fila de desempleados pidiendo alimento, en “La Gran Depresión”.....	102
Imagen 15. Percy discutiendo (ej. 19).....	113
Imagen 16. La Milla Verde.....	125
Imagen 17. Algunos intertextos visuales en TGM.....	135
Imagen 18. Intertexto: “Srita. Noche Caliente”.....	136
Imagen 19. Paul expresa temor.....	153
Imagen 20. Coffey inspira temor.....	153
Imagen 21. Coffey esposado.....	153
Imagen 22. Guardias observando a Coffey.....	153
Imagen 23. Guardias usando uniformes.....	176
Imagen 24. Percy portando gorro y macana.....	176
Imagen 25. Calzado lustroso de policías.....	176
Imagen 26. Guardia apuntando con una pistola.....	176
Imagen 27. Coffey vistiendo ropa vieja.....	177
Imagen 28. Del vistiendo camiseta con agujeros.....	177
Imagen 29. Penitenciaría <i>Cold Mountain</i>	178
Imagen 30. Percy buscando al ratón para matarlo.....	180
Imagen 31. Percy buscando al ratón para matarlo.....	180

TABLAS

Tabla 1. La Oralidad.....	29
Tabla 2. Enunciados equivalentes en inglés y español en modo imperativo con varias funciones Bell (1993: 173).....	104

Tabla 3. Comparación de los nombres de los personajes en VO, VS y VD.....	127
Tabla 4. Formaciones imaginarias.....	152

GRÁFICAS

Gráfica 1. Ondas sonoras de Ejemplo 19.....	113
Gráfica 2. Ondas sonoras de Ejemplo 49.....	179

INTRODUCCIÓN

Desde tiempos inmemoriales la traducción ha servido para satisfacer las necesidades de intercambio: culturales, económicas, políticas, legales, personales, religiosas, científicas, entre otras. En Egipto, los dragomanes (antiguos traductores) servían al imperio para que los reyes pudieran dar a conocer la ley a su pueblo que estaba integrado por hablantes de diferentes lenguas (Vega, 1994: 21). Después, en el S. III a. C. una de las traducciones más difundidas por todo el mundo, la *Versión de los Setenta* o *Septuaginta* —hecha por judíos para judíos— es la traducción del Antiguo Testamento del hebreo al griego (García Yebra, 1983: 287). Luego, en el S. II a. C., la *Piedra de Roseta* contiene dos formas de escritura: jeroglíficos egipcios y símbolos demóticos, traducidos al griego; al ser encontrada fue la clave para descifrar los jeroglíficos (Nida, 1964: 11).

En los S. VIII y IX, se realizaron del griego al árabe las traducciones “científicas” en la Casa de La Sabiduría (García Yebra, 1983: 299-300), que a su vez, en la España del siglo XII, fueron traducidas al latín en la Escuela de Traductores de Toledo (García Yebra, 1983: 309-310); y en el S. XIII, en La Corte de Alfonso X “el Sabio”, al castellano (García Yebra, 1983: 318). Estos trabajos cambiaron y marcaron la historia de la ciencia, ya que, de no haber sido por la traducción, se hubieran perdido los “tesoros del conocimiento”, es decir, la mayor parte de las contribuciones griegas a las ciencias.

La traducción ha sido también el mecanismo mediante el cual se han creado y desarrollado algunas lenguas y literaturas. El obispo Ulfilas o Wulfila creó el alfabeto gótico que era una combinación del griego y caracteres rúnicos, para traducir casi toda la Biblia, del griego al gótico (García Yebra, 1983: 289) y Constantino el Filósofo, más conocido por el nombre de Cirilo, creó el alfabeto eslavo (llamado glagolítico) para traducir un *Evangeliarium* (García Yebra, 1983: 292).

En cuanto al comercio, la traducción lo hace posible, sobre todo en la actualidad con la globalización. La necesidad de exportar o importar productos requiere traducciones de manuales, instructivos, etiquetas, eslóganes, contratos, acuerdos, entre otros.

Asimismo, la traducción tiene un papel muy importante en la difusión cultural, artística, especialmente en medios de comunicación masiva como la televisión y el cine; sin embargo, estos requieren una traducción especializada, que va más allá de la simple traducción oral o escrita, que atienda los requerimientos traslativos de acuerdo a las características intrínsecas de estos “textos” audiovisuales.

Hacia un concepto de traducción

Existen numerosas definiciones de traducción que parten desde Livio Andrónico, Cicerón, San Jerónimo, Lutero, Etienne Dolet, A. F. Tytler, Campbell, Dryden, Eugene Nida, R. Taber (Nida, 1964:12-19; Vega, 1994: 18-39). Esta diversidad se debe a que se le define desde distintos enfoques: Holmes¹ (1988: 70), Newmark (1988: 5), Roman Jakobson (2004: 139), Christiane Nord (2010: 9), Katharina Reiss y Hans J. Vermeer (1996: 14), Mary Snell-Hornby (2006: 3), Basil Hatim e Ian Mason (1990: 78-79), Douglas Robinson (2007: 90), Roger Bell (1993: 4), Yves Gambier (2006: 3-4), entre muchos más.

¹ Holmes acuña el término “Translation Studies”, en su artículo de 1972 “The Name and Nature of Translation Studies”.

Snell-Hornby revisa el desarrollo de los Estudios de Traducción desde los grandes precursores:

Del romanticismo alemán surgen conceptos y conocimientos básicos de grandes precursores de los Estudios de Traducción: Goethe, F. Schleiermacher, Humboldt; después W. Benjamin y Rosenzweig, hasta los pioneros de la disciplina actual como Levý, Nida y Reiss (2006: 3).

La misma autora prosigue con su enunciación sobre los pioneros de la disciplina en la década de los sesentas y su evolución con diferentes paradigmas, enfoques o perspectivas que fueron cambiando en cada década:

En los años 70 aconteció el *pragmatic turn*, con Holmes cuyo trabajo se considera la piedra angular de la disciplina, del que se desprenden los principales movimientos, que luego se convierten en el *cultural turn* en los 80, que le permitió a los Estudios de Traducción emanciparse de la Teoría literaria y de la Lingüística, y proclamarse como disciplina independiente: “Estudios Descriptivos de Traducción”, la teoría del *skopos* y la teoría de la acción traductiva. En los 90 los EDT se convirtieron en una interdisciplina “beyond language” que va más allá del lenguaje, enfocándose en términos significativos o campos de especialidad desarrollados durante esta década como la noción de las normas planteadas por Toury; el concepto de *memes*, propuesto por Chesterman, en relación con la traducción de la ética; la comunicación no verbal, la traducción multimodal/multimedia tanto para el escenario como para la pantalla (Snell-Hornby, 2006:3).

En el contexto de nuestro país, también encontramos teóricos que han expresado una definición de traducción, como Fray Bernardino Ribeira² mejor conocido como Fray Bernardino de Sahagún (S. XVI), que a pesar de no ser mexicano sino español nacido (entre 1499 y 1550) en Sahagún —de ahí su apelativo—, es considerado parte de la traducción mexicana. Sahagún aprendió el náhuatl para comunicarse con los indígenas hablantes de dicha lengua y, posteriormente, les enseñó el español; asimismo, fascinado por su cultura, tradujo un refranero del náhuatl al español utilizando categorías culturales además de las lingüísticas (Pérez, 1995:137-138).

² No se sabe con exactitud si su apellido fue Ribeira, Riviera o Ribera.

Otros traductores y “teóricos” de la traducción mexicana son Alfonso Reyes, Bonifaz Nuño, José María Vigil, Diego Mexía, Joaquín Arcadio Pagaza, José Rafael Larrañaga, Benjamín Fernández Valenzuela, por mencionar algunos (Osorio, 1989: 439-443).

En un sentido general, se puede retomar la definición del traductor mexicano, Antonio Alatorre quien, en el prólogo de su traducción de *Las Heroidas* de Ovidio, afirma que traducir es un proceso bifásico:

La primera fase consiste en leer como hermeneuta el texto de la lengua fuente descodificando sus “contenidos” y analizando el sistema semiótico que los produce; la segunda, en reconstruir un nuevo sistema semiótico en el contexto cultural de llegada reordenando, luego de una jerarquización, los contenidos del texto de origen de la manera más completa y aproximada al sistema semiótico que es el texto de origen (1987:120).

La definición de Alatorre da cuenta del deslizamiento de las anteriores concepciones de traducción que estaban enfocadas en el problema de la fidelidad a la lengua origen LO, que exigía respetar o conservar el orden de las categorías gramaticales de la lengua fuente, y que ahora se van a centrar en el texto.

La traducción es un ejercicio de textualidad: a partir de un texto se crea otro, calcando las marcas textuales, los contenidos y, si se puede hasta los paradigmas que para referirse a la realidad extralingüística emplea el texto de origen” (1987: 120).

Llama la atención que los conceptos teóricos de Alatorre (1987) son muy adelantados a su tiempo. Ahora bien, para traducir es necesario conocer el qué, el cómo, el cuándo, el por qué, el para quién, el dónde; es decir, se debe tener claro el contexto situacional en el sentido Hallidayano, no solo del texto origen, sino sobre todo del receptor.

Halliday says that meaning (and the linguistic choices which follow from it) is dependent on the actual, immediate situation in which it is used, with particular, unique interlocutors engaged in particular, unique activities: words... get their meaning from

activities which they are embedded, which again are social activities with social agencies and goals (Halliday & Hassan 1989:5, citado en Roz Ivanič, 1997: 39)³.

En las teorías contemporáneas ya no es exclusivamente el texto el que determina el método de traducción, las técnicas, las normas, las restricciones; sino el receptor, con todo lo que implica, su cultura, necesidades, características, entre otras. Precisamente por lo antes dicho, en esta tesis se considera que el Análisis del discurso es una herramienta que permite examinar los procesos y productos de la traducción, a fin de realizar una crítica, análisis y descripción más puntual.

Para lograr que el lector de la lengua meta pueda entender el texto origen, la traducción debe realizarse a través del equivalente más próximo y natural, es decir, respetando el genio de la lengua meta (Nida, 1964: 159). Asimismo, se ha de lograr que conserve la soltura y la naturalidad del texto original. Esta tarea se logra siempre y cuando se salvaguarden obstáculos de tres tipos: 1) lingüísticos, 2) culturales y 3) estilísticos (Martinet, 1972: 384).

Hasta ahora las definiciones de traducción hacen referencia a textos escritos; pero, evidentemente, una película posee características que los trascienden, como las imágenes en movimiento y el sonido. Se trata de otro tipo de texto que es necesario redefinir, en cuanto no se expresa exclusivamente con signos verbales, como se ha considerado tradicionalmente a la traducción. No obstante, una película constituye un texto audiovisual que implica la traducción de otros recursos que le son propios, lo cual nos lleva a una especialidad: La Traducción Audiovisual (TAV).

³ Halliday propone que el sentido (y las elecciones lingüísticas que se deriven de este) depende de la situación real e inmediata en la que es utilizado, por ciertos interlocutores, involucrados en ciertas actividades: las palabras adquieren su significado de acuerdo a las actividades donde son utilizadas; que, valga la redundancia, se trata de actividades sociales con acciones y objetivos sociales (Traducción propia).

Objeto de estudio y metodología

El objeto de estudio de esta investigación es el doblaje y el subtítulo de la película *The Green Mile* (Milagros Inesperados/La Milla Verde/El Pasillo de la Muerte), en sus transcripciones de VO (versión original), VD (versión doblada) y VS (versión subtitulada)⁴.

La película *The Green Mile* ha sido titulada en español en los DVDs que se venden en nuestro país, así como en algunos países de Hispanoamérica: (1) “Milagros Inesperados”; (2) “El Pasillo de la muerte”, en la versión subtitulada; y (3) “La Milla Verde” en la versión doblada. Al elaborar el corpus que se utilizó como objeto de estudio, en la presente investigación consideramos esas tres versiones. Primero, retomamos el texto original del guion, en versiones impresa y digital. Segundo, realizamos la transliteración de los diálogos en el doblaje y el subtítulo directamente de la película, en tres fases, mediante la utilización de: el código oral de la versión original en inglés estadounidense; el código oral en español de México en que se hizo la versión doblada; y en esta misma lengua, pero en código escrito, en la versión subtitulada. La transliteración del código oral se realizó de oído, y fue necesario utilizar un reproductor de video, así como un programa para reproducir, escuchar y transcribir. La transcripción de las tres versiones VO, VS y VD está segmentada en escenas.

Esta investigación se realiza desde un enfoque cualitativo (Hernández, 2006). Cada capítulo de esta tesis consta de dos partes: la primera es una fundamentación de la teoría, y la segunda es la aplicación de esta en la película, para la obtención de los datos. En algunos casos el análisis se aboca solo a la transcripción y en otros, se confronta lo escrito con el audio y el video, para el análisis de segmentos donde juega un papel importante la entonación y otros aspectos paralingüísticos, tanto acústicos como visuales. La película tiene una duración de un poco más

⁴ De aquí en adelante, en esta tesis se utilizan estas abreviaturas para referirnos a las tres versiones transcritas.

de tres horas, que en las tres versiones son más de nueve horas de transcripción. Sin embargo, para los análisis se seleccionaron fragmentos significativos y representativos del resto del corpus que ayudan a ejemplificar e ilustrar los aspectos revisados en la teoría.

Justificación y delimitación del objeto de estudio

The Green Mile es una película hollywoodense de 1999, grabada originalmente en inglés americano, y, al ser producida en los últimos 15 años, cuenta con subtítulos y doblaje al español de México y presenta peculiaridades y características que consideramos que podrían enriquecer el estudio que se quiere realizar. La selección de esta cinta obedece a varias razones: a) Su idioma de origen es el inglés estadounidense; b) Cuenta con doblaje y subtítulos al español mexicano y; c) El guion es considerado por la crítica uno de los mejores—esta película estuvo nominada a los Premios Oscar, edición 1999, en la categoría: “Mejor Guion Adaptado”—además de que está basado en la novela del reconocido escritor estadounidense Stephen King. Sin embargo, este estudio no se enfoca ni en el guion ni en la novela, estos se utilizan solo como referencia.

Problema central

La Traducción Audiovisual (TAV) es un área de especialidad que presenta una problemática particular por lo cual requiere atención esmerada. Si bien en la traducción de textos escritos ya se presenta una serie de problemas lingüísticos, estilísticos y culturales, en la traducción cinematográfica —particularmente en las modalidades de doblaje y subtitulación—, encontramos un panorama más complicado debido a que en ella inciden múltiples aspectos que van más allá de lo verbal, pues implican también imágenes y sonido. Por una parte, en el doblaje, los diálogos son orales, por lo que es necesario que el traductor conozca los mecanismos de oralidad así como los elementos paralingüísticos que la acompañan; además, la traducción debe estar sincronizada con el contenido, con la imagen y con el movimiento de los labios de

los personajes que aparecen en primer plano. Por otra parte, la subtitulación tiene restricciones de tiempo y espacio supeditadas a las imágenes y otras que inciden en lo paraverbal. Requiere casi siempre de síntesis, ya que, para dar oportunidad a la audiencia de ver las imágenes del filme, es necesario que el subtítulo sea breve. Por todo lo anterior y otras consideraciones que se verán en detalle más adelante, es necesario abordar por separado y desde una perspectiva interdisciplinaria los problemas de la traducción para el doblaje y la subtitulación. Es decir que, además de los estudios de traducción y de lingüística, es necesario conocer otras disciplinas como el Análisis del Discurso, los Estudios de Cine, la Pragmática, la Semiótica, los Estudios de la Ideología y de la Cultura, entre otros.

Objetivos

El objetivo general es realizar una crítica al doblaje y el subtulado de la película *The Green Mile*, cuyo título se tradujo al español como “Milagros Inesperados”. Dentro de este objetivo general, se contemplan los siguientes objetivos específicos:

1. Definir e identificar las características propias del doblaje y la subtitulación en el objeto de estudio.
2. Revisar, en el análisis pragmático del discurso fílmico, qué equivalencia hay entre los actos de habla, dimensiones de lo implícito y la modalidad, en la versión original de la película y aquellos cuya realización se manifiesta en la subtitulación y en el doblaje.
3. Averiguar en qué grado se conserva o se modifica el mensaje de la versión en inglés, dado mediante elementos paralingüísticos e isocrónicos, en la dimensión semiótica del análisis.
4. Considerar aspectos de variación lingüística como el dialecto y el registro, tanto en la versión original como en la doblada y en la subtitulada.
5. Examinar el grado en que se conservan las manifestaciones de ideologías racistas y de otras formas de discriminación, o bien, se atenúan o niegan.

Preguntas de investigación

Con el fin de cumplir esos objetivos, nos hemos planteado las siguientes preguntas que serán respondidas en la presente investigación:

1. ¿Qué características presenta el doblaje y la subtitulación de *The Green Mile* (TGM)⁵?
2. En el análisis pragmático del discurso fílmico, ¿qué equivalencia hay entre los actos de habla, dimensiones de lo implícito y la modalidad, en la versión original de la película y los que se manifiestan en la subtitulación y en el doblaje?
3. En la dimensión semiótica del análisis, ¿en qué grado se conserva o se modifica el mensaje de la versión en inglés dado mediante elementos paralingüísticos e isocrónicos?
4. En la traducción, ¿se respeta la diferenciación al doblar la pronunciación de distintos dialectos del inglés, y, en paralelo, en los subtítulos?; esto es, ¿se transcribe esa diferencia, o bien se estandariza la pronunciación utilizando un solo dialecto o registro del español?
5. En la traducción, ¿se conservan las manifestaciones de ideologías racistas y de otras formas de discriminación, o se atenúan o niegan?

Hipótesis de trabajo

Para el trabajo de investigación, nos han servido de guía las siguientes hipótesis:

1. En el doblaje y la subtitulación de *TGM* la traducción conserva el sentido de la versión original, se respeta el genio de la lengua meta y, por tanto, se contribuye a que el mensaje del cineasta sea reconocido por la audiencia.
2. En la dimensión pragmática del discurso fílmico, se muestra que en los subtítulos, a fin de respetar el sincronismo y la isocronía, se hacen pequeñas alteraciones, sustituciones u omisiones de sentido, en la realización de los actos de habla, en lo presupuesto y sobrentendido, así como

⁵ En adelante se utilizan estas siglas (TGM) para hacer referencia a *The Green Mile*.

en la modalización —debido a su subordinación a la síntesis— y en el doblaje hay omisión de interjecciones que redundarían en adiciones o compensaciones de estos tres elementos discursivos.

3. En la dimensión semiótica del análisis, se observa que más en los subtítulos que en el doblaje, se dan alteraciones al mensaje de la versión en inglés dado mediante signos de otros códigos que comprenden elementos paralingüísticos (desaparición de lo dicho mediante las variaciones en el volumen de la voz) y cinéticos.

4. Tanto en el doblaje como en los subtítulos se estandariza el uso de la lengua meta de modo que el mensaje deja de apoyarse en la utilización de variedades dialectales o de registro.

5. En la traducción, se atenúan las manifestaciones de ideologías racistas y de otras formas de discriminación, de conductas sexuales obscenas, así como, de lenguaje soez, que se mitiga mediante uno de los mecanismos de atenuación más recurrido: el eufemismo. De hecho, la atenuación se observa en las tres versiones: VO, VD y VS, aunque no necesariamente en los mismos segmentos, ni en todos los casos. Asimismo, se puede percibir atenuación por los dos canales: el visual y el acústico, lo cual se evidencia en los códigos verbales (orales y escritos), en los paraverbales (el volumen bajo de la voz) y en los no verbales (en las metáforas visuales para no hacer señales o imágenes obscenas).

Categorías básicas y sus respectivos referentes teóricos

Los planteamientos teóricos básicos conducen a la definición de las siguientes categorías, que anotamos acompañadas por su referente teórico correspondiente:

Traducción: para definir este concepto esencial en esta investigación se recogieron propuestas neoclásicas de Alfonso Reyes en (Pérez Martínez, 1990), quien esbozo su propia teoría de la traducción con base en el paradigma tradicional de fidelidad a la lengua; así como de Eugene Nida (1964), quien incursionó en el estudio de la traducción especialmente para las traducciones

bíblicas; y por último, de Antonio Alatorre (1987), cuyo planteamiento se ubica en el paradigma centrado en el texto. La **traducción como acto comunicativo** se fundamenta mediante propuestas de López Guix y Minett (2001), Snell-Hornby (2006) (también traducción como interdisciplina), Hatim y Mason (1995 y 2005), Wotjak (1995), con quien también se revisan subcategorías como **significado léxico**, además con Fawcett (2003). Traducción en general, con Faull (2006), Hoey & Houghton (2005), Harder (2006). La traducción de **interjecciones** con Matamala (2008).

Los significados connotativos o **Hipertonos** se definen con Ullman (1979). El **tabú** lingüístico se define con Allan & Burridge (2006)

Traducción audiovisual: Para revisar la definición de este concepto así como el estado de la cuestión, **las modalidades** de traducción audiovisual, el **doblaje** y la **subtitulación** —esta última también con base en la propuesta de Jorge Díaz Cintas (2003)—, se consideraron las propuestas de cuatro de los teóricos más fecundos en esta tipología “textual” Federico Chaume (2001), Agost (1999, 2001), Agost y Chaume (2001), Martí Ferriol (2007), y Mayoral (1998; 2002);

Códigos de significación del lenguaje cinematográfico: Se revisaron a la luz de los planteamientos teóricos de Chaume (1999, 2001, 2004), Mayoral (1993).

Adaptación: Zahkir (2009), **nombres** y **sobrenombres**, con Guiraud (2004); **nombres propios**, Richards (1985) y Ordudari (2009). Estrategias para la traducción de nombres propios, Hervey & Higgins (1986) y Ordudari (2009) y procedimientos para la traducción de términos específicos de la cultura, Graedler (2000) y Ordudari (2009). Traducción y cultura: Mayoral (1998), Rojo (2002) y Tricás (2010).

Paralenguaje: Para el análisis del código paraverbal, es decir, de lo que acompaña al código verbal, tanto acústico —elementos prosódicos: tono, volumen y otras cualidades de la voz—,

como visual —elementos pertenecientes a la Kinésica y la Proxémica—, se revisan planteamientos de Guiraud (1988), Knapp (2009), Poyatos (1994).

En el objeto de estudio también se analizan códigos no verbales que se perciben por el canal visual como la **luz**, el **color**, el **fotograma** y el **plano** en Gómez (2002), Brisset (2011); el **montaje**, con base en Metz (1974) y; el **movimiento**, en Metz (1968).

Isocronía y sincronización: La interacción de los múltiples códigos debe contar con varios tipos de sincronización, y con isocronía, en el caso de los subtítulos. Se estudia estos conceptos en las propuestas de Agost (1999), Mayoral (1993).

Actos de habla: Esta categoría se aborda, en primer lugar, con las ideas preliminares de Wittgenstein (1953), La teoría de los actos de habla desarrollada por Austin (1955, 1962) y contribuciones posteriores con Searle (1994), Searle y Vanderveken (1985), Mateo (1996) y Bell (1993).

Diálogo e intertextualidad: Se revisan desde las aportaciones de M. Bajtín (1981, 1986 y 1999), Ducrot (1984) y Rodríguez Alfano (2010). Otros conceptos que se revisan son la **enunciación**, con Benveniste (1991) y Bajtín (1986); **emisor** y **receptor** con Charaudeau (1988, 2005); **registro**, **modo**, **campo**, **tenor** e **idiolecto**, con López Guix y Minett (2001), y Fonte y Rodríguez Alfano (2010).

Implícitos (**presupuesto** y **sobrentendido**): Para revisar si los presupuestos se presentan tanto en lo verbal como en lo visual, se parte de las definiciones de Ducrot (1984). Para el tema de la **co-construcción del sentido** se revisan propuestas de Arundale (1999), Flores (2010), Koike (2003) y Rodríguez-Alfano y Durboraw (2003).

El concepto de **metáfora visual** se revisa con base en Ortiz (2010).

Por una parte, la **modalidad** se estudia con Bally (1942), Lozano et al., (1993) y Rodríguez Alfano (2012) y por otra parte, la **modalización**, Bally (1942) y Rodríguez Alfano (2004).

Oralidad: Este concepto se explora con base en planteamientos teóricos de García del Toro (2004), Matamala (2008) y Ong (2006). También se definen subcategorías derivadas de la **oralidad espontánea** como la **elipsis**, las **redundancias** y las **pausas**.

Variación lingüística: Se estudia la variación a partir de propuestas de Mayoral (1984, 2000), Nájjar (2009) y la **inteferencia pragmática**, de Gómez Capuz (2001) y Nájjar (2009).

Dicotomías: Reboul (1986), que otros autores denominan antonymic translation con Fawcett (2003), modulación antonímica con Wotjak (1981) y antonymy y conveses con Chesterman (1997), Gil (2004).

Atenuación: se fundamenta con Albelda (2005 y 2010) y Briz (1995, 1998, 2002^a, 2007 y 2010).

Semiótica: Esta categoría es primordial para el estudio de una película, pues es menester abordar los códigos paraverbales y los no verbales, por lo tanto, se recogieron las valiosas aportaciones de Guiraud (1988), Iuri Lotman (1996), Barthes (1974), Haidar (2003). Así mismo, para abarcar las connotaciones ideológicas y culturales de los códigos mencionados, se consideran desde la **semiótica de la cultura** de Iuri Lotman (1996, 1998, 2000, 2005) y Peeter Torop (2003, 2009, 2010); la **cultura** con Mayoral (1998), Lotman (1998, 2000), Álvarez y Vidal (1996), Williams (2003) y las **materialidades seiótico-discursivas**, Haidar (2006); la **ideología** se define a partir de propuestas de Reboul (1975) y de Eagleton (2007) y el **poder** con base en Foucault (1980, 1992).

Lógica de exposición

Para fines de la presente tesis, hemos diseñado el siguiente modelo analítico que sustenta la lógica de la exposición de los distintos capítulos y su respectiva subdivisión:

De acuerdo con este modelo operativo, los resultados del estudio crítico del objeto de estudio se exponen bajo el siguiente orden:

- a) En el primer capítulo titulado: “La traducción audiovisual”, se define la categoría de *traducción audiovisual*, ya que, la traducción cinematográfica es parte de esta especialidad; se ofrece el estado de la cuestión en cuanto a la teoría que se ocupa de ella; y se identifican las modalidades que le son propias, especialmente el doblaje y la subtitulación.
- b) En el segundo capítulo: “Los códigos de significación del texto audiovisual”, se describen los códigos de significación que caracterizan al cine y comprenden no solo a los verbales, sino también a los paraverbales y a los no verbales que se manifiestan tanto por el canal acústico como por el visual; y se ilustra la forma en que cada uno de ellos incide en la traducción de la película en una o en ambas modalidades (el doblaje y la subtitulación).
- c) En el tercer capítulo: “La traducción como acto comunicativo”, se aclara cómo en esta se manifiestan funcionamientos pragmático-comunicativos como los implícitos, la modalización y los actos de habla; asimismo, se considera la co-construcción del sentido en la dimensión dialógica, y se identifica a los participantes en el proceso comunicativo: los emisores y receptores participantes desde la versión original hasta cada una de las versiones traducidas.
- d) El cuarto capítulo: “Traducción y cultura”, se refiere a la traducción como parte y expresión de la cultura y se explica la naturaleza de la película mediante planteamientos de la semiótica de la cultura; se justifica cada uno de los capítulos de esta tesis con base en las materialidades semiótico-discursivas (Haidar, 2006), especialmente la acústica-visual, la de simulacro y la cultural; y, con el fin de

evidenciar el problema de la traducción, se aplican los conceptos de la frontera y de la memoria de la cultura, propuestos por Lotman (1996, 1998 y 2005b).

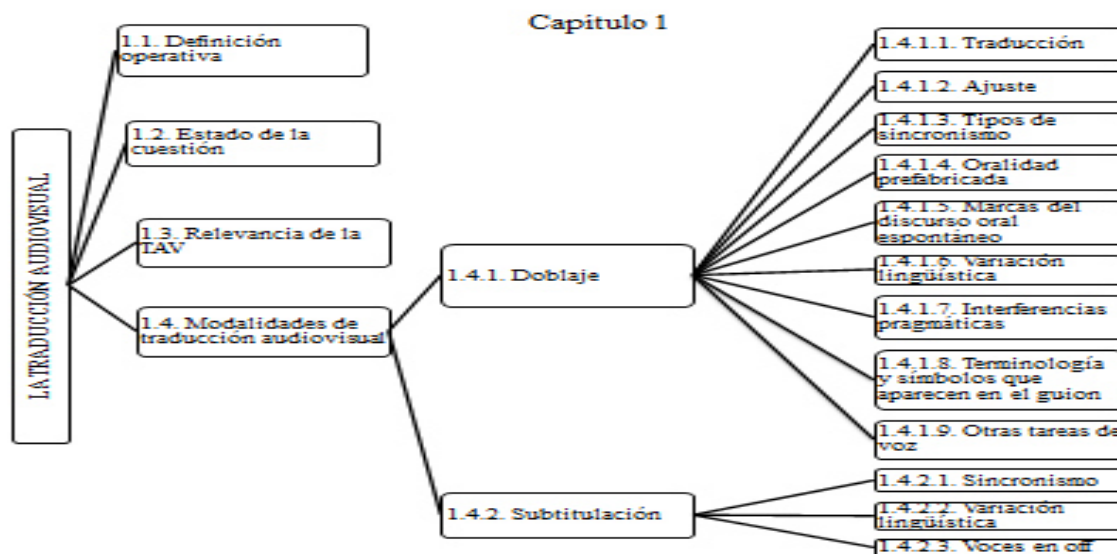
- e) En el quinto y último capítulo, se tratan las materialidades de la ideología y del poder. Es difícil separar el concepto de cultura de los conceptos de ideología y poder; por ello consideramos más apropiado para los objetivos de esta tesis, primero tratar la traducción de referentes culturales y después, entrar en los contenidos ideológicos como el racismo, y el juego del poder, ya que intervienen tanto en la versión original como en las traducidas.

CAPÍTULO 1

LA TRADUCCIÓN AUDIOVISUAL

Este capítulo es dedicado a las generalidades de la traducción audiovisual y su contenido se organiza de acuerdo con la Figura 2, que refiere a la primera parte del modelo operativo general de la presente tesis:

Figura 2. La Traducción Audiovisual



1.1 Definición operativa

La TAV es una especialidad de traducción que se aboca a productos audiovisuales, que según Mayoral, “son aquellos que se sirven de señales auditivas (diálogo, narración, música, efectos) y de señales visuales (imágenes, texto narrativo, subtítulos) para transmitir un mensaje (1998:1). Siguiendo a Mayoral (1998), este tipo de traducción no es exclusivo de los productos cinematográficos sino también de video y televisión; posteriormente se introdujo la denominación “traducción para la pantalla” (*screen translation*) al incluir la pantalla de la computadora con programas multimedia y permitir su extensión a la “localización”: proceso de adaptación y fabricación de un producto para que presente el aspecto y el funcionamiento de un artículo fabricado en un país en concreto (Arevalillo, 2004:30; LISA, 2003:3).

Según Mayoral, “la traducción audiovisual incluye diferentes tipos de traducción: doblaje, subtitulado, *voice-over*, narración, traducción simultánea y *half-dubbing*; para diferentes géneros audiovisuales: ficción, documentales, publicidad, telediarios —llamados en México noticieros—, entre otros.” (1998:1). Sin embargo, para fines de la presente investigación, nos enfocamos en las primeras dos, es decir, el doblaje y el subtitulado; y a esta última la denominaremos indistintamente de esta forma o bien como “subtitulación”; y, según sea el caso, nos referiremos a los subtítulos presentes en nuestro objeto de estudio.

1.2 Estado de la cuestión

En la actualidad, la TAV es una de las ramas de especialización con mayor auge en países europeos como España, Italia, Alemania, Polonia, Francia, Reino Unido, entre otros.

En México, esta disciplina se ha desarrollado escasamente en el área académica. Es común que los estudios de traducción general se incluyan como acentuación de licenciatura en Lingüística Aplicada, Ciencias del Lenguaje —como lo fue en los planes de estudio anteriores

al 2006, en el caso de la FFYL de la UANL— o en la Facultad de Idiomas —como en la UABC— y en otros casos, por mencionar un ejemplo, en el nuevo plan de estudios de la Facultad de Filosofía y Letras de la UANL, donde se sigue un modelo por competencias, la licenciatura de Ciencias del Lenguaje deja de tener acentuaciones. Por lo tanto, las especializaciones de esta área únicamente constituyen una pequeña parte del universo de unidades de aprendizaje. Esto significa que el estudiante interesado en ser traductor o especialista en traducción audiovisual, jurídica, literaria, entre otras, no encontrará esa opción. Así pues, la traducción general y sus especializaciones no cuentan con un lugar en el nivel superior; en licenciatura y tampoco en posgrado.

No obstante, en la Ciudad de México, principalmente, la práctica de la traducción para doblaje y subtitulación se ha venido desarrollando desde los años treinta. En un principio, esta actividad se empezó a realizar por traductores empíricos, que al estar inmersos en la práctica profesional, aprendieron a conocer bien la tipología textual, las características, las estrategias requeridas para su traducción sin la necesidad de una formación académica especializada. De hecho, los doblajes realizados en el país gozan de reconocimiento y prestigio internacional (Nájar, 2009:29).

Sin embargo, en la actualidad, la multiplicación de medios audiovisuales de comunicación producto de las nuevas tecnologías hace imperiosa la introducción de la TAV al plano académico.

Entre las primeras aportaciones formales a la traducción audiovisual se encuentran: la publicación de un número monográfico de la revista de la FIT en *Babel*, la revista auspiciada por la UNESCO. Después, empiezan a aparecer en Europa, principalmente en España, las primeras investigaciones, a partir de la década de los 90, se multiplican las publicaciones de libros, tesis, artículos en revistas impresas y electrónicas, difusiones, productos de congresos y

coloquios, tanto nacionales como internacionales (Mayoral, 2002: 3-4). Debido a esto se entiende que estudios realizados en casi todos los países del mundo, se refieran a los teóricos españoles como los clásicos e inclusive más vanguardistas en el tema de la Traducción Audiovisual.

Trabajos como los de Frederic Chaume Varela (1997,1999, 2001, 2002, 2003, 2004), Rosa Agost (1999 y 2001), Roberto Mayoral (1984, 1993, 1998, 2001, 2002) Patrick Zabalbeascoa (1993,1999, 2000, 2004) Jorge Díaz Cintas (2003, 2004, 2007), Francesca Batrina (2001), Martí Ferriol (2007), por mencionar una mínima parte, ayudan a conocer la historia, el estado de la cuestión, las líneas de investigación, así como, diversos temas específicos de esta especialidad de la traducción.

Múltiples tesis doctorales posteriormente se publican como libros de la especialidad, por mencionar un ejemplo, la tesis doctoral de Marti (2006) expone a detalle el estado de la cuestión de la traducción audiovisual desde la perspectiva de las principales autoridades en el área. Inicia con Chaume (2004) que distingue los estudios que se centran en el proceso de traducción del texto audiovisual con énfasis en el texto original, denominados: “estudios centrados en las fases de traducción” y los que se preocupan más de la traducción audiovisual como producto, denominados: “estudios centrados en el análisis del texto meta” (Chaume, 2004). De acuerdo con Chaume y Martí cada uno de estos dos tipos de estudios pueden agruparse en dos partes.

Los primeros se agrupan en:

1. Estudios que se fijan, por un lado en la ubicación del texto audiovisual en el marco de las tipologías generales de textos (géneros —Hatim y Mason, 1990—, y tipos textuales) y, por otro, en la traducción audiovisual dentro del universo general de la traducción
2. Estudios que se fijan en la especificidad del texto audiovisual según su configuración textual, sus canales de emisión, sus códigos de significación, y su modo de discurso oral elaborado, y que por lo tanto atienden a las restricciones propias de estos textos

Los estudios centrados en el producto se pueden agrupar en:

3. Estudios que atienden al texto audiovisual traducido como traducción de un texto literario anterior (adaptaciones fílmicas)
4. Estudios descriptivos de bases polisistémica, que se centran en el impacto cultural de los textos audiovisuales traducidos, en la generación de nuevos tipos de textos en las culturas receptoras, y en especial en las normas de traducción de los textos audiovisuales en una cultura meta determinada bajo unas coordenadas socio-históricas concretas (Marti, 2006: 15).

Según estas cuatro subdivisiones, nuestra investigación abarca los aspectos enunciados en los números 2 y 4, aunque también tiene cierta relación con el contenido del inciso 3 pues se trata de una película basada en una novela, pero no es este el meollo de esta investigación.

1.3 La relevancia de la traducción audiovisual en la actualidad

En la actualidad, la traducción audiovisual tiene un gran impacto social; sin embargo, es poco considerada como tema de peso para la investigación, por lo menos no en la misma proporción.

Así pues, se inicia este inciso con una importante cita de Jorge Díaz Cintas:

A clear paradox exists which emphasizes the surprising imbalance between the little research on audiovisual translation and its enormous impact on society. In numerical terms, the translation carried out in the audiovisual realm is the most important translational activity of our time. Firstly, because of the high number of people it reaches, mainly through television. Secondly, because of the large quantity of translated products which cross over to other cultures: documentaries, films, news, debates, concerts, television series, etc. Thirdly, because of the immediacy of its reception: television, cinema, DVD (Díaz Cintas, 2004: 50)⁶.

Mayoral afirma que la traducción audiovisual está experimentando una revolución fomentada por el incremento espectacular de la demanda y la oferta de productos audiovisuales, que se manifiesta en:

- a) La multiplicación de cadenas de televisión, regionales y locales.
- b) El incremento de actividades como la enseñanza a distancia.
- c) La aparición de las plataformas digitales, la televisión a la carta, etc.

⁶ Hoy por hoy, en materia de traducción, la audiovisual (TAV) es una de las más importantes, primero, por el número de personas a las que llega, principalmente a través de la televisión, segundo, por la gran cantidad de productos traducidos que pasan de unas culturas a otras, y tercero, por la inmediatez de su recepción. No obstante, paradójicamente, esta área no ha sido investigada lo suficiente (Traducción propia).

- d) La extensión de la televisión por cable.
- e) La extensión de las emisiones de televisión por satélite.
- f) Otro aspecto que fomenta esta revolución es el avance técnico, concretado en los últimos tiempos en la emisión por satélite, la transmisión por fibra óptica, el DVD y los productos multimedia.
- g) La emisión por satélite permite hoy día la emisión de múltiples señales de audio, con lo que se puede escoger entre ver la versión original o la versión doblada a una gran cantidad de idiomas. La fibra óptica permite recibir múltiples señales de vídeo para una de audio, de aplicación para las versiones subtituladas. Las emisiones para sordos pueden simultanear ya la versión original con una ventana con interpretación en lenguaje de signos con teletexto con subtítulo especial para sordos.
- h) El DVD ofrece la posibilidad de 8 horas de música o vídeo con calidad digital, con versiones originales y dobladas en 8 lenguas y 32 bandas para subtítulo (Mayoral, 2002: 2).

A lo anterior podemos añadir otras nuevas condiciones y dispositivos tecnológicos que requieren de la traducción audiovisual como el *Blue-ray Disc*, las tabletas, los teléfonos y los televisores “inteligentes”, entre otros.

1.4 Modalidades de Traducción Audiovisual

De acuerdo al modo o canal que se utilice para la traducción podemos distinguir entre las siguientes modalidades: doblaje, subtitulación, voces sobrepuestas, interpretación simultánea, localización, audiodescripción, entre otras. En esta investigación nos enfocaremos básicamente en las primeras dos.

1.4.1 El Doblaje

El doblaje consiste en la sustitución de la banda sonora de un texto audiovisual en lengua origen por una banda sonora en lengua meta del mismo texto audiovisual. La característica que define y diferencia esta modalidad es la necesidad de conseguir una sincronía visual (Agost, 1999:16, 2001). Entonces, como se mencionó antes, el doblaje requiere de un proceso complejo y se tiene que realizar por un equipo de especialistas.

Salvador Nájjar (2009), experimentado actor de doblaje y traductor, afirma que en el ambiente fílmico mundial diferentes países y distintos autores le llaman doblaje a cuatro diversas labores de *post* producción audiovisual:

1. Actoral: sonorización, registro o adición de sonidos y diálogo antes y después del rodaje.
2. Musical: orquestación de música para un filme, sobre todo en EU y Gran Bretaña.
3. Técnica: mezcla de las pistas sonoras de la película y su posterior grabación en una sola banda, lo cual también es conocido como regrabación y,
4. Textual: traducción de los diálogos para una película, para luego realizar la adaptación, sincronización y grabación de los diálogos doblados con los movimientos labiales de los protagonistas originales (Nájjar, 2009: 16).

En estas definiciones, especialmente en la cuarta, podemos observar que el doblaje es un proceso con múltiples actividades, realizadas por diferentes personas. La traducción del guion sería solo un eslabón de la larga cadena de actividades en el proceso de doblaje.

1.4.1.1 Traducción

Agost (1999 y 2001), Agost y Chaume (2001), Chaume (2001) coinciden al describir el proceso del doblaje, también es el caso de sitios web, donde por ejemplo, se señala lo siguiente: “Se suministra el guion original a un traductor, valga la redundancia, que traduce todo el texto al idioma deseado y cuando no se dispone del guion escrito, el traductor tiene que obtenerlo y traducirlo directamente de la pantalla”. Se concluye: “Una vez traducido el texto, se pasará a la fase de ajuste”.⁷(www.eldoblaje.com).

⁷ También se aclara cómo se segmentan las unidades de pago en España. Esta labor se suele pagar por "rollos" o fragmentos de diez minutos. El concepto de "rollo" proviene de cuando las bobinas de celuloide tenían una extensión equivalente a diez minutos.

1.4.1.2 Adaptación o ajuste

Cuando ya se tiene el texto traducido hay que ajustarlo, suele ser el director de doblaje que después del visionado completo de la película, realiza esta tarea. Ajustar o "adaptar" consiste en realizar pequeños cambios de palabras, ampliar o reducir el código verbal para que pueda "encajar" en la boca y en las emociones del actor. Para lograr lo anterior, "el adaptador debe leer en voz alta las frases para saber si se ajustan y debe considerar su extensión, las pausas internas, el ritmo, el lenguaje corporal y las expresiones faciales" (Arias, 2014)⁸.

Esta labor resulta muy compleja y si se hace mal, crea problemas al actor de doblaje que luego tiene que interpretar el papel. Si es necesario se reajusta el texto en la misma sala de doblaje para lograr una sincronía perfecta.

En el proceso de ajuste también se decide cómo hay que adaptar bromas, frases hechas, e intertextos como canciones, para que el público pueda percibir el sentido exacto de la broma, frase hecha o intertexto original si es posible; es decir, si se entiende de igual manera que en la VO, pero si no, se deberán sustituir por formas que sean comprendidas y aceptadas en nuestra cultura, es decir, en la cultura meta (CM)⁹.

No es de extrañar entonces, que a veces escuchemos cantar a uno de los miembros del "equipo *rocket*" del anime: *Pokémon*: "y volver, volver, volver a tus brazos otra vez..." o a Burro de la película *Shrek* cantando: "*Mesa que más aplauda...*" Ambas melodías son populares en nuestra cultura y aunque en otro contexto no son graciosas, adquieren gracia cuando son cantadas por personajes de dibujos animados.

⁸ Charla en AATI, no cuenta con número de página.

⁹ En adelante se usará la abreviatura CM para denominar la cultura meta.

1.4.1.3 Tipos de sincronismo

De acuerdo con Rosa Agost, el doblaje requiere de tres tipos de sincronismo: de contenido o significado, de caracterización y sincronismo visual.

Sincronismo de contenido

Agost y Chaume citan a Mayoral, Kelly y Gallardo (1986:102) al señalar que la mayor dificultad a la que se enfrenta un traductor de spot publicitario, como al de cualquier otro texto de carácter audiovisual, es la de mantener en todos los componentes del mensaje, un sincronismo de significado. El sincronismo de significado o contenido es común a todas las modalidades de traducción. Este se refiere a la congruencia entre el texto original y el texto traducido. El responsable de la consecución de este tipo de sincronismo es el traductor.

Sincronismo de caracterización

El segundo es el sincronismo de caracterización, propio del doblaje; se trata de conseguir una armonía entre la voz de los actores de doblaje y la imagen de los que vemos en la pantalla. El director de doblaje es el responsable de este tipo de sincronismo (Agost, 2001:16).

Algunas productoras otorgan los papeles en función del resultado de pruebas de voz que son analizadas a través de un espectro digital. Con lo cual se establecen ciertos tipos de voces de acuerdo a una determinada tipología física del personaje:

Galán bueno: Voz grave y seductora, que irá en función de la edad del actor.

Galán malo: Voz grave y seductora, aunque en menor grado que la anterior.

Dama buena: Voz dulce y femenina. Timbre medio. Será más grave en función de la edad.

Dama mala: Voz menos femenina y sensiblemente más grave que la anterior.

Hombre de color: Timbre grave. Voz rota.

Indio: Timbre grave. Voz algo rota.

Oriental: Timbre agudo. Voz fina.

Niño: Voz de mujer con capacidad de interpretar en grados de falsete.¹⁰

El sincronismo de caracterización es importante porque se han preestablecido estereotipos culturales al respecto. Por lo tanto, escuchar a un galán con la voz aguda o áspera

¹⁰ http://www.filmica.com/eva_ruiz/archivos/2006_01_18.html

o a una joven protagonista con la voz muy grave o ronca, podría resultarle extraño o desagradable al espectador. A menos que el propósito sea crear humor, la voz debe ser adecuada o por lo menos, debe dar la impresión de que es la voz natural del personaje que vemos en pantalla.

Sincronismo visual

Finalmente, el tercer tipo de sincronismo es el visual y viene determinado por la existencia de una imbricación entre el código oral y el, visual: se trata de conseguir una armonía entre los movimientos articulatorios visibles en la pantalla y lo que oímos. El traductor/adaptador es el encargado de llevar a cabo este sincronismo que podríamos clasificar en: fonético, quinésico e isócrono (Agost, 1999: 65 y 2001).

- a) Fonético o labial se refiere a la concordancia entre el movimiento labial y lo que se dice, al traductor le corresponde lograr una traducción fiel que concuerde en la articulación o el número de sílabas de las palabras para que concuerden con el movimiento labial de los personajes que aparecen en primer plano.
- b) Quinésico (kinésico o cinésico) se refiere a la concordancia entre el código verbal, es decir, lo que se dice (en forma oral en el doblaje o en forma escrita en el subtítulo) y el movimiento de la imagen o del cuerpo. En el doblaje, el movimiento del cuerpo: los brazos, la cabeza indica cuándo enfatizar en alguna palabra.
- c) Isocrónico se refiere a la concordancia del inicio a fin de la imagen con el sonido. Por ejemplo, el subtítulo debe aparecer en pantalla cuando el personaje empieza a hablar y debe desaparecer cuando él termina. En cambio, el doblaje, es isócrono cuando el sonido de la voz concuerda exactamente con el movimiento de los labios. Se deben evitar los molestos desfases entre sonido e imagen. El traductor debe cuidar la isocronía sobre todo

en los primeros planos, pues en estos los errores son más evidentes, y en cambio, cuando el personaje habla en *off*, es decir, fuera de cuadro, tiene mayor libertad.

1.4.1.4 Oralidad prefabricada

El traductor deberá considerar otros aspectos importantes ya que las películas, así como otro tipo de textos audiovisuales entre los cuales podemos encontrar los documentales, los programas de televisión, los comerciales, los videos promocionales, entre otros; presentan por una parte la complejidad del habla “supuestamente espontánea o viva”, que no es otra cosa que una oralidad prefabricada, pues aunque la película está basada en un guion escrito, este requiere de marcas de oralidad, es decir, de características del lenguaje coloquial como el uso de muletillas, repeticiones, léxico informal, frases incompletas, entre otros.

Ahora se define el concepto de lenguaje coloquial y posteriormente se trata el tema de la oralidad prefabricada pues es considerada una de las mayores restricciones para la TAV. La lengua coloquial se caracteriza por el hecho de tratar temas cotidianos, ser prototípicamente oral y espontánea, presentar un tenor interactivo, así como un tono informal (Matamala, 2008: 81).

¿Qué es Oralidad?

Comenzaremos por definir la oralidad, ya que como hemos señalado, los rasgos del discurso oral están presentes en el doblaje, así como en numerosas variedades de traducción como en la interpretación, en la traducción literaria (especialmente en los diálogos), en la traducción jurídica, (en los juicios orales), o en la traducción científico-técnica (los textos resultado de la transcripción de conferencias, por ejemplo).

“Entre los estudiosos de la traducción audiovisual, la oralidad está suscitando un interesante debate, ya que los textos objeto de estudio en esta modalidad de traducción combinan esencialmente oralidad y escritura” (García del Toro, 2004: 117). También véase en este sentido

a Mayoral (1990), Whitman-Linsen (1992), Goris (1993), Gambier (1994), y Chaume (2003, 2004)”.

Así pues, se plantea la necesidad de definir ¿qué es la oralidad? De acuerdo con Walter Ong, “la expresión oral es capaz de existir y casi siempre ha existido, sin ninguna escritura en absoluto, empero, nunca ha existido escritura sin oralidad” (2006: 18). Ong llama “oralidad primaria” a la oralidad de una cultura que carece de todo conocimiento de la escritura o de la impresión y, “oralidad secundaria” de la actual cultura de alta tecnología, en la cual se mantiene una nueva oralidad mediante el teléfono, la radio, la televisión, y otros aparatos eléctricos que para su existencia y funcionamiento dependen de la escritura y de la impresión (2006: 20).

Ong señala que “en el mundo antiguo nadie, salvo los oradores vergonzosamente incompetentes, solía hablar con base en un texto preparado de antemano palabra por palabra (Ong, 1967: 56-58)” (Ong, 2006:19). Siguiendo a Ong:

De esta manera aun los discursos compuestos oralmente se estudiaban como textos escritos...Con el tiempo la escritura produjo composiciones rigurosamente escritas destinadas a su asimilación a partir de la superficie escrita. Tales composiciones reforzaron aun más la atención a los textos... pues se originaron solo como textos, aunque muchas de ellas fueran escuchadas y no leídas en silencio. Desde las historias de Tito Livio, hasta la *Comedia* de Dante y obras posteriores (2006:19).

Con base en la propuesta de Ong (2006), se admite que la traducción audiovisual y los medios donde se utiliza son parte de una cultura de “oralidad secundaria”, pues los guiones cinematográficos son textos escritos que pretenden emular la oralidad pues son leídos y luego, actuados, dichos con naturalidad. Además de que dependen de la escritura y la impresión y se transmiten por medios tecnológicos como el cine y la televisión. Todo lo anterior se da en el contexto de una misma lengua y si se traduce, inclusive se invierte el proceso. El traductor parte del guion —escrito— aunque en ocasiones no cuenta con este y tiene que partir directamente de la película — de la oralidad combinada con la imagen—; luego, produce un texto escrito en otra

lengua. Ese escrito tendrá marcas de oralidad para que pueda ser leído, estudiado y finalmente actuado. Así, en la lengua origen se parte del guion y se plasma en la película (el proceso va de escritura a oralidad) y el guion original se traduce a guion meta (de escritura a escritura), o bien, en caso de que no se cuente con el guion original, se va de película a guion y de este a película (de oralidad a escritura y de escritura a oralidad).

Tabla 1. La Oralidad

En la tabla 1, García del Toro, que a la vez se basa en un trabajo de Hatim y Mason

LA ORALIDAD MODO DEL DISCURSO			
Dimensión comunicativa		Dimensión pragmática	Dimensión semiótica
Dialectos	Registros	Coherencia	Intertextualidad Macrosignos culturales Microsignos culturales
Dialecto geográfico	Campo	Implicaturas	
Dialecto temporal	Tenor	Máximas Conversacionales	
Dialecto social	Modo		
Dialecto estándar		Actos de habla	
Dialecto no estándar			
Idiolecto			
Nivel textual contextual			
Contexto			

García del Toro (2004: 123).

(1990), clasifica los modos de la oralidad paralelamente a los modos del discurso, desde tres dimensiones: la comunicativa, la pragmática y la semiótica.

Al ver la película, se perciben los diálogos de los personajes como si fueran espontáneos. En ningún momento ponemos en duda la veracidad de la conversación, aunque de antemano sabemos que se trata de una película, que es en sí una representación, llevada a cabo por actores que interpretan sus personajes y que el diálogo que entablan, de afiliación o no, es decir, ya sea

que conversen amistosamente o que discutan, es una co-construcción dialógica y de significado que percibimos como genuina.

Indistintamente que se trate de una historia ficticia o de historias basadas en hechos reales, los diálogos son prefabricados por un guionista o como en este caso, el guion está basado en la novela de Stephen King del mismo nombre de la película (*The Green Mile*).

No obstante de ser pre-elaborados por el guionista, los diálogos —originales y doblados— parecen reales, emulan a la perfección el registro coloquial, porque tienen sus mismas características como el uso de muletillas, repeticiones, titubeos, uso de frases incompletas, así como, las marcas de oralidad que se perciben por el canal visual y que caracterizan tanto al discurso elaborado como al discurso espontáneo: las interjecciones, las comillas, la letra cursiva y la transgresión del estándar (García del Toro, 2004: 117 - 118).

Así mismo, Iuri Lotman afirma que “hablar como en el cine (como en el arte) ha llegado a ser, en una serie de casos, ‘hablar como se habla’: con un acentuado tartajeo, incorrecciones, elipsis y elementos de *slang* (Lotman, 1998: 22).

1.4.1.5 Marcas del discurso oral espontáneo

Algunas marcas son características del discurso oral espontáneo como “las incorrecciones de pronunciación o de sintaxis”. Es común que en las versiones originales los personajes cometan errores de este tipo, precisamente para dar naturalidad a los diálogos. Por el contrario, en las versiones dobladas al español de México es común que se evite este tipo de errores. Se acostumbra que los actores de doblaje tengan excelente dicción y eleven el volumen de la voz,

lo cual en ocasiones le resta naturalidad pues en “la realidad”¹¹ no todas las personas hablan tan claro ni en forma tan correcta.

Por ejemplo, en la versión original de la película se observan errores en el habla de Coffey, que inexplicablemente se corrigen en la versión doblada. En esta investigación se considera que dicha corrección es inapropiada, pues esos errores son parte importante de la identidad del personaje.

Las elipsis

Las elipsis se refieren a las omisiones, se considera que unas son empleadas correctamente, como las que se realizan para evitar repeticiones, estas se marcan con la coma y otras, creemos que son empleadas inadecuadamente. Porque al ser innecesarias, pueden producir anacolutos que sin embargo, resultan naturales y comunes en el habla espontánea. Una consecuencia de la elipsis son las frases incompletas.

Dichas frases pueden usarse por varias razones: para modalizar lo que se dice, porque no se quiere comprometer y mejor ya no termina de decir, para atenuar. También se utiliza para atenuar “malas” palabras, obscenidades, entre otras.

Las redundancias

En thefreedictionary.com aparece la siguiente definición de redundancia: “Repetición innecesaria o inútil de un concepto: en el lenguaje coloquial se tiende a cometer redundancias como “bajar abajo” o “lo vi con mis propios ojos”.

En el caso de esta última frase se trata de un pleonismo.¹² La redundancia en cambio se considera un vicio o un error como “subir para arriba”, “salir para afuera”. De hecho, en el habla

¹¹ Las comillas son propias.

¹² Figura de construcción, que consiste en emplear en la oración uno o más vocablos innecesarios para que tenga sentido completo, pero con los cuales se añade expresividad a lo dicho.

coloquial de México, inclusive se contrae la preposición “para” y se usa la apócope “pa” comúnmente seguida por un apóstrofo: “¡Salte pa’fuera!”.

Las pausas

Las pausas, al igual que las elipsis son características del habla espontánea, de lo contrario, el discurso del personaje parecería artificial, robotizado o simplemente no sería natural. Así mismo, las vacilaciones provocan los intervalos de silencio en un discurso. Cuando un personaje habla espontáneamente suele detenerse para arreglar sus ideas, puede titubear al expresar su opinión e inclusive repetir las ideas, pronunciar de forma incorrecta o decir algo inapropiado y al percatarse del error, se detiene una o varias veces y corrige. Asimismo, se hacen pausas cuando no se sabe qué decir o no se desea decir algo.

1.4.1.6 Variación lingüística

La variación lingüística es uno de los aspectos que presenta diferencias entre la versión doblada y la subtitulada. La variación ha sido muy estudiada desde diferentes perspectivas como la lingüística, estilística, sociolingüística, la traducción, por mencionar algunas; y se ha producido una gran variedad de clasificaciones y términos.

La traducción de la variación ha sido de gran interés para teóricos de la traducción como Nida (1996, 1975, 1972 y 1947), Nida y Taber (1982,1969), Catford (1965), Newmark (1988 y 1981), Hatim y Mason (1997 y 1990), Bell (1991), entre otros.

De acuerdo con Mayoral para que las descripciones y las categorizaciones resultaran provechosas a los estudios de traducción tendrían que responder tanto a los parámetros de la observación de la lengua como a los parámetros de eficacia en la comunicación y sometimiento a las condiciones del encargo profesional (2000: 3).

Mayoral afirma que la variación lingüística es transmitida por elementos del texto, responde a “la forma de hablar”¹³ —podemos llamarla idiolecto— de una persona o personaje particular en un momento dado y en una situación dada y facilita información sobre los parámetros sociales bajo los que esa persona emite un mensaje (2000: 114); por ello sostiene que: “La pérdida que se produce en el doblaje es la interpretación o dramatización de los actores que aparecen en pantalla (además de elementos locales o propios de variedades de la lengua de origen)” (Mayoral, 1984: 18). No obstante, al doblar la voz se trata de cumplir con requerimientos básicos como “ser buen actor, tener excelente manejo de la voz, dicción óptima, sentido del ritmo (musical) y de los idiomas, agilidad mental, buena memoria (fotográfica), ser buen observador y leer perfectamente” (Najar, 2009: 148).

Sin embargo, qué sucede cuando el personaje habla de alguna forma, por motivos de identidad, es decir, el actor puede tener excelente dicción pero el personaje no, entonces en el doblaje se debería conservar esa mala dicción, que no sería un defecto sino una transmisión más exacta del sentido. En la película se observa un ejemplo que ilustra el punto en cuestión:

Ejemplo 1

- (VO) PAUL: ... *you gonna be nice? Your name is John Coffey.*
 COFFEY: *Yes, sir, boss. Like the drink, only not spelt the same.*
 PAUL: *You can spell, can you?*
 COFFEY: *Jus' my name, boss: J...O...*
- (VD) PAUL: ¿Te portarás bien? ¿Tu nombre es John Coffey?
 COFFEY: Sí jefe, como la bebida, solo que no se escribe igual.
 PAUL: Dime, ¿Sabes escribir?
 COFFEY: Solo mi nombre, jefe: J-O...

En el ejemplo 1, se observa una omisión en el doblaje ya que, aunque Coffey habla en forma lenta en ambas lenguas, en el inglés hay algunos errores gramaticales como en la palabra *spelt* y en la omisión de sujetos o pronombres, pero en el doblaje se omiten, ya que no hay

¹³ Comillas agregadas por la autora.

errores de pronunciación o equivalentes. Lo mismo sucede en *Jus' my name* > “Solo mi nombre”, donde para conservar el estilo del habla de Coffey, que es un personaje marginal y con poca preparación, se pudo optar por el uso de “Nomás” en lugar de “solo”.

Los cambios morfosintácticos respecto a la escritura estándar del inglés son identificados en la versión original (VO); y, en el habla de John Coffey, reflejan su personalidad, estilo, posición socioeconómica, salud mental, entre otras características. Al respecto, cabe señalar que, en los diálogos de una película, es natural que se trasgreda el estándar, cuando se habla se usan frases cortas, incompletas, hay vacilaciones, redundancias e interjecciones. Sin embargo, en el doblaje es evidente que desaparecen dichos cambios, lo que constituye una omisión o variaciones de estilo que en algunos casos inclusive afecta al sentido.

1.4.1.7 Interferencias pragmáticas

En los estudios sobre el contacto entre lenguas, en un principio se pensaba que la transferencia lingüística solo afecta a los niveles lingüísticos: morfológico, léxico, sintáctico, fonético y semántico (Gómez Capuz, 2001: 59). Sin embargo, paulatinamente, los estudios fueron revelando la existencia de fenómenos de interferencia que no encajaban en los niveles tradicionales. Estas interferencias, que Gómez Capuz denominó “pragmáticas”, se refieren a lo que Montes Giraldo clasificó en su tipología como calco de la norma para referirse a las traducciones literales o calcos de unidades o estructuras pertenecientes al habla o sistema idiomático-normativo (Gómez Capuz 2001: 60; Montes Giraldo, 1985: 47-48): es el caso de “¡olvidalo!, calco de *forget it!* en los doblajes de películas norteamericanas, usado en un contexto comunicativo en que lo normal son otras expresiones como *despreocúpate, no tengas cuidado, etc.*” (Gómez Capuz, 2001: 59). Estas interferencias se dan tanto en el habla espontánea como en traducciones y doblajes cinematográficos.

Los estudios sobre interferencias iniciaron en el nivel lingüístico, posteriormente se agregó el cultural, después el fraseológico, que combinaba el lingüístico y el cultural; y a estos se agregan los ortotipográficos y combinaciones como los morfosemánticos (Gómez Capuz, 2001).

En la película se observa una frase que luego se aplica tanto en inglés como en español. Se trata de:

What happens on the Mile, stays on the Mile.

En la versión al español se tradujo literalmente:

“Lo que pasa en la Milla se queda en la Milla”.

Este calco se convirtió en una frase hecha, al adaptarse como “Lo que pasa en las Vegas se queda en las Vegas”, que funcionaba como eslogan en una propaganda turística que invitaba a visitar Las Vegas, mejor conocida como “la ciudad del pecado”. El significado de la frase es que sin importar lo que suceda en ese lugar, de ahí no saldrá información y nadie más se enterará.

Najar habla del daño ocasionado por algunos traductores que por diversos motivos utilizan calcos (principalmente anglicismos de frecuencia), al afirmar:

Lo peor es la descomunal proyección de su lamentable labor y la influencia que esta ejerce en el habla común de los inadvertidos televidentes, esos millones de seres que reciben, asimilan y difunden, más todavía, el contagioso fenómeno de las malas traducciones, y aún peores adaptaciones de los trasvases o calcos (del francés *calque*), de las expresiones culturales ajenas, habladas como propias, que nos alejan de las verdaderamente nuestras, hasta convertirlas en algo totalmente desconocido para la gente joven que, durante su corta existencia, solo ha recibido esa información tendenciosa, pobre y equivocada (2009: 157).

Najar (2009) recoge aportaciones de veinte notables investigadores en el campo de la traducción, donde se mencionan los principales calcos que están invadiendo nuestro idioma y que al mismo tiempo ponen en riesgo de desaparecer a las formas que estos sustituyen, que en realidad son las naturales y pertenecientes a nuestra lengua:

Agresivo (que significa violento pero no emprendedor —del falso cognado *aggressive*—).

Contemplar (significa recrearse la vista no regular o considerar).

Confrontar (se refiere a una comparación y no a un enfrentamiento) (2009: 158).

Cabe señalar que Najjar menciona algunas palabras que quizá originalmente eran falsos cognados¹⁴, pero al indagar en el DRAE se encontró que esos significados con que se conocían erróneamente, se han agregado como nuevas definiciones. Es el caso de términos como “corporación” que según Najjar (2009) no es sinónimo de “una gran empresa”. Sin embargo, el DRAE (2014, 22ª ed.) contiene lo siguiente:

corporación.

(Del ingl. *corporation*, y este del lat. *corporatio*, *-ōnis*).

1. f. Organización compuesta por personas que, como miembros de ella, la gobiernan.

2. f. Empresa, normalmente de grandes dimensiones, en especial si agrupa a otras menores.

~ de derecho público.

1. f. *Der.* corporación pública.

~ pública.

1. f. *Der.* corporación que establece la ley para encomendarle funciones públicas.

Otro ejemplo similar es el uso de la palabra “eventualmente”, que en español significa “de vez en cuando” y se comienza a usar con el significado en inglés de *eventually*, “tarde o temprano” o “a fin de cuentas”.

Estos ejemplos que recogimos en Najjar (2009: 158) y la definición del DRAE nos muestra que si las interferencias son muy frecuentes, con el tiempo podrían llegar a formar parte de nuestra lengua.

¹⁴ Pares de palabras que reconocen un origen común (el latín), pero que evolucionaron con un significado determinado en inglés y con otro, parcial o totalmente diferente en castellano. El resultado, por ende, son palabras cuya morfología es parecida o igual, pero con significados parcial o totalmente diferentes (Lassaque, 2006: 4).

1.4.1.8 Terminología y símbolos en el guion traducido para doblaje

Una vez hecha la traducción, el guion con el debido formato debe incluir terminología y/o símbolos que le indiquen al actor de voz como proceder en casos específicos como los efectos especiales relacionados con la voz, especialmente se deben señalar la colocación, ya sea, a cuadro o fuera de este. A continuación se presenta un breve listado con los términos, abreviaturas y símbolos de uso común en un guion para doblaje:

ON / OC (On camera): la locución se efectúa cuando el actor se muestra en pantalla.

OFF / VO (Voice off): la locución se efectúa cuando el actor no aparece en pantalla. La voz en *off* puede ser diegética si pertenece a un personaje que es parte de la historia. (En español también se usan las siglas VO que se conocen como voz en *off*).

Narración: Existen dos tipos de narración: Una extradiegética, donde se escucha la voz del narrador, pero no se muestra su imagen y no forma parte de la historia. Este tipo se observa en documentales. Otra diegética, donde uno de los personajes hace las veces de narrador y puede o no aparecer su imagen mientras narra. En este último caso también se le llama voz en *off*.

Intophone: el actor habla por teléfono y luego pasa a *ON*

Voiceover: la voz se oye sobre la escena siguiente

Over radio: la voz llega a través del teléfono o radio (también se conoce como *off radio*)

Scene: cambio de plano

SB (sin boca): no se ve la boca en pantalla (si el actor se tapa o se da la vuelta, aunque siga presente en pantalla)

Inserto: cualquier mensaje escrito que aparezca en pantalla, como carteles o letras que sean relevantes: ej. California, 09.00h, 5 años después, etc.

G (gesto): risas o suspiros

Overlapping: dos o más voces sobrepuestas

/: pausa breve

//: pausa de menos de 3 seg.

///: pausa de más de 3 seg.

AD LIB (ad libitum o undiscernible): ruido de ambiente, expresiones para las cuales no se hace necesaria su traducción.

Footage: momento de grabación en el que se está

Takes: división del guion en un máximo de 10 líneas (lo idóneo para que el actor retenga en la memoria)

TCR: Time Code Record

Product placement: todo lo elegido por la producción, como las marcas, referencias... (Ruíz, 2005, consultado en: www.filmica.com/eva_ruiz/archivos/002268.html)

1.4.1.9 Otras tareas de voz

Además del doblaje, existen otras tareas de voz como el Sonido Guía que es una grabación previa a la imagen, la Narración que es voz sin imagen del que habla y la Voz Sobrepuesta que es como una traducción simultánea en la que se escucha primero la voz original, seguida de la voz que la traduce en un estilo periodístico y documental (Nájar, 2009: 16).

Otras tareas muy relacionadas con el doblaje son la Audiodescripción¹⁵ (AD) y la Audiodescripción de Texto denominada en inglés *Text-to-Speech Audiodescription* (Szarkowska, 2011: 144) (*TTS AD*) es un servicio que promueve la inclusión. Se trata de una narración especial que hace posible que los invidentes y los débiles visuales tengan acceso a películas, obras teatrales, óperas, etc. Esta narración se inserta entre las pausas del diálogo para dar cuenta del contenido visual y acústico que es importante para entender el material audiovisual como información acerca de las acciones, los cambios de escena, los textos en pantalla, la explicación de los efectos de sonido, la descripción de los personajes, sus movimientos y lenguaje corporal, entre otros (Díaz Cintas, 2007: 47).

1.4.2 Subtitulación

De acuerdo con Rosa Agost (1999) la subtitulación consiste en sobreponer a la imagen un texto escrito traducido y se mantiene el sonido original, de manera que dichos subtítulos coincidan con las intervenciones de los actores de la pantalla. El subtitulado supone un cambio de canal

¹⁵ Servicio de apoyo a la comunicación que consiste en el conjunto de técnicas y habilidades aplicadas, con objeto de compensar la carencia de captación de la parte visual contenida en cualquier tipo de mensaje, suministrando una adecuada información sonora, que la traduce o explica, de manera que el posible receptor discapacitado visual perciba dicho mensaje como un todo armónico y de la forma más parecida a como lo percibe una persona que ve (Díaz Cintas, 2007:

del oral al escrito, por lo que presenta la complejidad de conservar el sentido global que agregan a lo verbal los elementos fonético-auditivos como el volumen de la voz, la entonación, etc.

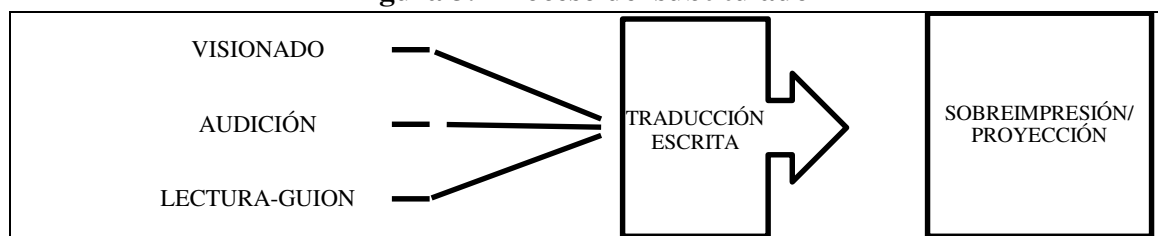
Cabe señalar que los subtítulos exigen sintetizar las ideas primero, porque tardamos más en leer que en escuchar; segundo porque también depende de la velocidad de cada lengua. Así que solo se admiten dos líneas con un máximo de 40 caracteres cada una (Agost, 1999: 17-18).

Otra restricción es que “un subtítulo raramente dura más de seis segundos en pantalla y no debería durar menos de un segundo aunque el texto sea muy corto, ya que apenas daría tiempo para leerlo” (Bartoll, 2010: 190). Estas restricciones de espacio y tiempo intentan reparar o al menos minimizar la interferencia que ocasiona el subtitulado como agente externo a la película. A estas restricciones hay que añadir el cambio de canal, que en conjunto complican la labor del subtitulador.

De acuerdo con Mayoral los subtítulos se ordenan en dos líneas. Para su proyección pueden seguirse dos procedimientos diferentes:

- a) Sobreimpresión en la imagen fotográfica. Normalmente en tipos de color blanco. Es la más habitual (véase Fig. 3, adelante).
- b) Proyección simultánea de los subtítulos fotografiados desde otra máquina. Se suele hacer con luz amarilla para su contraste y presenta graves problemas de sincronización. Este método se emplea solo cuando no ha habido tiempo suficiente para usar el primer procedimiento (1984:20-21).

Figura 3. Proceso del subtitulado



Mayoral (1984: 21).

1.4.2.1 Sincronismo

En la traducción para subtitulado se debe tener especial cuidado con el sincronismo de contenido, que se refiere a la concordancia de la nueva versión de texto con el argumento de la película (Mayoral, 1993: 48). Este es uno de los sincronismos visuales que se abordan en el punto 1.5.1.3. Tipos de sincronismos visuales, en el tema de doblaje porque el problema del sincronismo tiene que ver con ambas modalidades.

De acuerdo con Agost (1999) los sincronismos visuales se dividen en tres tipos, el fonético o labial, el quinésico y el isocrónico y es precisamente este último el que se refiere a la concordancia del inicio a fin de la imagen con el sonido. Por ejemplo, el subtítulo debe aparecer en pantalla cuando el personaje empieza a hablar y debe desaparecer cuando termina.

Asimismo, en tres ocasiones se observa, que un personaje en primer plano, mueve la boca y no aparecen los subtítulos correspondientes. Uno es en la última conversación que Bitterbuck sostiene con Paul, antes de ser ejecutado, se omitió el subtítulo de lo que Bitterbuck dice en el original: “...*that he might get to go back to the time that was happiest for him*”¹⁶.

Otras omisiones se evidencian cuando Paul se presenta con el fiscal Hammersmith, al ir a entrevistarse con él, a su casa en Trapingus y cuando Paul le pregunta a Percy, por qué no deja el trabajo de la Milla y se va a trabajar a *Briar Ridge*, en la VO Paul dice: *Why do not just move on? Take that job at Briar Ridge?*¹⁷. De acuerdo con Zakhir (2009: 117) la adaptación es un procedimiento en el que el traductor modifica el contenido y la forma de un TO (texto original) de acuerdo con las reglas de la lengua y la cultura de la comunidad del TM o TT (texto meta o texto traducido).

¹⁶ Que regresaría a la época más feliz para él (traducción propia).

¹⁷ ¿Por qué no simplemente te vas y aceptas el trabajo en *Briar Ridge*?

Según Zakhir, “la adaptación se subdivide en tres procedimientos: la sustitución cultural, la paráfrasis y la omisión. Esta última se refiere a que al traducir se elimina una o varias palabras del texto original” (Zakhir, 2009: 118; Bayar, 2007: 16). Para los estudiosos la omisión quizá sea el resultado de choques culturales entre la lengua original y la lengua meta. De acuerdo con estos autores, dicho procedimiento es muy recurrente en la traducción de subtítulos. El traductor omite palabras que no cuentan con equivalente en el TM o que pueden provocar hostilidad del receptor.

Regularmente, estos casos de falta de subtítulos son casi imperceptibles, al ser muy breves y no afectar en gran medida al entendimiento de la trama. Con respecto a las omisiones antes señaladas en la VS, se supone que la primera se debe a un error, ya que no se justifica ni por falta de equivalentes, ni por cuestiones culturales, como se puede apreciar en el fragmento subrayado de la versión original y la contraparte en la versión subtitulada, en el minuto 42:36:

Ejemplo 2

- (VO) *Do you think if a man sincerely repents on what he done wrong, that he might get to go back to the time that was happiest for him and live there forever?*
- (VS) ¿Crees que si un hombre se arrepiente sinceramente de lo que hizo mal...
(omisión)
y vivir allí para siempre.

Hoy en día el subtitulado se realiza por computadora gracias a sencillos programas *softwares* especiales para subtitular, Izard (1992) y Delabatista (1986) se refieren a este asunto:

El ordenador proporciona un medio de calidad para la sincronización técnica de los subtítulos (su grabación en el lugar adecuado de la película mediante sobreimpresión – video- o mediante sobreproyección en cinta aparte para el caso del cine) y permite también como medio electrónico la postedición del texto, pero el trabajo de sincronización traductora (ajuste del texto al espacio y a la velocidad de lectura) continúa siendo trabajo del traductor (Mayoral, 1993: 51).

1.4.2.2 Síntesis y Variación lingüística

En cuanto al requerimiento de síntesis varía dependiendo de la velocidad de cada lengua, tanto en el sentido de la velocidad con que se habla y el número de palabras que se utilizan para referirse a lo mismo, por ejemplo, como en el caso del inglés, que es una lengua más sintética y el español es más amplia, es decir, que para decir lo mismo utiliza más términos.

Entonces cuando se va a traducir del inglés al español se tiene que sintetizar mediante recursos específicos en ciertas partes del lenguaje, Mayoral señala que las partes que más pueden sufrir los recortes son:

- a) la expresividad: lenguaje fático, expresiones coloquiales, adjetivos, adverbios, palabras tabú. etc.
- b) el estilo: si un estilo como el cinematográfico que por su propia naturaleza es bastante funcional, sufre recortes léxicos, desaparición de paráfrasis, simplificaciones sintácticas, (desaparición de dobles complementos directos e indirectos), imprecisiones en el uso de los tiempos verbales (desaparición de la distinción entre pasado y futuro inmediatos y lejanos, desaparición de la forma parafrástica del imperatvo para nosotros), etc. , puede producir un lenguaje absolutamente telegráfico que no se corresponda con lo que apreciamos en la imagen cinematográfica y por tanto extraño a ella;
- c) la caracterización de las variedades de lengua y reducción en gran medida a la lengua estándar.
- d) la caracterización de los diferentes personajes (1993: 52-53).

En los incisos c y d se especifica que la estandarización de la variedad de lengua obedece a la exigencia de síntesis, aunque quizá una buena selección léxica eliminaría el problema. En cuanto al último inciso, se pierde totalmente la caracterización de los personajes, el subtítulo es igual para una mujer o un hombre. En los subtítulos no se refleja el idiolecto de los personajes.

De acuerdo con Mayoral, “la traducción del subtítulo produce pérdidas tanto de significado, como de estilo y de caracterización. Ante la inevitable pérdida de significado, el traductor debe jerarquizar la importancia de los elementos y tratar de sintetizar e inclusive cuidar no redundar con la imagen, pero al mismo tiempo, conservar la esencia del mensaje” (1993: 53).

En cuanto a la variación lingüística, en el caso del subtítulo de la película en cuestión se observa lo siguiente: La versión original de la película *The Green Mile* está en inglés estadounidense y el subtítulo está en español, aunque no se especifica la compañía o la persona que lo elaboró. En general la subtitulación parece adecuada a nuestra variedad de lengua pero contiene algunas palabras y frases que no se usan en el español de México, lo que indica que quizá no se subtuló por un traductor mexicano.

Se observa un caso cuando William Wharton somete a Percy, le dice: “Prefiero joder tu culo... que el coño de tu hermana, creo”. En este enunciado se observa el verbo “joder” —típico en el habla coloquial del español ibérico—, que en el mismo registro, en nuestro país es más usado “coger” o “chingar”. Luego, está el cacofemismo “coño”, el cual es más utilizado en países como España y Cuba. Otro cacofemismo extraño a nuestra cultura aparece en la frase que Wharton expresa para retar a Brutal: “¡Vamos, ‘jodevaras’!”; en México no se utiliza esta palabra compuesta; aunque si hay una serie de cacofemismos en diferentes registros, por ejemplo: “maricón”, “joto”, “puto”, etc. También se encontraron expresiones extrañas como “...y es difícil mantenerse serio cuando Toot *está de bromas*”. Aquí no se usa esa expresión para decir que alguien está bromeando, aquí se diría: “...cuando Toot *sale con sus bromas (u ocurrencias)*”.

1.4.2.3 Voces en *off*

En los subtítulos, lo paraverbal acústico como la colocación del sonido se representa o se señala mediante el uso de letra cursiva. La voz tiene un efecto especial según el lugar donde esté el personaje que habla; por decir si está en la TV, el radio, el baño, un pozo, la calle, adentro de un lugar, entre otros; en el subtítulo el recurso para señalar dichos efectos tiene que ser ortotipográfico, que es paraverbal visual al cambiar la forma de la fuente normal por cursiva. En el

caso de elevación del volumen de la voz, se representa escribiendo con mayúsculas la palabra o la frase que se grita.

Conclusiones parciales

En este primer capítulo se ha definido a la traducción audiovisual como una de las tipologías o modalidades de la traducción especializada. Al revisar el estado de la cuestión de acuerdo con Mayoral (2002), Chaume (2004) y Martí (2006), se observa que cada vez más, esta área de conocimiento va cobrando mayor interés en el ámbito académico y en el de investigación. Dicho interés se ha ido extendiendo en otros países como el nuestro. Además, el estudio y la investigación de la traducción audiovisual, principalmente las modalidades de doblaje y subtitulación, reconocen la importancia de otras áreas de conocimiento que inciden en este campo y es por eso que los nuevos paradigmas tienen como base la interdisciplinaridad. Así como también se señala la relevancia de esta especialidad en esta época moderna rodeada de avances tecnológicos, con aparatos, equipos, aplicaciones, entr otros, que requieren más que nunca y en mayor medida de la traducción.

Por otra parte, se define también como específica de esta investigación a la traducción cinematográfica en sus dos principales modalidades: el doblaje y la subtitulación. Cada una de estas se precisa y desarrolla en los aspectos que inciden en ellas como la traducción, el ajuste, los tipos de sincronismo, la oralidad, las marcas del discurso espontáneo como la elipsis, las redundancias y las pausas.

Después de revisar los temas referentes al doblaje como la variación lingüística, las interferencias pragmáticas, la terminología y otros símbolos que aparecen en el guion y otras tareas de voz, se puede inferir que la traducción de esta modalidad audiovisual es muy compleja y requiere de todos estos conocimientos. No obstante, se admite que faltó analizar otros aspectos

que también son importantes, pues subordinan la traducción, como el contexto laboral y el mercado, que como se ha visto también interfieren en las decisiones del traductor o bien, toman la decisión final.

En el doblaje no siempre se conserva la variación lingüística, con lo que en ocasiones se modifica el estilo o inclusive se modifica el sentido. Como se vió en la versión doblada, se conservó algo del idelecto de Eduard Delacroix (“Del”, para todos en la Milla) que hablaba francés cajún, un dialecto de la lengua francesa hablado en Luisiana, al sur de Estados Unidos. En la VO se puede escuchar a Eduard Delacroix hablando un inglés con acento francés, diciendo algunas palabras y frases en francés. En la VD se conservó el estilo al hacer hablar a Del en español pero con acento francés, y dejando en francés, lo que ya estaba en esa lengua en la VO.

Sin embargo, en el doblaje de Coffey sí se pierde parte del sentido y el estilo, al hacer que Coffey hablara en español correctamente con la pérdida de las marcas idiolectales que definen la identidad de su personaje. Tampoco Bitterbuck, se identifica con la lengua cheroqui, en el doblaje habla muy bien el español.

En cuanto a las interferencias pragmáticas tan comunes en las versiones dobladas, indudablemente están influyendo en el habla sobre todo de los jóvenes. En algunos casos, las interferencias que al principio son préstamos o calcos, pueden llegar a quedarse y al arraigarse en el uso llegan a naturalizarse o a popularizarse hasta formar parte de nuestro léxico cotidiano.

Por último, otro aspecto que se trató aquí, no obstante de ser parte del proceso más que del producto, pues en sí en la película solo se puede ver el resultado, es la terminología y los símbolos que se agregan al guión traducido para facilitar el trabajo al actor y al director de doblaje, así como a los ingenieros de sonido.

En lo referente a la subtitulación, que incluye temas como sincronismo, variación lingüística y voces en *off*, se puede observar, en general, que en esta modalidad en cuanto a la

variación lingüística, se pierden casi todos los rasgos idiolectales, y si se quisiera conservarlos, solo se puede hacer mediante una buena selección léxica, de acuerdo a las características de cada personaje. Sin embargo, en la película que se analizó se encontraron palabras y frases que no se usan en nuestro país.

Por último, otra particularidad que se encontró es que los subtítulos recurren con mayor facilidad al uso de cacofemismos y disfemismos¹⁸ y, en cambio, el doblaje prefiere sustituirlos por eufemismos. Tal vez, lo anterior se deba a que se consideran más ofensivos en lo hablado que en lo escrito, y en consecuencia, se cuida más lo hablado. Por lo tanto, se encontró que la versión doblada contiene más atenuaciones que la subtitulada. También, la VD está más completa que la subtitulada, ya que en la VS se encontraron algunas omisiones, muchas reducciones por las restricciones de espacio, sincronismo e isocronía; principalmente, debido a la subordinación a la imagen.

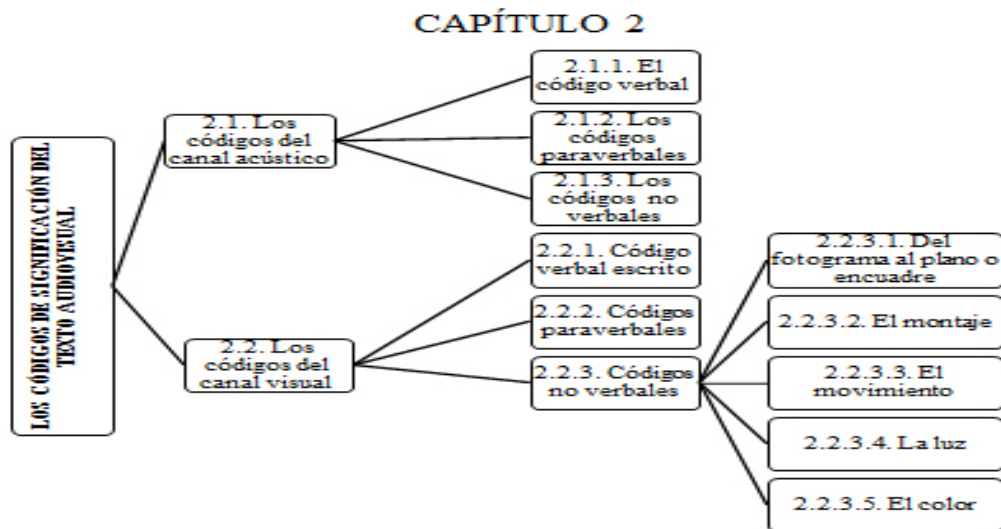
¹⁸ Véase las definiciones de estos dos términos en el inciso 5.2.2. titulada: “El eufemismo”.

CAPÍTULO 2

LOS CÓDIGOS DE SIGNIFICACIÓN DEL TEXTO AUDIOVISUAL

Una vez que, en el capítulo anterior, hemos expuesto lo relativo a la traducción cinematográfica, en este otro procedemos a identificar todos los códigos mediante los cuales se efectúa la comunicación en el cine. Con este fin, hemos organizado los contenidos en torno a la parte correspondiente del modelo operativo general que expusimos en la introducción:

Figura 4. Los códigos de significación del texto audiovisual



Como se señaló antes, el objeto de estudio de esta investigación es la película *The Green Mile*, que de acuerdo con Zabalbeascoa podemos considerar como parte del cine hablado,

específicamente, del “cine ‘de guionista’ en el que prima mucho más la dimensión verbal” (2001: 115). No obstante, esta contiene lenguaje cinematográfico con elementos que van más allá de la palabra como las imágenes, los sonidos, la luz, el color, el movimiento, el montaje, etc. Este lenguaje está plasmado en la película, es decir, nuestro texto. Sin embargo, al tratarse de un texto visual, necesitamos una redefinición del término.

Desde el enfoque de la Semiótica de la Cultura, Lotman afirma: “Todo fenómeno cultural es un texto”, por consiguiente, la película, al ser expresión de la cultura, también lo es, en el sentido que puede ser leída, interpretada, analizada desde diferentes dimensiones que incidan en los dos canales por los que se percibe:

El enunciado en una lengua natural fue primario, después siguió la conversión del mismo en una fórmula ritualizada, codificada también mediante algún lenguaje secundario, o sea en un texto. La siguiente fue la unión de tales o cuales fórmulas de modo que formaran un texto de segundo orden. Adquirieron un especial sentido estructural aquellos casos en que se unían textos en lenguajes totalmente diferentes, por ejemplo, una fórmula verbal y un gesto ritual. El texto de segundo orden que se obtenía como resultado encerraba, dispuestos en un solo nivel jerárquico, subtextos en lenguajes diversos y no deducibles uno del otro (Lotman, 1998: 53).

Los códigos de significación son los subtextos que componen el texto (el filme); no obstante, en este caso algunos códigos se subordinan o son “deducibles de otros”. En síntesis, la película es un texto audiovisual, es expresión de la cultura y está conformada por códigos de significación.

Los textos audiovisuales, por su carácter híbrido, tanto desde el punto de vista textual y genérico -es difícil delimitar dónde acaba un género y empieza otro-, como desde el punto de vista de sus variadísimos contenidos, así como, especialmente, desde el punto de vista de los múltiples códigos de significación que operan simultáneamente en la producción de sentido, incitan al analista a emplear enfoques diversos para intentar comprender mejor tanto la relación entre los elementos que configuran su objeto de estudio como las claves textuales y contextuales para la transferencia de estos elementos a otra lengua y cultura (Chaume, 2001¹⁹, 2004: 12-13).

¹⁹ Todas las referencias a Chaume (2001) fueron tomadas de la publicación electrónica cuya ficha completa está en la sección de referencias. En esta publicación no se incluye la información sobre el número de página, así pues en su lugar se proporciona el número de párrafo, según APA 6. El sitio virtual consultado es:

Un texto audiovisual es un constructo semiótico que comprende muchos códigos de significación que operan simultáneamente en la producción de significado (Chaume, 2001, 2004: 12). Una película está compuesta por una serie de signos codificados, articulados de acuerdo a reglas sintácticas. Su tipología, la manera en que está organizada y el significado de todos sus elementos da como resultado una estructura semántica que el espectador deconstruye para entenderla. De acuerdo con Chaume, “lo que al traductor le interesa, es conocer el funcionamiento de cada uno de esos códigos, y la posible incidencia de todos los signos, lingüísticos / no lingüísticos, en la traducción” (2004: 17).

Chaume esboza un modelo de investigación de los textos audiovisuales que se basa en el análisis del texto, mediante la deconstrucción de todos los códigos de significación, es decir, tanto el lingüístico como los códigos referentes al audio y a la imagen (2004:16):

Además del código lingüístico, debemos considerar otros códigos propios del texto audiovisual, de otro modo, nuestro estudio sería igual que otros de traducción general. Efectivamente, solo estamos ante una investigación en traducción audiovisual cuando lo relevante de la investigación es el modo propiamente audiovisual, es decir, la configuración del significado del texto a partir de la conjunción de imágenes y palabras (Chaume, 1999: 211).

De acuerdo con Chaume (2001), este análisis sería de mucha utilidad para el traductor, ya que, además de permitirle hacer una mejor traducción audiovisual, también podría servirle para realizar investigaciones diversas, no solo de esta especialidad, sino también, de la traducción en general.

Desde un punto de vista semiótico se puede definir el texto audiovisual como aquel que se transmite a través de dos canales de comunicación: el canal acústico y el canal visual, y cuyo significado se construye a través de la convergencia e interacción de diversos códigos de significación como el lingüístico, el código paralingüístico, los códigos iconográficos, el código musical y de ruidos, el código de colocación del sonido, los

http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/doble-o-nada-actas-de-las-i-y-ii-jornadas-de-doblaje-y-subtitulacion-de-la-universidad-de-alicante--0/html/ff5a6b52-82b1-11df-acc7-002185ce6064_8.html y las consultas fueron realizadas durante (2010-2014).

códigos fotográficos, los códigos de movilidad, el código de planificación, los códigos gráficos, y los códigos sintácticos o montaje (Chaume, 2004: 17-22).

En lo subsecuente, se denominará **códigos verbales**: a los que se refieren al habla oral o escrita, **códigos paraverbales**: se refiere a los elementos que acompañan al habla por cualquiera de los dos canales; y **no verbales**: que por una parte, se refieren a los códigos ajenos al habla, como la imagen y todos sus componentes: la luz, el color, el movimiento, el plano, el montaje, los símbolos, los íconos, que son algunos elementos del canal visual; y por otra parte, a la música, los ruidos, entre otros, que se transmiten por el canal acústico (Chaume, 2001).

Chaume plantea que “la interacción de todos estos códigos singulariza la potencialidad semántica del texto audiovisual y su textura, es decir, no solo las estructuras dotan de significado al texto, sino que las convenciones mediante las que se construyen esas estructuras narrativas ocupan un papel tan o más preponderante que la narración en sí misma” (2001, pfo. 26). Tres años después, Chaume lo señala de nuevo, en una publicación en inglés: “*The interaction between all the signifying codes singles out the semantic potential of the audiovisual text and its texture or grammaticality* (Chaume, 2004: 23).

El significado transmitido a través de cada uno de los códigos, especialmente, el significado extra que se produce mediante la interacción de los diferentes códigos de significación en cada momento, dota al texto audiovisual de su particular idiosincrasia y resume su especificidad (Chaume, 2001).²⁰

Con la finalidad de organizar o aclarar un poco el panorama se optó por agrupar los códigos en dos grandes grupos de acuerdo al canal de percepción: primero los del canal acústico y luego los del canal visual. A la vez, en cada uno de estos se pueden encontrar códigos verbales, paraverbales y no verbales.

²⁰ *The meaning of each code and the extra meaning created when interacting with other signifying codes in every moment, gives an audiovisual text its particular idiosyncrasy and sums up the specificity of audiovisual texts from a translation viewpoint* (Chaume, 2004: 23).

2.1 Los códigos del canal acústico

Los códigos del canal acústico son todos los códigos audibles: verbales, paraverbales y no verbales. De acuerdo con Mayoral el sonido contenido en la banda sonora de la película se descompone en tres pistas diferentes:

Palabra (objeto directo del trabajo del traductor),
 Ruido (que sitúa la acción y resalta los detalles),
 Música (que puede ser objetiva o subjetiva, esencial o funcional, puede servir como sublimación o rebaje del ruido o la palabra, para ambientación, como recuerdo y sugerencia, como revelación y estímulo (Mayoral, 1993: 45).

Tanto Chaume (2001 y 2004) como Mayoral (1993), hacen énfasis en que la palabra es el objeto directo del traductor, nuestra propuesta es precisamente que el traductor debe ir más allá de la palabra, analizar los otros códigos y con base en estos, comprender el sentido del texto original y, posteriormente, reestructurarlo en la lengua meta.

2.1.1 El código verbal

El código verbal se considera básico pues es el punto de partida, es la expresión oral y escrita en la película (los diálogos, los subtítulos, los letreros, los documentos, etc.). Este es el único código que podemos manipular porque todos los relacionados a la imagen permanecen intactos; pero es importante el estudio de lo no verbal y lo paraverbal tanto de elementos visuales, como acústicos ya que contribuyen a la construcción del sentido por lo que son determinantes para la traducción.

El código verbal transmitido por el canal acústico aparece en inglés en el texto de origen (VO) y en la versión subtitulada (VS), mientras que en la doblada (VD), aparece en español. Se trata de los diálogos de los personajes, la narración, de lo que dice algún personaje secundario, o bien, de una voz en *off* por radio, teléfono, televisor, entre otras.

Desde una perspectiva tradicionalista de la traducción (más enfocada en textos escritos), este código es básico o al menos se considera así porque es el único que se puede manipular o trasladar de una lengua a otra. De acuerdo con Chaume (2001, 2004:17), no se podría hablar de traducción propiamente dicha sin la presencia del código verbal; no obstante, este código lo comparten todos los textos susceptibles de ser traducidos, con lo cual su análisis no es específico de una orientación audiovisual.

Siguiendo a Chaume (2001, (párr.): 14; 2004:17), en sí, lo que particulariza al código verbal del texto objeto de estudio, en este caso la película *The Green Mile*, es que nos encontramos ante un discurso elaborado escrito que ha de parecer oral y espontáneo (escrito para ser oralizado como si no hubiera sido escrito...)

Desde el punto de vista del texto origen (VO), hablamos de código verbal oral en lengua original (LO) cuyas características lingüísticas no son del todo las propias del lenguaje oral espontáneo, puesto que, en realidad, el discurso oral de los personajes en pantalla no es más que el recitado de un discurso escrito anterior. Sin embargo, tal recitado ha de parecer oral (Agost y Chaume, 2001: 79).

En relación con lo antes dicho, la traducción de tal recitado oral también debe conservar los rasgos de oralidad. Esta traducción de la VO también pasa por una fase de ajuste o adaptación y posteriormente es leída, o mejor dicho actuada por un doble de voz.

Por lo tanto, es necesario que el texto (guion) traducido contenga acotaciones y símbolos que indiquen a los actores qué, cómo e inclusive cuándo hablar. Asimismo, el traductor debe revisar los mensajes no verbales que transmiten los personajes mediante sus movimientos corporales y faciales; en primer lugar, para no repetir verbalmente información que se sobrentiende con la imagen y; en segundo lugar, porque si se ignoran se podría afectar el sentido, es decir, que este podría modificarse o perderse.

Recomendaciones para la traducción

El código verbal de la versión doblada (VD) es oral en lengua meta (LM), es decir, que en esta versión la película está hablada en español de México. Aquí, el traductor debe cuidar la sincronización labial, o sea, que deberá usar palabras cuyo número de sílabas y articulación coincidan con el movimiento de los labios de los personajes a cuadro.

La sincronización labial puede ser más relajada o carecer de importancia si el personaje que habla no está en primer plano o si está de espaldas, en tales casos, el traductor tendrá mayor libertad de acción. Cabe señalar que los movimientos labiales y corporales de los personajes, es decir, la cinésica, es paraverbal visual. De esta forma, lo verbal está subordinado a lo paraverbal.²¹

Por otra parte, si el personaje enuncia algo gritando, por ejemplo, si grita: “¡LÁRGATE!”, ese grito, en este caso, pertenece al código verbal (es un signo de la lengua, un vocablo), mientras que será un elemento del código paraverbal del canal acústico si lo que se percibe es un sonido que no conforme un vocablo y que se exprese en alto volumen de voz.

Asimismo, en el subtítulo puede darse el mismo ejemplo, aunque en la VO se escucharía: *Get out!* y en el subtítulo se leería: “¡LÁRGATE!”, donde el uso de las mayúsculas indica que la palabra va gritada. Como se observa, unos códigos inciden en otros y contribuyen para dar sentido tanto en la VO como en las versiones traducidas.

2.1.2 Los códigos paraverbales

Existen diversas definiciones de paralenguaje, aquí se esbozan algunas de las que se refieren específicamente al canal acústico. El paralenguaje se refiere a cómo se dice algo y no a qué se

²¹ Véase el siguiente inciso 2.1.3. titulado: “Códigos paraverbales del canal acústico, así como el 2.2.2. Códigos paravebales del canal visual”.

dice. Tiene que ver con el espectro de señales vocales no verbales establecidas alrededor del comportamiento común del habla (Knapp, 2009: 24).

Según Knapp, Tragger creyó que el paralenguaje tenía los componentes que se enumeran a continuación:

A. Cualidades de la voz. Se incluyen aquí elementos tales como el registro de la voz, el control de la altura, el control del ritmo, del tempo, el control de la articulación, la resonancia, el control de la glotis y el control labial de la voz.

B. Vocalizaciones. 1) Caracterizadores vocales como la risa, el llanto, el suspiro, el bostezo, el estornudo, el ronquido, etc. 2) Cualificadores vocales como la intensidad de voz muy fuerte a muy suave, la altura (de excesivamente aguda a grave), y la extensión desde el arrastrar las palabras hasta el hablar extremadamente cortado). 3) Segregaciones vocales, son por ejemplo los “hum”, “m-hmm”, “ah”, “uh”, y variaciones de esta suerte.

Además, elementos tales como las pausas afuera de las articulaciones, sonidos intrusos, errores al hablar y estado de latencia (Knapp, 2009: 24-25).

Los códigos paraverbales acompañan o caracterizan a lo verbal, como la entonación, el ritmo y el volumen de la voz. Poyatos define el paralenguaje como sigue:

Las cualidades no verbales de la voz y sus modificadores y las emisiones independientes cuasiléxicas producidas o condicionadas en las zonas comprendidas en las cavidades supraglóticas (desde los labios y nares hasta la faringe), la cavidad laríngea y las cavidades infraglóticas (pulmones y esófago, hasta los músculos abdominales, así como los silencios momentáneos que utilizamos consciente o inconscientemente, para apoyar o contradecir los signos verbales, kinésicos, proxémicos, químicos, dérmicos y térmicos, simultáneamente o alternando con ellos, tanto en la interacción como en la no-interacción (Poyatos, 1994: 28).

Aquí el traductor de doblaje debe señalar la colocación del sonido, para que el ajustador, el director o el actor de doblaje tomen nota y produzcan el efecto de sonido apropiado a la situación. Si una voz en *off* (la voz de alguien que no aparece a cuadro, puede provenir de un teléfono, una televisión, etc.; puede ser de un personaje o del narrador) es de un personaje que está dentro de una cueva, por ejemplo, esta tendrá que sonar lejana, quizá gritos pero que se escuchen con baja intensidad para indicar lejanía, quizá con efecto de eco. O bien, también se

requerirá marcar un efecto si el personaje tiene un objeto en la boca como un lápiz o algún alimento.

Para señalar en el subtítulo los códigos paraverbales que se transmiten por el canal acústico se emplean diversas estrategias como en el caso de gritos se usan las mayúsculas, en cambio, en el caso de la colocación de la voz en *off* se señala con letra cursiva. Con base en su definición de paralenguaje, Poyatos hace la siguiente clasificación:

Cualidades primarias: los rasgos personales de la voz: Nos diferencian como individuos, aunque pueden variar por diversos motivos como los biológicos, fisiológicos, psicológicos, socioculturales y ocupacionales: timbre, resonancia, intensidad o volumen, tempo, registro (nivel, intervalo, campo), campo entonativo, duración silábica y ritmo.

Timbre: es el registro musical de la voz que nos permite diferenciar a alguien de inmediato y que depende de la longitud y grosor de las cuerdas vocales. Normalmente se diferencian cuatro grados: muy bajo, bajo, alto, medio y muy alto.

Resonancia: esta es la segunda cualidad de la voz determinada orgánicamente, siendo faríngea, oral o nasal, según donde resuenen más las vibraciones de las bandas vocales por el tamaño y forma de cada una de esas cavidades.

Tempo: aunque el tempo o velocidad del enunciado incluye también la duración silábica, se entiende aquí como la velocidad relativa en la emisión sucesiva de las palabras, frases, etc., (Poyatos, 1994: 28-30).

Tanto en el doblaje como en la subtitulación, el *tempo* es un aspecto importante. En el primero, por la necesidad de sincronismo labial o fonético, así como de sincronismo visual aunque no aparezca el o los personajes o el narrador (en caso de que se trate de un documental) y en el segundo, por la necesidad de sincronismo visual e isocronía (igual duración de lo que se dice con su subtítulo).

La intensidad o volumen: Depende del esfuerzo respiratorio y articulatorio y es, junto con los registros, uno de los efectos comunicativos más elocuentes, pasando de un grado a otro gradual o repentinamente (Poyatos, 1994: 31).

De acuerdo con Poyatos: “tenemos además de un nivel de volumen determinado biofisiológicamente, un nivel conversacional habitual, relacionado con nuestra personalidad y,

según esta, con nuestra categoría social (Ej., algunos superiores tienden a hablar bajo a algunos subordinados para que escuchen bien)” (1994:31).

En la película, se observa que los oficiales evitan gritar a los presos, de hecho, lo hacen explícito en el siguiente ejemplo:

Ejemplo 3

- (VO) *Men under strain can snap. Hurt themselves. Hurt others. That's why our job is...talking, not yelling. You'd do better to think of this place like an intensive care ward in a hospital—*
- (VD) Los hombres bajo tensión estallan siempre. Se hacen daño y dañan a otros. Por eso, nuestro trabajo es hablar, no gritar. Considera este lugar como el pabellón de cuidados intensivos de un hospital.

Aquí se utiliza el volumen bajo de la voz como estrategia para mantener controlados a los internos condenados a muerte, que en realidad ya no tienen nada que perder.

De acuerdo con Poyatos, se puede variar el nivel de volumen de la voz o nivel conversacional habitual por diferentes razones como nuestra personalidad, la categoría social, el contexto situacional y la ocupación (1994: 32), por ejemplo, en nuestro país, los vendedores ambulantes gritan para ofrecer sus productos: ¡HAY ELOTES!, ¡EL NORTE!, ¡EL GAS!, ¡NOPALITOS!, ¡SEMILLAS!, entre otras. También elevan el nivel de la voz los actores de teatro, los maestros, los sacerdotes al oficiar una misa, los políticos al dar un discurso, etcétera. Asimismo se regula el volumen de la voz de acuerdo con:

Las funciones: a) *actitudinales* relacionadas con los actantes, tanto en situaciones *interactivas* (la conversación y su tema, la relación con los otros participantes, el estado de ánimo, según el nivel social, la situación, el registro, el nivel cultural estándar o inclusive, por alguna patología, etc.), como en *no interactivas* (cuando hablamos con nosotros mismos); b) *gramaticales* (casi idénticas a las actitudinales), a saber: mayor con sílabas que llevan el acento en intensidad y por tanto, con registros más altos (¡pero cómo!), al citar a alguien “Eso fue lo que me dijo, ¡figúrate!”), etc. (Poyatos, 1994: 33).

Para este autor, el rasgo más versátil de la voz que acompaña a nuestros sonidos comunicativos con las más sutiles variaciones simbólicas es el tono, agudo o grave, producido por las vibraciones más rápidas o más lentas de las bandas vocales. “El tono o registro puede

dar distintos significados a una palabra sin modificarla (Poyatos, 1994:36). En el inglés hay cuatro o cinco registros tonales (su escala es excesivamente bajo [registro de pecho] – bajo – medio – muy alto – falsete), en cambio, en el español solo hay tres (bajo – medio – alto) (Poyatos, 1994:40).

Siguiendo a Poyatos, “el nivel tonal o de registro es el aspecto más significativo del tono y el más elocuente, por encima del alcance semántico de las palabras” (1994: 37); o sea, el tono con el que se diga una palabra o frase puede cambiar su significado, por lo tanto, este aspecto paralingüístico es parte del sentido y en consecuencia, relevante para la traducción. Un ejemplo de ello es cuando Percy quiere convencer a Paul de que lo deje tomar el lugar de Brutal para estar al frente de una ejecución:

Ejemplo 4

- | | |
|------|--|
| (VO) | <i>I might just stick around for good, make me a career of this...<u>boss</u>.</i> |
| (VD) | Bueno, tal vez me quede aquí, puedo hacer carrera en esto, " <u>Jefe</u> ". |
| (VS) | (Omisión)...y haga que sea mi carrera... <u>jefe</u> . |

Se subrayan los vocablos *boss*, Jefe, jefe que aparecen al final de cada una de las tres versiones porque su significado cambia por el tono que se utiliza al pronunciarlas, pues al decir las con tono irónico, en lugar de ser un vocativo de respeto, se convierte en lo contrario, es decir, en una amenaza, reto e inclusive burla para el receptor.

2.1.3 Los códigos no verbales

Los códigos acústicos no verbales, como su nombre lo indica, son aquellos códigos que se escuchan en la película pero que son ajenos totalmente a lo verbal como son la colocación del sonido, ruidos, vocalizaciones, el código musical y el de efectos especiales acústicos. “La colocación del sonido o ruido, se refiere a la forma en que se presenta el sonido ambiental de acuerdo al lugar de su procedencia” (Chaume, 2004:18) como el ruido del agua de la regadera,

el sonido que se emite al bajarle al baño, los pasos u otros sonidos en un pozo, cueva, la cima de una colina, entre otros. En esta clasificación también pondríamos todos los fenómenos acústicos que no son vocales, como el ruido al chasquear los dedos, el gorgoteo del estómago, las ventosidades, los aplausos, entre otros, que son producidos por diversas partes del cuerpo (Knapp, 2009: 16).

2.2 Los códigos del canal visual

Así como se transmiten códigos verbales, paraverbales y no verbales mediante el canal acústico, también se transmiten códigos de estos tres tipos a través del canal visual, aunque difieren totalmente de los anteriores. De acuerdo con Mayoral “el mayor volumen de información se va a transmitir a través de la imagen en tanto que el sonido será un complemento” (1993: 46). Esto es, que la imagen será la base para la traducción, y se tendrá que evitar redundar en palabras.

2.2.1 Código verbal escrito

El código verbal escrito lo vemos en los subtítulos, intertítulos, anuncios, letreros, documentos, entre otros. Pueden aparecer en lengua origen (LO) y/o meta (LM).

El texto escrito puede contener elementos no verbales que también contribuyen a la transmisión del mensaje como el tamaño (Sokoli, 2005b: 178), la forma, el color o la intensidad de la fuente, la ubicación de esta en el espacio donde aparezca, entre otras. También puede suceder que el traductor aproveche lo no verbal para sintetizar más la parte verbal, que es una restricción de diferente grado en las dos modalidades estudiadas.

2.2.2 Códigos paraverbales

Los códigos paraverbales que se perciben por el canal visual son los movimientos corporales, gesticulaciones, mímica, los que se denominan kinésica, cinésica, o quinésica; la distancia entre los interlocutores, que se denomina proxémica, entre otras. En el DRAE aparece la siguiente definición: “Cinésica (Der. del gr. κίνησις, movimiento). 1. f. Psicol. Disciplina que estudia el significado expresivo de los gestos y de los movimientos corporales que acompañan los actos lingüísticos” (2012, 22ª edición digital). Una visión más completa sobre este mismo término la encontramos en Mark Knapp:

El movimiento corporal o comportamiento cinésico comprende los gestos, los movimientos corporales, los de las extremidades, las manos, la cabeza, los pies y las piernas, las expresiones faciales (sonrisas), la conducta de los ojos (parpadeo, dirección y duración de la mirada y dilatación de la pupila), y también la postura como fruncir el entrecejo, dejar caer los hombros, o inclinar la cabeza (2009: 17).

Algunas señales no verbales son muy específicas otras son más generales, algunas tienen la intención de comunicar, otras solo son expresivas. Algunas proporcionan información acerca de las emociones, mientras otras dan a conocer rasgos de la personalidad o actitudes. Knapp (2009) cita a Ekman y Friesen (1969, 1972 y 1974) quienes desarrollaron un sistema de clasificación de los comportamientos no verbales:

A, Emblemas. Se trata de actos no verbales que admiten una trasposición oral directa o una definición de diccionario que consiste en general en una o dos palabras o en una frase. Entre los miembros de una cultura o una subcultura existe gran acuerdo acerca de la “trasposición” verbal de ciertas señales. Algunos de los lenguajes de los signos de los sordos, los gestos no verbales que utiliza el equipo de producción de televisión, los signos que se hacen dos nadadores bajo el agua o los movimientos que realizan dos personas que están demasiado lejos una de otra como para emitir señales audibles como los participantes de juegos de beisbol o futbol; conforman situaciones propicias para la producción de emblemas (Knapp, 2009: 17-20).

En nuestra cultura son comunes los emblemas para señalar: “OK”, “amor y paz”, “cuernos”, “cuis-cuis” (miedo).

B. Ilustradores. Hay actos no verbales directamente unidos al habla o que la acompañan y sirven para ilustrar lo que se dice verbalmente. Pueden ser movimientos que acentúan

o enfatizen una palabra o una frase, esbocen una vía de pensamiento, señalen objetos presentes, describan una relación especial o el ritmo de un acontecimiento, tracen un cuadro del referente o representen una acción corporal. También puede haber emblemas que se utilicen para ilustrar juicios verbales, bien repitiendo, o bien sustituyendo una palabra o una frase. Los ilustradores no se usan tan conscientemente como los emblemas aunque si se usan intencionalmente para ayudar a la comunicación. Hay situaciones donde es previsible el uso de los ilustradores como en casos en que no nos pueden entender, en casos donde las personas están muy emocionadas, se usan más ilustradores en la comunicación cara a cara que cuando estamos al teléfono, etc. (Knapp, 2009: 20).

Un ejemplo de ilustradores es la imagen 1, donde Coffey señala que la maldad de los otros se siente como si le clavaran vidrios en la cabeza y en el momento en que dice eso se lleva las manos hacia la cabeza con los dedos simulando los vidrios:

Imagen 1. Coffey señala cómo la maldad se inserta como vidrios en su cabeza



(Darabont, 1999).

C. Muestras de afecto. Se trata de configuraciones faciales que expresan estados afectivos. Por lo regular, las expresiones de afecto no intentan comunicar pero a veces son intencionales.

D. Reguladores. Hay actos no verbales que mantienen y regulan de principio a fin la naturaleza del hablar y escuchar entre dos sujetos interactuantes. Indican al hablante, que continúe, se extienda en detalles, repita, se apresure, haga más ameno su discurso, conceda al interlocutor su turno de hablar, y así sucesivamente. Algunas conductas asociadas al saludo y a la despedida pueden ser reguladores en la medida que indican el principio o fin de comunicación cara a cara. Los reguladores son difíciles de inhibir, son como hábitos arraigados, casi involuntarios pero son señales de las que somos muy conscientes cuando las producen otros

E. Adaptadores. Estas conductas no verbales son las más difíciles de definir y las que implican mayor especulación. Se les llama adaptadores porque se piensa que se desarrollan en la niñez como esfuerzo de adaptación para satisfacer necesidades,

cumplir acciones, dominar emociones, desarrollar contactos sociales o cumplir una gran cantidad de otras funciones. (Knapp, 2009: 23).

De lo anterior se concluye que toda la cinética y proxémica en los personajes no solo acompaña el mensaje verbal sino que en algunos casos inclusive lo sustituye porque se sobrentiende y como se ha mencionado, lo que dicen las imágenes no es necesario que se repita con palabras.

2.2.3 Códigos no verbales

Como se ha visto en este capítulo la película transmite significado por medio de distintos códigos que van más allá del lingüístico. Este inciso trata sobre los códigos no verbales que se transmiten por el canal visual como las imágenes, la luz, el color, el movimiento, los planos, el montaje y los efectos especiales que se ven.

Martínez-Salanova (2001) afirma que el cine es arte, lenguaje y medio de comunicación. El cine —en este caso, la película— habla mediante las imágenes, el encuadre, la palabra hablada, el montaje, los efectos especiales, el color, la luz y el sonido. Según este autor, el lenguaje del cine parte fundamentalmente de cuatro elementos básicos: la selección de partes de realidad, los movimientos, el montaje y el sonido (Martínez-Salanova, 2001: 53).

Con respecto a la imagen, Morin (2001) señala:

Lumière tuvo la intuición genial de filmar y proyectar como espectáculo lo que no era espectáculo: la vida cotidiana, la gente dirigiéndose a sus ocupaciones (que Della Volpe denomina como cine-realidad y confluye como *cinema-verité*). Con lo anterior, Lumiere había comprendido que una primera curiosidad se dirigía al reflejo de la realidad, había sentido y explotado el encanto de la imagen cinematográfica. “Lo que atrajo a las primeras multitudes, lo que las maravillaba era ver lo que no las maravillaba como su casa, su rostro, el ambiente de su vida familiar... La gente no se apretujaba en el *Salón Indien* por lo real, sino por la imagen de lo real” (Morin, 2001: 22-23).

Para revisar el concepto de imagen, es menester abordar a Roland Barthes (1974), quien señala:

Tanto para los lingüistas como para la opinión corriente, los primeros, ponen en duda la naturaleza lingüística de la imagen y los segundos, la consideran como un lugar de resistencia al sentido, “en nombre de una cierta idea mítica de la Vida: la imagen es representación, es decir, en definitiva, resurrección“; con base en esta concepción se entiende lo inteligible como opuesto a lo vivido (Barthes, 1974:127).

Este autor señala además que:

Para unos, la imagen es un sistema muy rudimentario con respecto a la lengua, y para otros, la significación no puede agotar la riqueza inefable de la imagen (...) aun cuando la imagen sea hasta cierto punto límite de sentido (y sobre todo por ello) ella nos permite volver a una verdadera ontología de la significación (Barthes, 1974: 127).

2.2.3.1 Del fotograma, al plano o encuadre

Una película se compone de fotogramas, es decir, de cada una de las fotografías fijas encuadradas. Según Gómez (2002), cada segundo, pasan 24 fotogramas por la pantalla, lo que quiere decir es que la velocidad de una película normal es de 24 o 18 imágenes (fotogramas) por segundo. No obstante, el fotograma es considerado como unidad superior a la fotografía pero es mínima; es el morfema del lenguaje cinematográfico, que carece de sentido y solo lo adquiere en conjunto (Gómez, 2002: 24).

Para Gómez (2002) la siguiente unidad del lenguaje cinematográfico es el plano, que se confunde con otra unidad, la toma. “El plano responde a un trozo de película impresionada sin interrupción, desde que se aprieta el disparador de la cámara hasta que se suelta. No obstante, el término es impreciso porque dentro de cada uno de los planos sintácticos se puede dar una serie de planos de escala” (Gómez, 2002: 24-25).

En cambio, para Brisset, el plano es una unidad de significante pero no necesariamente de significación; y afirma: “Nos encontramos ante un entramado de significación, que se puede considerar como sistema donde, la barthesiana ‘función de signo’, al tener uso enunciativo, tendría un valor cultural y antropológico, y será percibida e interpretada de distinta manera

según las claves de lectura de los espectadores que serán las habituales en su medio social” (Brisset, 2011: 38). Así mismo Brisset define el concepto de plano con mayor precisión:

- Durante el rodaje: conjunto de fotogramas entre dos paradas de cámara (= toma).
- Durante el montaje: segmento fílmico entre dos cortes del montaje (mismo sentido que en el guion) (2011: 66).

Además, Brisset señala que el plano se puede clasificar siguiendo parámetros como tamaño, duración, ángulo de toma, movimiento, según el punto de vista y según sea toma directa o se incluyan elementos en postproducción (2011: 66-67).

Con algunos de los parámetros anteriores como el ángulo, el tamaño y el punto de vista, también podemos revisar otro elemento importante del plano: el encuadre. De acuerdo con Bordwell y Thompson, el cuadro crea un *determinado punto de vista* sobre el material de la imagen que la define activamente (1993: 201). Siguiendo con estos autores, el encuadre “también nos ayuda a considerar un plano como «subjetivo»” (1993: 214) y puede afectar a la imagen mediante:

- 1) El tamaño y la forma de la imagen; 2) la forma en que el encuadre define el espacio en campo y fuera de campo; 3) la forma en que el encuadre controla la distancia, el ángulo y la altura de un lugar ventajoso sobre la imagen; y 4) la forma en que el encuadre puede moverse en relación con la puesta en escena (Bordwell y Thompson, 1993: 202).

En *The Green Mile*, se utiliza el encuadre, entre otras técnicas, para magnificar el tamaño de John Coffey, cuya estatura real era de 1.96 m. y lo hacen ver mucho más alto que David Morse, quien solo es tres centímetros más bajo.

El semiólogo Della Casa citado por Brisset (2011), para abordar la “lectura de la imagen”, señala como primera tarea, en el nivel denotativo, la identificación de los elementos constitutivos de la imagen (las grandes configuraciones visuales dotadas de sentido); en el segundo nivel, distingue entre las connotaciones producidas por la imagen (gestuales, etc.) y las

construidas por ella (encuadre o plano), punto de vista, color, luz, técnicas), que son los *elementos creadores de sentido* (Brisset, 2011: 38; Zunzunegui, 1985: 134).

Dondis (1992) proclama que existe una sintaxis visual. Existen líneas generales para la construcción de composiciones. “La alfabetidad visual nunca podrá ser un sistema lógico tan neto como el del lenguaje (...) Lo que uno ve es una parte fundamental de lo que uno sabe, y la alfabetidad visual puede ayudarnos a ver lo que vemos y a saber lo que sabemos (Dondis [1992: 24-31] citado en Brisset, 2011: 38). El conjunto de fotogramas intentan transmitir un sentido pero de acuerdo a nuestro bagaje cultural o conocimiento enciclopédico, será el sentido o la interpretación que le demos.

2.2.3.2 El montaje

Un elemento fundamental del lenguaje cinematográfico lo constituye el montaje, que “es la organización de los planos de un film en ciertas condiciones de orden y duración” (Martin, 2002: 144). En el plano histórico, Martin diferencia el montaje narrativo del montaje expresivo:

Llamo “montaje narrativo” al aspecto más sencillo e inmediato del montaje, que consiste en reunir planos, según una secuencia lógica o cronológica con vistas a relatar una historia, cada uno de los cuales brinda un contenido fáctico y contribuye a que progrese la acción desde el punto de vista dramático (el encadenamiento de los elementos de la acción según una relación de causalidad) y desde el punto de vista psicológico (la comprensión del drama por el espectador). En segundo lugar existe el “montaje expresivo” basado en yuxtaposiciones de planos que tiene por objeto producir un efecto directo y preciso a través del encuentro de dos imágenes; en este caso, el montaje se propone expresar por sí mismo un sentimiento o una idea; entonces deja de ser un medio para convertirse en fin (...), tiende a producir en todo momento efectos de ruptura en la mente del espectador y hacerlo tropezar intelectualmente para hacer más vivida en él la idea expresada por el realizador y traducida por la confrontación de los planos (Martin, 2002:144).

Según Gómez (2002), “el montaje además de construir una continuidad narrativa, crea siempre una representación significativa con un sentido determinado” (Gómez, 2002: 51).

Metz (1974) señala que, para Barthes, la construcción o montaje no tiene como finalidad representar lo real, no es una reproducción, no trata de imitar el rostro concreto del objeto inicial, no es *poiesis* o *seudo physis*; es una “simulación” un producto de la *techne*; en suma, el resultado de una manipulación (Metz, 1974: 145); y añade:

Eisenstein hubiera querido hacer ver la lección de los acontecimientos, llegar, gracias al corte y al montaje, a que esta lección se vuelva a su vez sensible(...) Eisenstein nunca muestra el verdadero curso del mundo sino como él mismo dice: ‘el curso del mundo refractado a través de un punto de vista ideológico, totalmente pensado, “significante” de parte a parte. Ya no basta el sentido, hay que agregar la significación (Metz, 1974: 145).

Con el montaje se puede manipular el significado y hacer que las imágenes no tengan que entenderse en su sentido literal sino con la significación que el autor le quiere dar. Para concluir, con base en las definiciones de Marcel Martin (2002) se considera que en la película que analizamos aquí el montaje es principalmente narrativo.

2.2.3.3 El movimiento

Metz (1968) compara la realidad que se percibe en la fotografía con la realidad que se percibe en el cine. Para él la foto muestra una realidad del pasado, que ya no es, y refiere a Bazin (1945 y 1958) al afirmar que “la fotografía fija es de algún modo, un espectáculo del pasado” (Metz, 1968: 22). Por ejemplo, si vemos una foto de nuestra niñez, efectivamente somos nosotros, ahí estuvimos, pero ahora somos otros, con mayor edad, nuestra apariencia es otra.

La realidad que muestra una foto ya no existe, ya dejó de ser. En cambio, la realidad que muestra el cine, según Metz, se debe en primer lugar al movimiento: “El movimiento es el que trasmite una fuerte impresión de realidad. La conjunción entre la realidad del movimiento y la apariencia de las formas trae aparejado el sentimiento de la vida concreta y la percepción de la realidad objetiva” (Metz, 1968: 22).

The Green Mile inicia con un sueño del anciano Paul Edgcomb, se observa el uso de la cámara lenta como recurso para indicar que se trata de un sueño y diferenciarlo de la realidad. Por último, en lo referente al movimiento en relación con lo que se ve y se escucha en el filme, se evidencia que para que sea efectiva la impresión de realidad, el movimiento debe ir en sincronía con el código verbal (oral y/o escrito), así como con los códigos acústicos no verbales como los de música y de ruidos, entre otros.

2.2.3.4 La luz

La iluminación es un elemento fundamental en la composición cinematográfica, principalmente por su capacidad para determinar el significado de una imagen y para expresar emociones. Sin luz no hay cine, ya que sin ella es imposible la visión de la imagen (Gómez, 2002: 64).

En el cine, la luz puede ser vista como una representación cultural de las variaciones emotivas que nos hace sentir en la realidad (Loiseleux, 2005: 5). De acuerdo con Loiseleux, la luz abarca tres significados:

1) El primero es técnico: se refiere a la cantidad y a la calidad de los rayos luminosos del sol o de una fuente artificial, calificada con términos precisos, la luz es elegida, medida, coloreada, dirigida, degradada, polarizada; 2) el segundo significado de la luz es de orden psicológico: porque podemos considerarla como la representación de las variaciones emocionales que ella misma nos induce en la realidad. En cine crear la luz es participar en el desarrollo de la historia que el realizador cuenta dominando las emociones producidas por la luz, su efecto sensible en los cuerpos y los rostros, en los decorados y los objetos. El tercer significado de la luz en cine es cultural. Para construir la luz de una escena, el director de fotografía apela a su cultura estética, a sus referencias a la pintura, a la foto, a la literatura e incluso a la música, al lenguaje y a la arquitectura... La luz de una película no es un azar, es una elección de la que participan todas las articulaciones posibles entre percepción, emoción y conocimiento (Loiseleux, 2005: 7-8).

Existen dos clases de luz: la natural que es la que proporciona la radiación solar y la artificial que es la controlada por el hombre (Gómez, 2002: 64).

La luz, sobre todo la artificial, permite ser controlada en cuanto a su intensidad, dirección, calidad y color. Así la iluminación manipulada crea sombras, arrugas, rejuvenece o envejece, crea efectos psicológicos del personaje, en función de donde se coloque cambia la atmósfera de una película. “La iluminación —escribe Ernest Lindgren— sirve para definir y modelar las siluetas y los planos de los objetos, crear la sensación de profundidad espacial y producir una atmósfera emocional y hasta algunos efectos dramáticos” (Martin, 2002: 64).

En *The Green Mile*, la luz transmite, principalmente, dos significados: el primero es un significado específico, cumple una función panóptica en conjunto con la vigilante “Milla”, donde las luces siempre están encendidas y además se aprecian algunas ventanas, al fondo de las celdas en la parte superior de las paredes.²² El objeto de esas ventanas es dejar pasar la luz “natural” del día. “En una prisión, la plena luz sirve para mantener vigilados a los presos” (Foucault, 1980:2).

Por otra parte, en las secuencias donde John Coffey realiza los milagros, como cuando cura la infección urinaria a Paul Edgecombe, cuando revive al Sr. Jingles, cuando extrae el mal incurable de Melinda, la esposa de Hal, entre otros; vemos que las luces artificiales, es decir, la proveniente de las lámparas, se intensifican e inclusive algunas llegan a estallar. Estas luces se usan para evidenciar el gran poder o fuerza que genera Coffey, que es superior a la energía eléctrica, la cual es utilizada para electrocutar a los condenados a muerte. En las ejecuciones no llegan a estallar las lámparas, pero sí baja y sube la intensidad de la luz, que en algunos casos combinada con relámpagos, crea una atmósfera macabra.

²² Véase en el capítulo 5, el inciso 5.5.2 denominado El espacio, en la pp. 177-178.

Otro uso de la luz, pero en este caso la natural o mejor dicho, la ausencia de esta, es cuando salen de madrugada, a escondidas, los policías con John Coffey; usan la obscuridad, precisamente para no ser descubiertos.

2.2.3.5 El color

El color es un elemento expresivo que refleja la naturalidad de los elementos de una fotografía o de un plano aunque también se puede usar para provocar algún efecto. De acuerdo con Bordwell y Thompson en el cine americano de los años treinta y cuarenta se consideraba al “blanco y negro” más realista y se dejaba el uso del color exclusivamente para las películas fantásticas, las históricas y las ambientadas en un lugar exótico (1993: 240). En la actualidad es al contrario, es decir, el color se considera más natural y se reserva el uso del “blanco y negro” para dar algún significado. Algunas películas donde se usa el color o el blanco y negro para producir cierto efecto son por ejemplo, *La lista de Schindler*, donde se usa el blanco y negro para contextualizar en la época pero se recurre al color para indicar la relevancia de un personaje que viste en color rojo. Algunos filmes de Quentin Tarantino como *Kill Bill. Volumen 1* (2003) y *Kill Bill. Volume 2* (2004), donde se cambia de color a blanco y negro para atenuar la sangrienta escena de lucha entre La Novia y el escuadrón de élite de los Crazy 88, y por supuesto, también señalar claramente la referencia a la película de Bruce Lee *Fist Fury* (1972) (Puños de Furia). Otro filme de Tarantino donde recurre al uso de blanco y negro y color es *Death Proof* (2007) (*A prueba de muerte* en Hispanoamérica) donde en una secuencia se cambia de color a blanco y negro para indicar el momento en que —luego de catorce meses de haber chocado salvajemente contra un coche donde viajaban chicas que asesinó al embestirlas— el Chevrolet Nova 1970 se encuentra al acecho de nuevas víctimas que encuentra en un Ford Mustang 1972. El blanco y negro aparece precisamente cuando se estaciona el Chevrolet frente

a una tienda de conveniencia. El color regresa para enfatizar el Mustang amarillo con franjas negras que refiere a la sudadera de La Novia (Kill Bill) y a la referencia original de dicha vestimenta, es decir, la que usa Bruce Lee en *The Game of Death* (1972).

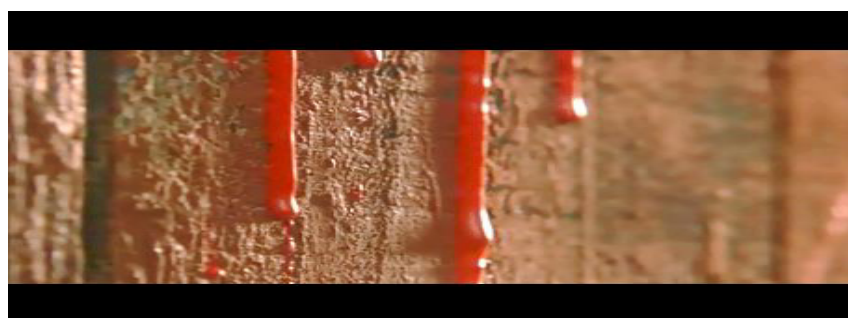
En *TGM*, el corredor de la muerte *Death Row* comúnmente llamado la última milla (*The last Mile*), en la película era llamada la Milla Verde, recibe este nombre porque el piso del corredor era de linóleo color verde limón palidecido (imagen 2), suele asociarse a este color con ambientes tristes. En relación al significado de los colores, Gómez señala:

Psicológicamente, son valores universales muy generalizados, la excitación provocada por el rojo-sangre, el relax producido por el verde-manzana... (La sublimación del azul-cerúleo y la depresión inducida por el negro o por el azul-grisáceo)... son factores que se han de tener en cuenta en el tratamiento artístico de una imagen (2002: 70).

Imagen 2. Piso de la Milla color verde pálido



Imagen 3. Pintura roja escurriendo en una cerca



Además del verde, otro color significativo que se utiliza en la película, es el rojo de la cerca que pinta Billy Wharton en (imagen 3), para indicar peligro e iniciar el suspenso como un símil de la sangre que más adelante se verá en abundancia en los cuerpos de las niñas asesinadas.

Para concluir este inciso, se abordará desde otra perspectiva el tema del color²³, ahora se trata del color de la piel del personaje de John Coffey, que es acusado del asesinato debido a que fue encontrado llorando, abrazando los cuerpos ensangrentados de las niñas. Nadie le entendió cuando dijo: *“I couldn’t help it. I try to take it back but it was too late”* (No pude ayudarlas. Traté de deshacerlo pero ya era demasiado tarde). Todos: los presentes en la búsqueda de las niñas, los representantes de la ley e incluso el fiscal encargado de su defensa, ignoraron lo que dijo Coffey, y ante esa imagen de un gigantesco hombre “de color”, llorando, acariciando la cabellera ensangrentada de las niñas, no dudaron en considerarlo autor de esos asesinatos. El fiscal le comentó a Paul Edgecombe que “un negro” como Coffey es como un perro mestizo, que aparentemente es inofensivo pero que repentinamente puede atacar sin ninguna razón.

Conclusiones parciales

El meollo de la traducción de una película como de cualquier texto audiovisual, es la complejidad entre códigos verbales, paraverbales y no verbales que pueden ser percibidos por dos canales: el acústico y el visual.

Estamos de acuerdo con Chaume (2004) y se admite que el texto audiovisual es un constructo semiótico que comprende múltiples códigos de significación que operan simultáneamente en la producción de significado, y que el traductor debe tener en cuenta esta compleja multicondicación que va más allá de lo verbal y que requiere la lectura de lo semiótico y lo pragmático para realizar la traducción. Es decir, que además de la modalidad, del género que se trate, las diferentes combinaciones de códigos y canales pueden determinar el contenido, la forma y el estilo del texto meta (TM).

²³ Véase este tema desde un ángulo ideológico en el capítulo 5, en el inciso 5.3.2. denominado: “La traducción del discurso racista”, en la página 170.

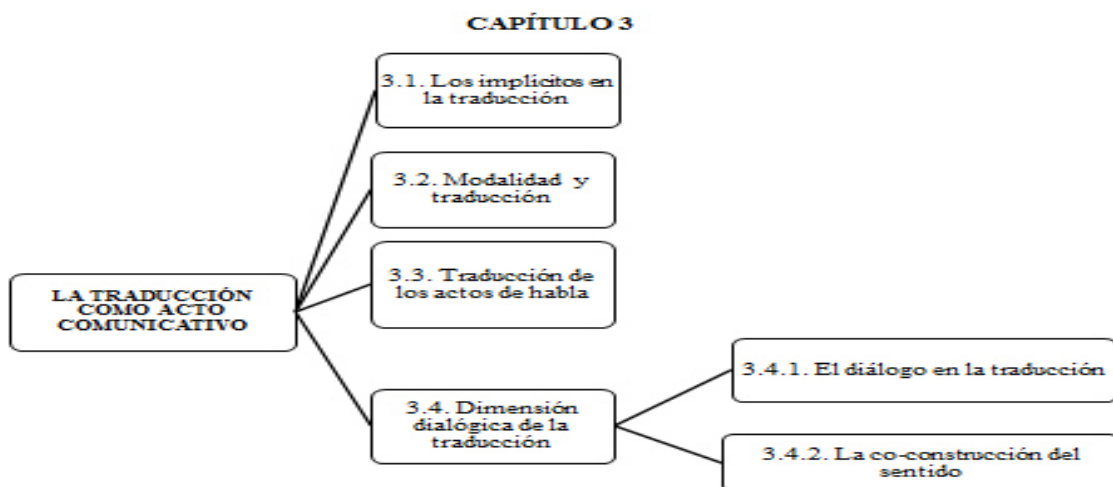
Para terminar con este segundo capítulo se concluye que todos los elementos del lenguaje visual hasta aquí descritos están a la vista del espectador, refuerzan el mensaje verbal pero no tienen que traducirse, es decir, en las versiones traducidas, ya sea doblada o subtitulada, la imagen se conserva, por lo tanto, sigue transmitiendo los mismos significados. Por supuesto que puede variar la interpretación de acuerdo a la cultura del espectador. En cambio, los códigos visuales paraverbales, los que acompañan al código lingüístico, sí refuerzan o contradicen lo que se diga con palabras. En muchos casos, las imágenes complementan o dan sentido a partes del código verbal que aparentemente son incoherentes pero que al unirse a este, actualizan su significado y le dan coherencia.

CAPÍTULO 3

LA TRADUCCIÓN COMO ACTO COMUNICATIVO

En el presente capítulo denominado: “La traducción como acto comunicativo” se abordan temas de interés para la traducción audiovisual —específicamente el doblaje y la subtitulación de la película *The Green Mile*—desde una perspectiva pragmática-comunicativa como los implícitos, la modalidad, los actos de habla, la dimensión dialógica y la co-construcción. En la siguiente figura se muestra la lógica de exposición de los incisos mencionados, en cada uno de ellos se analizan ejemplos para contrastar la versión original con las versiones traducidas y estas entre sí. Se intenta descubrir si los aspectos mencionados funcionan de igual forma al pasar el texto de inglés a español.

Figura 5. La traducción como acto comunicativo



Así pues es necesario iniciar por explicar el sentido del acto comunicativo en la traducción, ya que, es importante destacar que la traducción no consiste en una mera sustitución de unidades de lengua sin destinatario, sino que consiste en comunicar un mensaje con cierta (s) intención(es), que en un principio es enunciado en una lengua de origen y tiene como destinatario un receptor (incluyendo al traductor) inserto en cierto contexto de situación en una lengua fuente, y posteriormente, ese mensaje es traducido para cierto receptor en cierto contexto de situación en una lengua meta.

Funcionalistas como Reiss (1977), Holz- Mäntäri (1984), Snell Hornby (1995) y Nord (1997) en lugar de hablar de lengua origen y lengua meta, prefieren hablar de texto origen (TO) y texto traducido (TT):

Scholars working within functionalist approaches prefer to speak of source text and target text, instead of source-language and target-language text, because they want to highlight that translation is not only, or exclusively, a linguistic activity, but rather a purposeful activity (Nord, 1997), embedded in and contributing to other purposeful activities (Shaffner, 1999: 14).²⁴

En López Guix y Minett, Halliday y Hassan afirman que un texto oral o escrito nace de una situación determinada, desempeña una función comunicativa o expresiva y desarrolla una estructura sintáctica y semántica cuyas pautas el receptor reconoce de manera inconsciente y que le permiten —predecir— o establecer del mismo modo, un marco interpretativo para el texto en su totalidad, aun antes de finalizar la lectura o la audición del mismo (2001: 225).

El traductor sería un receptor que se diferencia del receptor común porque debe realizar el proceso de análisis y de predicción de manera consciente y sistemática para luego poder reproducir un mensaje que no es suyo (tomar nota de los rasgos idiolectales del emisor del texto y detectar para luego reflejar sin distorsiones debidas a su propia postura o perspectiva, cualquier ideología subyacente en su discurso) y adecuarlo a un nuevo contexto de situación (López Guix y Minett, 2001: 225).

²⁴ Los estudiosos que trabajan desde el enfoque funcionalista prefieren hablar de texto fuente y texto meta, en lugar de texto en lengua fuente y en lengua meta, debido a que desean destacar que la traducción no es única y exclusivamente una actividad lingüística, sino una actividad propositiva (Nord, 1997), que se integra a y contribuye con otras actividades igualmente propositivas (Shaffner, 199:14) (Traducción propia).

Por su parte, Wotjak distingue cuatro niveles de descripción en la constitución del sentido comunicativo del texto o mensaje, de la función del TM. Parte del nivel uno de las microestructuras semémicas sistémicas y el potencial comunicativo sistémico *sensu strictu* de la unidad léxica (UL), tal como aparece en un buen diccionario (1995: 93-94).

No obstante, se considera que en muchos casos, por muy bueno que sea el diccionario no proporciona toda la gama de significados ni referenciales o cognoscitivos, ni connotativos o “hipertonos”. Estos últimos son de tres tipos: los generados por el nombre, los conectados con el sentido y los que poseen valor evocativo de algún registro particular (Ullman, 1979: 55).

A lo anterior se puede añadir la siguiente propuesta de Fawcett en la que expresa una idea similar aterrizada en el área de la traducción:

La variación en los diferentes componentes y relaciones del significado léxico de las lenguas tiene dos consecuencias para la traducción: En primer lugar, el significado que será transferido estará determinado por la situación y el contexto, no por el diccionario, y en segundo lugar, la transferencia casi siempre implicará de alguna manera, pérdida o cambio (Fawcett, 2003:123).

Siguiendo a Wotjak (1995), pasamos al nivel dos, donde se presentan las macroestructuras semánticas sintagmáticas (va de las unidades léxicas al texto entero) y donde se constituye el contenido semántico del texto, que abarca lo que aportan más allá de los sememas / alosememas de las (UL) constitutivas, añadiéndose las inferencias cotextuales y referenciales (del conocimiento enciclopédico compartido de los hablantes del idioma respectivo) de los miembros de la comunidad comunicativa correspondiente.

De acuerdo con de Beaugrande y Dressler “un texto no tiene sentido por sí mismo, sino gracias a la interacción que se establece entre el CONOCIMIENTO PRESENTADO EN EL TEXTO

Y EL CONOCIMIENTO DEL MUNDO ALMACENADO EN LA MEMORIA de los interlocutores” (*sic*), (2005:40).²⁵

Continuando con Wotjak (1995), en un tercer nivel de descripción incluye además del contenido semántico del texto, también aquellas aportaciones comunicativo-estilísticas que aportan las (UL) con su potencial comunicativo *sensu strictu* (incluyendo el modo oracional: afirmativo, interrogativo, imperativo), así como los requisitos textuales que se derivan del género o del tipo de texto y que garantizan la adecuación a las convenciones originales del género (frecuencia divergente en el uso de los medios lingüísticos disponibles y divergencias en la arquitectura del texto).

Por último, en el cuarto nivel de descripción, Wotjak afirma:

Nos enfrentamos con macroestructuras comunicativo-enunciativas e interaccionales-ilocutivas, donde a lo social y usualmente intersubjetivo, textualizado e inferencialmente implícito, viene añadiéndose la función ilocutiva concreta y situativo-interaccional en el ámbito de las unidades textuales, enunciativas más pequeñas y del texto-mensaje en su conjunto” (1995: 94).

De los cuatro niveles de descripción en la constitución del sentido comunicativo del texto meta propuestos por Wotjak, este capítulo se enfoca en este último.

Autores como Neubert (1978, 1992), Hatim y Mason (1993, 1997a 1997b), Gutt (1991), Hickey (1998), Baker (1992; 1998), Jäger (1978), Reese y Vermeer (1996) conciben la traducción como un acto de comunicación orientado hacia un objetivo, una actividad que tiene su fuerza ilocutiva —la intención— y sus medios para alcanzar el efecto perlocutivo —el resultado— (Mychko Megrin, 2011:12).

Sin embargo, según Snell-Hornby fue Otto Kade (1968), un estudioso alemán proveniente de la escuela de Leipzig, quien superando las limitantes lingüísticas que imperaban en los sesentas, introduce conceptos de la teoría de la comunicación para explicar el acto de traducción, específicamente de textos no-literarios (2006: 26):

²⁵ Véase el inciso 4.2.2. “El texto cinematográfico en la memoria de la cultura”.

1. Los participantes de la comunicación (el autor del texto fuente, el traductor, el usuario de la traducción).
2. El lenguaje como medio de comunicación;
3. La realidad objetiva como objeto de comunicación y como contexto de situación en sentido amplio.

De acuerdo con Snell-Hornby, este nuevo enfoque que deja de ver la traducción como una mera sustitución de elementos lingüísticos, más adelante resurge como la teoría de la acción translativa, que en la actualidad se ha convertido en un conocimiento básico en los estudios de la traducción funcional (2006: 27). Snell-Hornby señala que la monografía de Kade contiene varios conceptos que se adelantan a su época y anticipan futuros desarrollos. Uno de ellos es lo que llama “carácter del texto”, de acuerdo con tres diferentes componentes. Como cualquier acto de comunicación, la traducción consta de “contenido” con un componente intelectual (1) y otro componente emocional (2); y de “expresión”, con un componente formal (3) (Snell-Hornby, 2006: 29).

Para Hatim y Mason la competencia comunicativa del traductor se armoniza con lo que es apropiado en las comunidades de ambas lenguas, la de salida y la de llegada, y los actos de traducción concretos pueden ser evaluados según lo apropiados que sean a sus respectivos contextos de uso (1995: 48).

La determinación de la equivalencia transléctica traduccional depende mucho de cómo se defina la función del texto y la inferencia de la cultura en los mensajes, así como la interrelación entre equivalencia, adecuación y aceptabilidad (Wotjak, 1995: 94). La adecuación se refiere a la fidelidad al (TO) y la aceptabilidad, al efecto que produce en el receptor el (TM) o (TT) texto traducido.

De hecho, el acto de traducción es tan complejo, que inclusive va más allá del acto comunicativo; compartimos la opinión de Lawrence Venuti al señalar que:

Today we are far from thinking that translating is a simple communicative act... Translation never communicates in an untroubled fashion because the translator negotiates the linguistic and cultural differences of the foreign text by reducing them and supplying another set of differences, basically domestic, drawn from the receiving language and culture to enable the foreign to be received there²⁶ (2004:468).

Estamos de acuerdo con la apreciación de Venuti, la traducción es mucho más que un simple acto comunicativo pues implica interacción intercultural, negociación del sentido, para lograr aceptabilidad en la cultura e ideología receptora. De hecho, estas son las perspectivas de análisis de los siguientes capítulos.

Ahora bien, el acto de la traducción cinematográfica es el traslado de un mensaje de un TO a un TM. Un emisor enuncia en un modo, —en forma oral o escrita—, un mensaje dirigido a un receptor (es) específico (s). La lengua de la emisión es la lengua de origen (LO). Posteriormente, para traducir dicho mensaje a otra lengua, el traductor, tendrá que leer el texto, o como en el caso del traductor de películas, si no cuenta con el guion, tendrá que verla repetidamente y escuchar el audio con detenimiento para comprender el sentido. Una vez que comprende el mensaje, lo reestructura en la lengua meta, en un acto de negociación entre el (TO) y las formas más naturales, de acuerdo con la cultura receptora, para expresar ese mensaje en el (TT) y se convierte en un segundo emisor del mensaje, que a la vez, ahora es dirigido a un receptor de la lengua meta (LM).

De esta forma, a lo largo del proceso de comunicación encontramos en el texto un rol de tenores, con un modo, un campo y un tema, en distintos contextos situacionales que incluyen diferentes espacios y tiempos.²⁷

²⁶ En la actualidad, estamos muy lejos de pensar que la traducción sea un simple acto comunicativo. La traducción nunca comunica de manera sencilla, porque el traductor requiere negociar las diferencias lingüísticas y culturales que presenta el texto fuente, al reducirlas, o bien, sustituirlas por otro grupo de diferencias, básicamente domésticas, que recoge de la lengua meta, para lograr que lo extranjero se reciba en esta. (Traducción propia).

²⁷ Véase aplicación al objeto de estudio en el inciso 3.4.1. El diálogo en la traducción.

Con base en la propuesta desarrollada en Inglaterra, en las décadas de los sesentas y los setentas por M. Halliday (1978), tomamos que la relación entre el contexto de situación y el texto se describen mediante tres parámetros del discurso: campo, tenor y modo.

Para López Guix y Minett estos son los parámetros que permiten al lector/traductor construir un esquema y un marco interpretativo para el mensaje y están íntimamente relacionados con el concepto de registro:

- a) El **campo** se refiere a lo que ocurre en la situación comunicativa en la que el texto se genera y funciona, incluyendo el tema del texto.
- b) El **tenor** se refiere a los participantes en el acto comunicativo y la interrelación que existe entre ellos que se refleja en el tono del mensaje y se manifiesta en el grado de (in) formalidad, intimidad o distancia y el ámbito público o privado en que se desarrolla la comunicación.
- c) El **modo** se refiere a la función del texto dentro del suceso comunicativo y abarca el canal de comunicación (hablado o escrito y sus distintas modalidades) y el género, así como la tipología del texto basada en la función retórica del discurso (expositiva, argumentativa, exhortativa, etc.) (López Guix y Minett, 2001: 225-226).
- d) **Emisor**. Es el sujeto comunicante/ (locutor)
- e) **Receptor**. El receptor es el sujeto interpretante/ intralocutor o sujeto destinatario.

Otras estudiosas que se refieren al campo, el tenor y el modo, son Fonte y Rodríguez–Alfano (2010) para quienes el “campo” corresponde a la naturaleza de la actividad en la que están involucrados los participantes y, dado que se ubica en área ideacional, nos hace entender el significado como contenido verbal-simbólico. En cuanto al “tenor”, estas investigadoras señalan que “al ubicarse en el área de la interacción, nos hace ver el significado en torno al tipo de participación”; y por último, que el “modo”, “al ubicarse en área textual, nos hace ver el significado en el sistema del texto (como textura, tema-remata, cohesión y coherencia...)” (2010: 9).

Charaudeau y Mainguenu (2005) proponen la denominación de “sujeto destinatario” para designar el ser de habla (intralocutor) que es construido por el acto de enunciación del locutor (o sujeto comunicante).

El sujeto comunicante o enunciante está en relación simétrica al sujeto destinatario y ambos son los protagonistas de la escena discursiva que se oponen al emisor (sujeto comunicante) y al receptor (sujeto interpretante). El sujeto comunicante tiene pleno dominio sobre el sujeto destinatario, ya que él mismo lo construye idealmente, intentando producir sobre él efectos que corresponden a su proyecto de habla; pero no puede saber de antemano si el receptor coincidirá con el sujeto destinatario así construido (Charaudeau, 1988: 74; Charaudeau & Mainguenau, 2005: 164).

3.1 Los implícitos en la traducción

Si se admite que el significado es algo que se negocia entre los emisores y los receptores de los textos, la consecuencia es que el traductor como usuario especial del texto, interviene en el proceso de negociación de este para transmitirlo a través de fronteras lingüísticas, estilísticas y culturales. Así pues, el traductor debe considerar diferentes dimensiones de lo implícito como el significado pretendido, el significado implicado o el significado presupuesto, todo a partir de los indicios manifiestos que el propio texto facilita y del conocimiento compartido entre el emisor del (TO) y el receptor del (TM).

Dado que dentro de los objetivos de este inciso se contempla la interpretación del sentido implícito en la versión original y la medida en que se conserva en las versiones traducidas, definimos enseguida los conceptos: implícito, presupuesto y sobrentendido.

De acuerdo con Ducrot, el significado posee una composición dual: “el componente lingüístico” que deriva de la aplicación de informaciones que tienen los hablantes sobre los empleos del lenguaje en una comunidad dada, de modo que sean capaces de asignar a cada enunciado cierta significación aun cuando esta no se presente en forma explícita; y, el *componente retórico*, que remite a la significación efectiva de este enunciado en una situación dada (1984: 31-32).

El componente retórico añade al significado lingüístico matices que constituyen su sentido en el contexto de enunciación. Esta distinción de los dos niveles de significación permite

a Ducrot diferenciar además dos tipos del sentido de lo implícito, que se refiere a lo no dicho y que, sin embargo, subyace al significado del discurso: el presupuesto, lingüístico; y el sobrentendido, componente retórico.

El “presupuesto” se sustenta en el conocimiento común a los participantes en un diálogo comunicativo (Ducrot, 1984: 14); por tanto, se constituye en objeto de una complicidad. “...al presupuesto se lo presenta como una evidencia, como un marco incuestionable a donde debe inscribirse necesariamente la conversación, como un elemento del universo del discurso” (1984: 34).

Ducrot señala que si pensamos en el sistema de los pronombres, “podríamos decir que el presupuesto se presenta como si perteneciera al ‘nosotros’, mientras que lo afirmado es reivindicado por el ‘yo’ y el sobrentendido se deja librado al ‘tú’” (Ducrot, 1984:34).

Si preferimos las imágenes temporales podemos decir que lo afirmado se presenta como simultáneo al acto de comunicación, como si apareciera por primera vez en el universo del discurso, en el momento en que ese acto se efectúa. El sobrentendido en cambio se presenta como posterior a ese acto, como si la interpretación del oyente lo agregara después; lo presupuesto por su parte, aunque nunca se lo introduzca antes del acto de la enunciación, trata de situarse siempre en un pasado del conocimiento, eventualmente ficticio y el hablante finge referirse a él (Ducrot, 1984: 34 y 35).

En este trabajo se plantea que lo presupuesto se presenta tanto en lo verbal como en lo visual; ejemplos de lo presupuesto en cada uno de estos códigos son los siguientes.

Ejemplos de presupuesto en lo verbal

Ejemplo 5-1²⁸

En el siguiente segmento del código verbal en la versión original y en la versión doblada²⁹:

(VO) *Boy's doped to the gills. Dean, hand me the clothes...William Wharton! Put these clothes on!
We'll have to do this.
Hell raiser, huh? Look more like a limp noodle to me.*

²⁸ Los ejemplos con varias partes se presentan con el número de ejemplo precedido por un guion y el número correspondiente a la parte.

²⁹ Los ejemplos son tomados de nuestro objeto de estudio que es la película *The Green Mile* en original y las versiones traducidas: doblada y subtitulada al español. (véase referencia fílmica completa en la sección de “Referencias”, en la página .

*You've been declared competent, son, You know what that means?
You're gonna ride the lightning.*

- (VD) Está totalmente dopado³⁰. Dean, ¡dame esa ropa! ¿William Wharton? ¡Oye, te pondrás esta ropa! Hay que hacerlo.
Mm, camorrista eh? Parece un tallarín mojado. ¿Oye, oye? Se te declaró competente, hijo. ¿Sabes qué significa? Significa que serás electrocutado.

En este fragmento de la VO encontramos varios implícitos. En primer lugar, Percy se dirige a Billy Wharton para decirle: *You've been declared competent*; este enunciado se tradujo literalmente en ambas versiones, debido a que tanto en la cultura estadounidense como en la mexicana, se le declara competente a una persona en el sentido de que cometió un delito en pleno uso de sus facultades mentales y merece ser castigada con todo el rigor de la ley; y Percy, que es un personaje que se burla y, al parecer, disfruta de las ejecuciones, hace explícita la referencia al realizar la pregunta retórica: *You know what that means? You're gonna ride the lightning.*

De acuerdo con la definición de los diccionarios en línea (“thefreedictionary.com”, s.f.) y (“The Collaborative International Dictionary of English”, s.f.), la frase “*ride the lightning*” significa: *v. i. to be executed by electrocution in the electric chair. (Jocose slang)*

En la VD, Percy se dirige a Billy Wharton para decirle: “se te declaró competente”, enunciado cuyo significado en el componente retórico es que será electrocutado, presupuesto que el mismo emisor explica a su interlocutor, dando por hecho (nueva presuposición) que Billy no comparte el conocimiento que le permitiría descifrar esa referencia.

En la VS, la explicación dada por Percy “vas a montar en el relámpago”, añade una metáfora para dar una connotación más agresiva al enunciado cuya significación está aclarando:

Ejemplo 5-2

- (VS) _El chico “está dopado a tope”. Dean, dame esa ropa. ¡William Wharton! Ponte esta ropa, ¿me oyes?

³⁰ Se eliminó la metáfora enfática del TO: *He's doped to the gills* que se podía traducir: Está dopado “hasta las manitas”.

Tendremos que hacerlo.

Así que una fiera ¿eh? Se me parece más a un “fideo blando”. “Te declararon competente”, hijo. ¿Sabes lo que significa eso? Que vas a “montar en el relámpago”, sí.

En vez de dar la explicación con el componente lingüístico diciendo “significa que vas a ser ejecutado”, el traductor decidió traducir literamente lo que resulta en la metáfora enfática: “que vas a montar en el relámpago”.

Ejemplos de presupuesto en lo visual

Ahora bien, en lo visual también se encuentra contenido implícito que se da por presupuesto y se evidencia en las siguientes imágenes:

Imagen 4. William Wharton



En la imagen 4, el guardia interpreta lo que se presupone en la expresión facial de William Wharton.

Imagen 5. William Wharton babeando



En la imagen 5 es el mismo editor de la película quien ha elegido esta toma donde la expresión es más enfática con Billy babeando; lo que añade más evidencia visual, para que tanto los guardias, como los espectadores, sobrentendamos que está dopado.

“El sobrentendido posee una relación sintáctica menos evidente por oponerse a un sentido literal del que él mismo se excluye” (Ducrot, 1986: 23). Es lo que se deja deducir al oyente (en este caso al espectador que también ve) a partir de lo afirmado en el acto de comunicación tanto acústico como visual, que constituye lo que es reivindicado por el yo.

El sobrentendido se deja a cargo del *tú*, y, en este caso, el receptor puede ser uno de los personajes, o bien, el público o espectador. Según Ducrot, se halla ausente del propio enunciado y no surge más que cuando un oyente reflexiona posteriormente sobre él (1986:23). Algunos ejemplos de sobrentendido se observan en la siguiente escena:

Una noche, cuando Paul está a solas, sentado en el comedor de su casa, escuchando música, pensando en los problemas del trabajo, entre ellos la llegada de Coffey a la prisión, y su esposa Jan baja y entablan el siguiente diálogo:

Ejemplo 6-1

(VO) PAUL: *The music too loud?*

JEAN: *There's just this big empty spot in the bed where my husband usually sleeps.*

En el original 1) se sobrentiende que Paul y Jan tienen una relación muy estrecha y que no es muy común que se desvelen o que duerman separados. Inclusive el espectador del filme puede inferir que Jan desea hacer el amor con Paul. 2) Se observa “atenuación”³¹ en *just*, 3) “intensificación”³² en *big* y 4) “modalización”³³ en *my husband*.

³¹ La atenuación es un hecho esencialmente lingüístico y pragmático, en tanto responde a un conjunto de recursos verbales y no-verbales con los que se minimiza estratégicamente la fuerza ilocutiva, se mitigan las enunciaciones, el papel de los participantes de la enunciación (yo-tú) y, en fin, se rebaja la posible tensión en la interacción o la responsabilidad de lo dicho o hecho por el hablante o por su “representado” (Briz, 2012:35).

³² La intensificación “indica un punto en una escala de intensidad concebida de forma abstracta, y este puede ser relativamente alto o bajo” (Portero, 1997: 132; Albelda, 2005: 34).

³³ Este término tiene sus orígenes en la distinción de Charles Bally (1944) entre *dictum* y *modus*. Este último, “como categoría semántica, se refiere a lo que ahora en lingüística se concibe y acepta como modalidad” (González, 2012: 739). “La modalización es un concepto complejo que implica la manera de decir algo a alguien y la actitud que adopta el sujeto enunciativo ante lo que dice” (Herrero, 2006: 34). (Véase capítulo 3, inciso 3.2 titulado “Modalidad y Traducción”, en la página 91).

En la versión doblada, a diferencia de la original y la subtitulada, se incluye los primeros tres parlamentos siguientes. En el primero, Jan llama a Paul y en los otros dos se saludan:

Ejemplo 6-2

(VD) JAN: *Paul*
 PAUL: *Hola.*
 JAN: *Hola.*
 PAUL: ¿La música está muy fuerte?
 JAN: Mmm. La cama donde duerme mi esposo está vacía, “¿puedes ocuparla?”

En este parlamento, se agrega la pregunta ¿puedes ocuparla?, que no está en la VO *There's just this big empty spot in the bed where my husband usually sleeps*, pero que se sobrentiende pues está implícita. Ahora veamos la versión subtitulada.

Ejemplo 6-3:

(VS) PAUL: ¿La música está alta? (Es el mismo acto ilocutivo de pregunta que en la VO y la VD).
 JAN: Hay un “hueco vacío” en la cama donde duerme mi marido.

Enseguida, en el ejemplo 7, en la VO vuelve a aparecer este tipo de sobrentendido ya que Paul se refiere al sexo pero no habla sobre este tema abiertamente, sino que utiliza el pronombre *that* para referirse a ello. En las tres versiones Paul modaliza al referirse a él en tercera persona: *He said to tell you he's having... / Me dijo que te dijera... / Dijo que te dijera...*

Ejemplo 7

VO: *He said to tell you he's having a little trouble with that tonight.*
 VD: Me dijo que te dijera que tiene problemas esta noche
 VS: Dijo que te dijera que tiene problemas para hacerlo.

En cuanto a la última parte de esta comparación, en la VO en *a little trouble with that* se observa atenuación en la disminución de la cantidad y en el uso del pronombre *that*, en lugar de nombrar lo que se considera tabú. En la VD no se especifica, ni se da a entender con qué se tiene el problema, en cambio, en la VS sí se aclara que: tiene problemas “para hacerlo”, esta es una forma común para referirse en forma atenuada a las relaciones sexuales, es la forma apocopada para la frase “hacer el amor”.

A continuación, en el ejemplo 8, Paul atenúa la referencia al impactante caso de Coffey, al exponerlo en términos vagos en las tres versiones: *And things* / "Cosas" / "lo otro", para no aclarar qué es exactamente lo que le preocupa. Mientras que Jan intensifica esa connotación al repetir la respuesta de Paul: *Things* / "Cosas" / "Lo otro".

Ejemplo 8

- VO: JAN: *Worried about Melinda and Hal? Is that what's got you up?*
 PAUL: *Yeah, that... And things.*
 JEAN: *Things.*
- VS: JAN: *¿Te preocupas por Melinda y Hal? ¿Por eso no puedes dormir?*
 PAUL: *Sí, eso.../ "Cosas".*
 JAN: *"Cosas".*
- VD: JAN: *¿Preocupado por Melinda y Hall, eso no te deja dormir?*
 PAUL: *Pues sí, eso y "lo otro".*
 JAN: *"Lo otro", ah.*

Otro ejemplo de la traducción de lo implícito que se deja para ser sobrentendido por el interlocutor (tanto el personaje de la película como el espectador de la misma) se presenta enseguida:

Ejemplo 9

- VO: PAUL: *We got a new inmate today. Simple-minded fella.*
 JEAN: *Do I wanna know what he did?*

Jan pregunta directamente a la segunda persona. La VS es más parecida a la VO donde pregunta:

"¿Quiero saber lo que hizo?"

- VS: PAUL: *Recibimos a un preso nuevo hoy. Un tipo cándido.*
 JAN: *"¿Quiero saber lo que hizo?"*
- VD: PAUL: *Hay un nuevo prisionero de mente simple.*
 JAN: *"¿Quieres decirme lo que hizo?"*

En el parlamento de la VO, al tiempo que Jan pregunta en forma indirecta: *Do I wanna know what he did?*, se sobrentiende que sabe que a su esposo no le agrada que se entere de cosas malas, o bien, que respeta su discreción, y estas connotaciones implícitas continúan cuando Paul sigue sin aclarar qué es lo que le preocupa. En la VO se modaliza al preguntar *Do I wanna know...?* En la traducción de estos mensajes en la VS se tradujo literalmente

conservando la misma modalidad, en cambio en la versión doblada la emisora se hace responsable al preguntar al interlocutor si quiere decirle lo que hizo.

En los ejemplos 6, 7 y 8, en conjunción con la modalización se encontró otro elemento primordial en la interpretación de los mensajes dados en el nivel de lo implícito (presupuesto y sobrentendido) es el empleo, por parte del emisor, de mecanismos de atenuación o de intensificación de lo dicho. La atenuación consiste en disminuir la referencia con el fin de que lo dicho no suene agresivo. Veamos en el ejemplo 10 otra instancia de atenuación donde se evidencia vinculación entre modalidad, atenuación y actos de habla:

Ejemplo 10

VO: *Why don't you come to bed? I think I have something to help you sleep, and you can have all you want.*

VS: ¿Por qué no te acuestas? Creo que tengo algo para ayudarte a dormir. Puedes tener cuanto quieras.

VD: Mmm, ¿Por qué no me acompañas a la cama? Tengo algo que te ayudará. Tendrás cuanto quieras.

En esta intervención de Jan, se observa el empleo de la atenuación al usar *I think* como un atenuante de la modalidad y *something*, en lugar de la designación abierta de las referencia; de este modo, el personaje femenino consigue disminuir la connotación sexual de lo dicho, en sentido indirecto.

En la traducción dada en la subtitulación se aprecia traducción literal conservando la atenuación en “*creo que tengo algo...*” y el mismo sentido. En la versión doblada, sin embargo, en la parte “Tengo algo...”, cambia la modalidad en un acto de habla directo, afirmando o dando por hecho que ayudará, aunque no se especifica que ayudará a dormir.

Véanse asimismo cómo se ha resuelto la traducción de otras referencias empleando de nuevo estrategias atenuadoras. La primera de ellas es en el ejemplo 11, en la siguiente afirmación de Paul:

Ejemplo 11

(VO) *I still got something wrong with my waterworks, I don't want to pass it on you.*

(VD) Hay algo malo en mis “vías urinarias”. No quiero contagiarte.

(VS) Todavía le pasa algo a mi “plomería”. No quiero contagiarte.

En la versión doblada se tradujo *waterworks* como “vías urinarias”. Al usar “vías urinarias” se respeta el sentido pero se cambia el estilo porque *waterworks* tiene un uso informal, humorístico sin llegar a lo vulgar, se trata de un disfemismo³⁴ que en la VD se está atenuando mediante el uso de un eufemismo³⁵, la frase nominal “vías urinarias” en lugar de llamar a la parte del cuerpo por su nombre, pues se considera tabú. Para conservar el estilo metafórico, informal y jocoso, *waterworks* se podría traducir como “manguera”, o bien como se optó en la versión subtitulada “plomería”.

A continuación, en el ejemplo 12, se cambió el estilo en las versiones doblada y subtitulada pues se tradujo *puking* como “vomitando”. La palabra *puking* es parte del *slang*, y equivale en la jerga mexicana a “guacareando”.

Ejemplo 12

(VO) JAN: *Have you seen Doc Bishop yet?*

PAUL: *No. He'll want me to take sulfa tablets and I'll spend the week puking in my office. It'll run its course all by itself, thank you very much for your concern.*

(VD) JAN: Ya consultaste al Dr. Bishop?

PAUL: No.

JAN: Ah, Paul.

PAUL: Ejem, porque querrá que tome tabletas de sulfa y pasaré el resto de la semana “vomitando” en cada rincón de mi oficina. La infección cederá por sí sola. Te agradezco mucho el interés.

(VS) JAN: ¿Has ido a ver al Dr. Bishop?

PAUL: No. Querrá que tome pastillas de azufre.../...y pasaré la semana “vomitando” en mi oficina./ Ya se curará solo./ Muchas gracias por preocuparte.

En la VS del ejemplo 12, en ¿”Has ido a ver” al Dr. Bishop?, se observa en primer lugar, un calco de la estructura del inglés *Have you seen Doc Bishop yet?*, en segundo lugar, la

³⁴ Un disfemismo se refiere al uso deliberado de un lenguaje violento, sin llegar a la obscenidad. Véase el inciso 5.2.2.

³⁵ Manifestación suave o decorosa de ideas cuya recta y franca expresión sería dura o malsonante. Véase inciso 5.2.2. titulado: “El eufemismo”.

pregunta ¿Has ido a ver al ...? no suena natural en español de México, o quizá la utilizaríamos para preguntar si alguna vez en la vida has ido a visitar como amigo al doctor. Por lo anterior, se considera que en el español mexicano es más natural la VD ¿Ya consultaste al Dr. Bishop?

En el ejemplo 13 se analiza ahora las tres versiones del parlamento que responde Jan:

Ejemplo 13

VO: *Poor old guy...*
 VS: Pobre Viejo.
 VD: Ah, pobrecito.

En las tres versiones del ejemplo 13 aparece la locución interjectiva *poor*, pobre, pobrecito. La VS más apegada al sentido de la VO, al traducir *old guy* como “Viejo”, que en México es una forma coloquial para llamar cariñosamente al marido. Aunque en la VD, se trata de compensar esa carga afectiva al agregar primero la interjección “Ah”, que podría ser “Ay” para una mayor naturalidad; y segundo, se agrega al adjetivo pobre y el diminutivo cito como sufijo derivativo de apreciación.

Metáfora visual

El término metáfora visual es hiperónimo ya que, “incluye tanto imágenes estáticas como en movimiento, independientemente del medio en el que se han generado. Con relación a este concepto también se encuentran otros como metáfora fílmica, cine-metáfora y metáfora cinemática, que se refieren a las metáforas que tienen lugar en el cine” (Ortiz, 2010: 101).

Ortiz recoge definiciones de Eikhenbaum (1927), Eisenstein (1937), Gombrich (1952, 1972), Martin (1955), Mitry (1963), Aldrich (1968), Dart (1968), Laurot (1970), Metz (1995), Gianetti (1975,1975), Pryluck (1976), Carroll (1980, 1994, 1996), Kennedy (1982, 2008), Clifton (1983), Johns (1984), Whollheim (1987), Hausman (1989), Whittock (1990), Groupe μ (1992), Kaplan (1992, Forceville (1998, 2008); y clasifica a estos autores en tres tipos:

Los que conciben la metáfora como una figura verbal pero niegan la presencia de la metáfora en la imagen, los que consideran que la metáfora visual existe pero que es una

traducción de la metáfora verbal y, por último, los que defienden que la metáfora es anterior al lenguaje, y de este modo legitiman la metáfora visual.

En la siguiente secuencia, que consta del ejemplo 14 seccionado en tres partes, aparece una metáfora visual³⁶, que se incluye aquí al ser considerada un ejemplo de sobreentendido en lo visual donde además se evidencia atenuación. En la primera parte, Paul llega a su casa, después de que Coffey lo curó de una fuerte infección urinaria que le había impedido tener contacto amoroso con su esposa, quien lo recibe diciendo:

Ejemplo 14-1

JAN: ¿Qué te dijo el doctor?

PAUL: Ah, pues, ya conoces a los doctores, habladurías nada más.

JAN: Habladurías...Hay estofado...

Imagen 6. Jan de espaldas



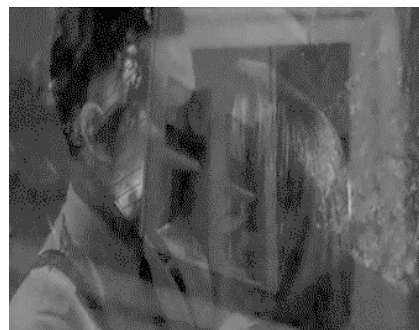
Imagen 7. Paul se acerca a Jan



Imagen 8. Paul besa a Jan



Imagen 9. Simultánea del beso y la ventana



³⁶ Por supuesto, al tratarse de una metáfora visual, se puede apreciar en las tres versiones. Sin embargo, se optó por presentar solo la transcripción de la (VD).

En la imagen 6 se muestra el punto de vista de Paul, la cámara enfoca el trasero de Jan. En la imagen 7 se ve a Paul acercarse a su esposa que está preparando la cena, dándole la espalda. Vemos que le toca suavemente la espalda y ella le responde: “Hay estofado”. Él empieza a desatarle el delantal, la abraza, le besa y le acaricia el cuello (imagen 8), y ella sin voltear pregunta asombrada:

Ejemplo 14-2

JAN: ¿Qué es lo que estás haciendo?

PAUL: ¿Qué es lo que sientes?

JAN: Bueno sé lo que se siente, se siente delicioso (imagen 9).

PAUL: Jan, sí Jan, sí Jan.

En la imagen 9, al tiempo en que se besan apasionadamente, se ve el exterior de la casa iluminada por la luz de la luna y se alcanza a escuchar que Jan jadea, respirando agitadamente al ritmo de lo que se sobrentiende como un placentero encuentro sexual entre marido y mujer.

Imagen 10 Casa de noche

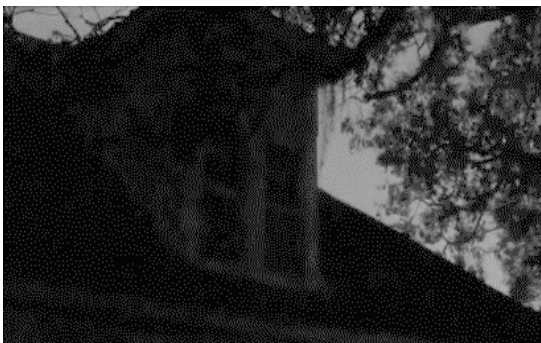


Imagen 11 Casa de día



Luego, se aprecia la metáfora visual o audiovisual pues la próxima escena que vemos inicia con la imagen en negro (imagen 10) que evoca la noche y gradualmente se va iluminando la imagen exterior de la casa (imagen 11) y, ya de día, se siguen escuchando jadeos y entre ellos: “Sí, Jan, sí, Jan” y un gruñido placentero que puede interpretarse como un sobreesfuerzo de Paul al llegar al clímax.

Después de esa metáfora visual, en el diálogo con que concluye esta secuencia se presenta la intensificación, dada mediante la hipérbole³⁷ (exageración) empleada por Jan cuando habla de la realización del acto sexual cuatro veces en una sola noche, y de la extensión temporal (desde los 19 años de edad) en que se privaron de esa experiencia:

Ejemplo 14-3

JAN: Paul.

PAUL: Mjm?

JAN: No es que me queje pero no lo habíamos hecho cuatro veces en una noche desde los 19 años.

PAUL: Lo hicimos cuando tu mamá estuvo aquí.

Imagen 12 Paul encima de Jan



Imagen 13 Jan expresando satisfacción



Por último, en las imágenes 12 y 13 (ejemplo 14-3), se ve la cama, Paul encima de Jan, y ambos están abrazados y cobijados. Nunca se expuso a los espectadores la imagen de sus cuerpos desnudos, solo bastó verlos besarse, intercambiar miradas y escuchar jadeos y todo lo deja el director a la imaginación. Esta nueva metáfora visual cumple una función atenuadora, es un recurso que utiliza el director para lograr que el espectador sobrentienda un mensaje sobre el

³⁷Del lat. *hyperbōle*, y este del gr. *ὑπερβολή*. Figura que consiste en aumentar o disminuir excesivamente aquello de que se habla. Era u. t. c. m. (DRAE, 2012, 22ª ed. digital)

sexo, pero sin caer en la pornografía, ni siquiera en el desnudo, pues no es el género de la película.

3.2 Modalidad y traducción

En este inciso se pretende alcanzar una parte del segundo objetivo de esta investigación, que plantea revisar, en el análisis pragmático del discurso fílmico, si es equivalente o no la modalidad presente en el texto original a la encontrada en las versiones traducidas (VD y VS). Así pues, se inicia con la definición del concepto de modalidad, y posteriormente, se diferencia de la modalización, esto tanto en el nivel monolingüístico como en el interlingüístico. Se pretende revisar si en la traducción se conserva la modalidad o se altera y, si es el caso, se intentará explicar las causas que originan estos cambios.

El concepto de “modal” tiene su antecedente más remoto en Aristóteles y la lógica clásica que buscaba la verdad en los juicios de valor asertivos. Se distinguían tres tipos de modalidades: 1) las aléticas (de aletheia, verdad) que se refiere a los enunciados con relaciones de necesario-contingente y posible-imposible; 2) las epistémicas, cierto-contestable y plausible-excluido; y 3) las deónticas, obligatorio-facultativo y permitido-prohibido.

Lozano et al., refieren a Peña-Marín y Abril (1993) al señalar que “el estudio de la modalidad ha sido abordado tradicionalmente en lógica y en lingüística, pero es reciente su incorporación a la teoría semiótica”. Para estos autores el estudio de la modalidad desde esta nueva disciplina sirve para analizar las relaciones del sujeto: 1) con su enunciado, 2) con su hacer, 3) con el objeto y 4) con otros sujetos:

El estudio de la modalidad...solo recientemente ha sido incorporado a la teoría semiótica para analizar las relaciones del sujeto con su enunciado (modalidad como expresión de la actitud del hablante), con su hacer (modificación de los enunciados de hacer por los de estado y viceversa), con el objeto (objeto de valor modal) y con los otros sujetos

(circulación de valores modales intercambiables entre los actuales) (Lozano *et al.*, 1993: 56).

Siguiendo a Lozano *et al.*, desde la lingüística, la modalidad ha sido considerada tradicionalmente como “un cambio morfológico” (Brunot, 1922; Gili y Gaya, 1951:115; Rivero, 1979:24) que expresa la subjetividad (1993: 64). En cambio, desde otras disciplinas como la lógica a la modalidad se le ha denominado:

Actitud proposicional: “Un enunciado no solo representa un estado de cosas, sino que además expresa los sentimientos y pensamientos del locutor y también suscita o evoca en el oyente sentimientos. Esto es lo que Récanati (1979:14) llama *sentido pragmático* (Lozano *et al.*, 1993: 65).

Para Charles Bally (1942: 3): “la modalidad aparece en la teoría lingüística como la forma lingüística de un juicio intelectual, de un juicio afectivo o de una voluntad que ‘un sujeto pensante enuncia a propósito de una percepción o de una representación de su espíritu’,” (Citado en Lozano *et al.*, 1993: 65).

De acuerdo con el diccionario de Enseñanza de la Lengua Española del Centro Virtual Cervantes (ELE del CVC, 1997-2014)³⁸, la modalidad expresa un amplio campo de matices semánticos, según la actitud del emisor ante lo enunciado y su interlocutor: certeza, probabilidad, posibilidad, creencia, obligación, permiso, seguridad, deseo, duda, predicción, valoración, afectividad, etc. Asimismo, señala que la modalidad se diferencia de la modalización como el resultado se distingue de la acción.

Para continuar, se abordará el tema de la modalidad y la modalización para revisar si es asumida o no asumida en la traducción de la película que estudiamos. En primer lugar, con base en la propuesta teórica de Rodríguez Alfano, definimos la modalización como el proceso mediante el cual los sujetos del discurso (emisor e interlocutor) se hacen presentes o se alejan

³⁸ http://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/diccio_ele/diccionario/modalizacion.htm

de lo enunciado y dado que se evidencia en el cumplimiento de las funciones expresiva y conativa en un acto comunicativo, la modalización complementa la referencialidad en el lenguaje (2012: 54).

Cuando el emisor asume su compromiso con lo que dice deja una clara huella marcada y en el caso contrario, aunque se evidencia más objetividad, también deja marcada una huella aunque sea mínima. Según Rodríguez Alfano, es por lo anterior que los estudios de la modalización se interesan por identificar los marcadores modales en las distintas lenguas y desde esta perspectiva define la modalidad con respecto a la diferencia entre lo dicho y lo que se dice:

Se entiende la modalidad como toda modificación de lo predicado por parte del sujeto hablante, de modo que se distingue: el contenido proposicional de lo dicho (el *dictum*), y una modalidad que consiste en el punto de vista del emisor acerca del contenido proposicional de lo que dice y que se manifiesta en el modo en que se articula su mensaje (el *modus*) (2012: 54).

Con respecto al agregado en la cita anterior, entre paréntesis: *dictum* y *modus*, Rodríguez Alfano señala a Charles Bally (1942) como el precursor de la teoría de la modalización desde la lingüística estructural, porque postula que básicamente en toda oración hay dos dimensiones: 1. el *dictum*: serie de elementos correlativos al proceso sin intervención del sujeto hablante y; 2. la modalidad: serie de elementos correlativos a la intervención del sujeto hablante (su sentimiento, su pensamiento, su voluntad) sobre el *dictum* (lo que enuncia) (2004: 106).

De acuerdo con el diccionario de términos clave de ELE del CVC, la modalización y la modalidad son conceptos que se relacionan con la subjetividad en el lenguaje y con la expresividad. a su interlocutor y a sus propios enunciados. Los lingüistas han seguido a los lógicos en la utilización de la noción de modalización, pero reconociendo que las lenguas no se adaptan necesariamente a las diferencias que se han establecido desde la lógica.

Las lenguas disponen de numerosos mecanismos para modalizar un discurso; pueden estar explícitos en el discurso o, como en la ironía, implícitos; es el contexto discursivo en este último caso, el que permite interpretar la actitud del emisor ante lo que dice. El diccionario de términos clave de ELE del CVC muestra la siguiente lista de mecanismos explícitos modalizadores e indica que pertenecen a distintos niveles lingüísticos y pueden ser mecanismos:

- 1) prosódicos (como la entonación o las pausas);
- 2) morfológicos (como el modo subjuntivo, indicativo, etc.);
- 3) sintácticos (formas de focalización, impersonalización, etc.);
- 4) léxicos (adjetivos como deseable, cierto, etc.);
- 5) textuales (marcadores como francamente);
- 6) meta enunciativos, es decir, muestran la actitud con la que el hablante se presenta a sí mismo en el texto (si puedo decir, de algún modo);
- 7) tipográficos (como las comillas) (ELE del CVC, 1997-2014).

En Rodríguez Alfano encontramos otros procedimientos para la modalización y además, una explicación más completa que da cuenta de dos componentes en los que se materializa la presencia del sujeto en su discurso que se da mediante la conexión que observan los siguientes autores (2004: 110):

Dubois y otros (1973: 427-428) y Lyons (1983:191-195 y 237-238) observan que en algunas lenguas como el español, existe una conexión entre: 1) clase de oración y modo, y 2) fuerza ilocutiva del enunciado. Con esa conexión la presencia del sujeto en su discurso se materializa en dos componentes:

A) Un componente en que se opone la autenticidad al deseo (esto es, el compromiso epistémico versus el deóntico), y que comprende diversos procedimientos, que en el caso del español corresponden: al tipo de oración; a recursos prosódicos (acento, entonación); y a recursos léxicos y morfológicos, como verbos modales (*poder, haber de*), adjetivos modales (*posible*) y adverbios modales (*quizá*).

B) Un componente de asunción, que opone lo asumido a lo no asumido:

1. Una modalización asumida remite a la actitud de un sujeto hablante que se hace responsable de lo que enuncia, y que en español se expresa en modo indicativo: la situación va a empeorar.

Una modalización no asumida remite a la actitud de un sujeto hablante que rechaza total o parcialmente lo que enuncia, y que en español se expresa en el modo condicional (equivalente al copretérito o pospretérito y al “futuro hipotético”) o en el modo subjuntivo (Rodríguez-Alfano, 2004: 110).

Antes de proseguir con el análisis de algunos ejemplos de modalización, en las versiones original, doblada y subtitulada, señalaremos que estos destacan que el valor modalizador de las formas lingüísticas solo puede establecerse en contexto; y tal aseveración se comprueba en los ejemplos que también nos han servido para ilustrar el inciso 3.1, titulado: “Los implícitos en la traducción”, en la pág. 79. Así, cuando Jan dice: *There's just this big empty spot in the bed where my husband usually sleeps*, la modalización de lo dicho se manifiesta en que, en lugar de que Paul responda en primera persona, ya que él es el aludido en forma indirecta, utiliza la tercera persona³⁹ en su auto-referencia, y, además, emplea una palabra vaga (*that*) para referirse al sexo: *He said to tell you he's having a little trouble with that tonight*.

El efecto de esa modalización discursiva es la continuación de referencias indirectas, cuando Jan dice: *Do I wanna know what he did?*, está haciendo una pregunta indirecta, con modalización asumida: “¿Quiero saber lo que hizo?”, en lugar de preguntar de forma directa: ¿Qué hizo? En la actualidad, suena extraño que una mujer le pregunte a su esposo, por algo que ella tendría que responder. Deja en su esposo la responsabilidad de decidir si ella debe enterarse o no, de lo que hizo Coffey.

Para concluir, se admite un dato importante, desde el punto de vista traductológico, ofrecido en el Diccionario de términos clave de ELE del Centro Virtual Cervantes al señalar que la acción de modalizar o no una determinada proposición y el mecanismo lingüístico escogido varían en cada lengua para una misma clase de texto. Al respecto diremos que inclusive se evidencia este hecho en el contexto de una misma lengua, pues como se vio en los ejemplos, en la versión subtitulada se conserva la modalidad, pero no así en la doblada.

³⁹ Para Benveniste la 3era persona no es una persona, es incluso la forma verbal que tiene por función expresar la “no-persona” (2003:164).

Sin embargo, no se explica cuáles son los motivos que llevan a cambiar un enunciado modalizado a otro no modalizado y viceversa, ni tampoco se especifica si existe algún patrón o selecciones preferidas de ciertos mecanismos lingüísticos para ciertos tipos de textos.

3.3 Traducción de los actos de habla

La teoría de los actos de habla tiene sus orígenes en el neoempirismo —también llamado neopositivismo, positivismo lógico y empirismo lógico—, que es una corriente filosófica impulsada por George Eduard Moore (1873-1958), y Ludwig Wittgenstein (1889-1951) quien planteó en su “segunda época”⁴⁰, en las “Investigaciones Filosóficas”, su rechazo a la primacía del lenguaje declarativo y la visión esencialista del lenguaje, donde afirmaba que con el lenguaje podemos hacer más cosas que describir la realidad (podemos dar órdenes, rezar, contar una historia, ...) y también afirmaba que el significado de una palabra es su uso.

El autor de la teoría de los actos de habla fue el filósofo “John Langshaw Austin nacido en Lancaster, Reino Unido, en 1911, es una de las figuras más sobresalientes de la filosofía del lenguaje común defendida por la neanalítica de Oxford” (Muñiz, 1989: 143).

A partir de su teoría, Austin (1962) define los enunciados performativos o realizativos, como enunciados que normalmente no se resuelvan con la distinción entre lo verdadero y lo falso, sino que al decirlos se hace algo, por ejemplo al decir “te prometemos ser siempre fieles a los principios de libertad y de justicia...”, se está realizando la acción de prometer, aunque en nuestra cultura tradicionalmente le llamamos: “Juramento a la Bandera”. Al decir “juro aceptar

⁴⁰ El pensamiento de Wittgenstein se divide en dos períodos denominados: “El primer Wittgenstein”, que desarrolló el *Tractatus*, y “El segundo Wittgenstein”, cuyas contribuciones son los orígenes de la Teoría de los Actos de Habla del también filósofo neopositivista, John Austin.

el cargo”, se está realizando la acción de jurar, al decir “te apuesto a que llego primero”, se está realizando la acción de apostar.

Posteriormente, el mismo Austin considera que en toda enunciación se realizan acciones aun cuando en lo dicho no se incluyan enunciados performativos o realizativos como los descritos. La acción de prometer tiene lugar incluso cuando no se pronuncia el verbo “prometer”: si alguien dice “mañana sí vendré temprano”, está realizando una promesa. En consecuencia, tanto Austin (1962) como Searle (1994) proponen la categoría de “acto de habla”⁴¹.

Para Austin, el acto de decir algo es un acto locucionario (*locutionary act*), “primer sentido o fase A” (1962: 62). En cambio, llevar a cabo un acto al decir algo, como cosa diferente de realizar el acto de decir algo, es un acto ilocucionario, “segundo sentido o fase B”, por ejemplo: ordenar, preguntar, halagar, criticar, agradecer, jurar, entre otros. Además, este autor afirma que “Hay un tercer sentido o fase C” según el cual, al realizar un acto locucionario, y, con él un acto ilocucionario puede también realizarse un acto de otro tipo” (Austin, 1962: 65-66), o sea que, decir algo producirá ciertas consecuencias o efectos sobre los sentimientos, pensamientos o acciones del auditorio, de quien emite la expresión o de otras personas.

De acuerdo con Austin, estas son las fases del acto de habla:

- A. La fase locutiva consiste en la emisión de un mensaje con un sentido y una referencia específica.
- B. La fase ilocutiva es la que se realiza “al decir algo” en cierto modo, supone para su existencia la fase locutiva: se profieren las palabras, se organizan acorde a la gramática con un significado determinado y con una forma específica congruente con las intenciones del hablante: preguntar, afirmar, pedir, etc.
- C. La fase perlocutiva se refiere al efecto que la frase emitida produce, en relación con la intención determinada que posee (Austin, 1962: 62-66).

⁴¹ Término derivado del trabajo de Wittgenstein.

En otra fuente se denominan de otra forma a dichas fases y los definen no como fases sino como actos, inclusive de manera más sencilla: *locutorios* son los actos de “decir algo”, *ilocutorios* son los actos efectuados “diciendo algo” y, *perlocutorios*, son los actos efectuados “por el hecho de decir algo” (Charaudeau y Mainguenau, 2005: 13). Asimismo, otros autores entre ellos Salvador Gutierrez Ordoñez (1981: 286-287), se refiere a las fases mencionadas como actos: locutivos, ilocutivos y perlocutivos.

Para Searle y Vanderveken, las unidades mínimas de la comunicación humana son los actos de habla que Austin llama actos ilocucionarios *minimal units of human communication are speech acts* (1985: 109). Por su parte, Searle propone que la forma característica del acto ilocucionario es la oración completa (aunque puede constar de una sola palabra, por ejemplo, *dígaselo*) (Searle, 1994: 34); y añade que en castellano, los dispositivos indicadores de fuerza ilocucionaria incluyen al menos: el orden de las palabras, el énfasis, la curva de entonación, la puntuación, el modo del verbo, y los denominados verbos realizativos (Searle, 1994: 39).

Al respecto, Mateo afirma que: “La traducción no es únicamente una cuestión de transferencia de datos lingüísticos y culturales de una lengua a otra” (1996: 77). Siguiendo a este autor, la “fuerza ilocucionaria”, es uno de los aspectos que determinan la fiabilidad del texto traducido y de la fidelidad al original (Mateo, 1996: 77).

Searle sostiene que “no es necesario que la realización del mismo acto de emisión por parte de dos hablantes diferentes o por el mismo hablante en ocasiones diferentes, sea una realización de los mismos actos proposicionales e ilocucionarios” (1994: 33). Este autor sostiene que al realizar actos locutivos diferentes, un hablante puede ejecutar los mismos actos ilocutivos. En nuestro objeto de estudio se realizó el análisis en el caso de emisiones en la misma lengua, como en el ejemplo siguiente (15).

Ejemplo 15

“Mañana sí vendré temprano” y “Después de esta noche sí seré puntual”.

Pese a ser distintos actos locutivos intralingüísticos —en una misma lengua— contienen la misma fuerza ilocucionaria de la promesa. No obstante el segundo ejemplo tiene diferente contenido proposicional: “Seré puntual a partir de mañana, es decir, que se incluyen todos los días posteriores a mañana, con lo cual se cambia el sentido del enunciado original: “Mañana sí vendré temprano”.

Por otra parte, en el caso de la traducción interlingüística, las emisiones en dos lenguas diferentes pueden constituir el mismo acto ilocutivo. Esto es porque como propone Searle: “Los diferentes lenguajes humanos, en la medida en que son intertraducibles, pueden considerarse como plasmaciones convencionales diferentes de las mismas reglas subyacentes” (1994: 48).

Una aplicación de estas concepciones sobre los actos de habla en el discurso cinematográfico que sometemos a estudio es:

Ejemplo 16

(VO): *I just wanna see what he'll do. In the interests of science, like.*

(VD): Solo quiero ver qué hace, en aras de la ciencia.

(VS): Sólo quiero ver lo que hará. En nombre de la ciencia.

Como puede verse en (16), aun cuando en la versión doblada hay cambio en el tiempo verbal (presente en vez de futuro), se realiza el mismo acto que en la VO y en la VS; y, mediante el análisis de otros fragmentos de la película podemos ejemplificar más puntualmente las propuestas de Searle.

En (17) se aprecia un ejemplo del mismo acto locutivo realizado por el mismo hablante pero en situaciones diferentes, y que por supuesto tiene distinta fuerza ilocucionaria, se trata de lo enunciado por el oficial encargado de la ejecución.

Ejemplo 17

(VO): *Arlen Bitterbuck...you have been condemned to die by a jury of your peers, sentence imposed by a judge in good standing in this state. Anything to say before your sentence is carried out?*

(VD): Arlen Bitterbuck, ha sido condenado a morir por un jurado de civiles. La sentencia fue impuesta por un juez que ejerce en este Estado. ¿Tiene algo que decir antes de que sea ejecutado?

(VS): Arlen Bitterbuck... / ...lo ha condenado a muerte un jurado. / La sentencia la impuso un juez de importancia en este estado. / ¿Tiene algo que decir antes de cumplirla?

La primera ocasión en que el oficial realiza el acto locutivo se trata de un simulacro, es un ensayo con Toot, el conserje, en lugar del verdadero condenado a muerte, donde inclusive hay bromas, pues cuando le pregunta (el acto locutivo es preguntar, pero el ilocutivo es el acto de bromear): ¿Tiene algo que decir antes de que sea ejecutado? Toot, bromeando responde:

Ejemplo 17-2

(VO): *I want a fried chicken dinner with gravy on the taters, I want to shit in your hat, and...got to have Mae West sit on my face, because I am one horny mother fucker.*

(VD): Sí, quiero pollo frito, patatas con salsa y quiero defecar en su sombrero y quiero que Mae West se siente sobre mi rostro porque soy un hombre muy lujurioso.

(VS): Quiero pollo frito con salsa y papas y quiero cagarme en tu sombrero. / Quiero que Mae West se siente en mi cara... / ...porque soy un rijoso.

En ambas versiones, la original y la doblada, se conserva la fuerza ilocucionaria. Los actos de habla son: responder (fase locutiva) y bromear (fase ilocutiva). Sin embargo, se observa una pequeña diferencia en la versión doblada, ya que se responde: “Sí, quiero pollo...”; y una diferencia mayor se presenta en la sustitución de la expresión *mother fucker* por “hombre”. Normalmente, en la traducción para doblaje de películas este tipo de atenuaciones son ineludibles, ya que, son una imposición de la cultura receptora y sin importar la modificación del sentido se privilegian las restricciones de la tipología funcional, pese a que, evidentemente, no se realiza la ejecución.

La segunda ocasión que se emite el mismo acto locutivo es en la sala de ejecuciones, con los verdaderos participantes, es decir con las condiciones apropiadas para ejecutar realmente al condenado al enunciar las mismas palabras. Por supuesto, el condenado no bromeó y sí fue ejecutado.

Lo que se realiza son dos actos de habla diferentes, pues, de acuerdo con Searle: “Correlativamente a los actos ilocucionarios está la noción austiniana de acto perlocucionario, es decir, la de las consecuencias o efectos que tales actos tienen sobre las acciones, pensamientos

o creencias, etc., de los oyentes” (1994: 34). En este sentido, Searle se refiere de nuevo a la traducción: “...podría considerarse como un hecho extraordinario, un hecho que requiere alguna explicación, el que oraciones de un lenguaje puedan ser traducidas a oraciones de otro lenguaje” (1994: 49). A continuación otro ejemplo de acto ilocutivo de la película:

Ejemplo 18

(VO): *Try it. Go on* (Desafío). *You'll be on the breadlines before the week is out.* (Amenaza)

(VD): Eso es, inténtalo, anda, inténtalo. (Desafío) y estarás desempleado antes que termine la semana. (Amenaza)

(VS): Adelante, inténtalo. (Desafío) / Estarás en la cola de desocupados antes de terminar la semana. (Amenaza).

En este caso se observan los mismos actos ilocutivos; sin embargo, la fuerza ilocucionaria se debilita, al cambiar el estilo en la versión doblada. Se evidencian ciertos cambios, ya que, la versión original dice: *You'll be on the breadlines before the week is out*, se dobló como “y estarás desempleado antes que termine la semana”. En primer lugar, en la (VD) se modifica la estructura sintáctica a un período más extenso por ser más natural en español.

Imagen 14. Fila de desempleados pidiendo alimento en “La Gran Depresión”



En segundo lugar, hay una omisión de sentido pues, se traduce *You'll be on the breadlines*, por “estarás desempleado”. Por una parte, se trata de una omisión en el estilo, ya que se elimina la metonimia de la (VO), donde se desliza la referencia de la causa al efecto y,

por otra parte, *breadlines* se refiere a las filas que hacían los desempleados para pedir alimentos durante la llamada “Gran Depresión” acontecida en 1929 (Imagen 14). Al eliminar este dato, se está eliminando una referencia cultural a la época. En cambio, en la (VS) se conserva la referencia en “estarás en la cola de desocupados”, aunque se omite que es para solicitar alimentos. Probablemente esta omisión se debe a la síntesis pues para hacer esa aclaración se requiere de un mayor número de palabras, lo cual excedería tanto las restricciones de isocronía, pues el subtítulo debe durar en la pantalla lo que dure la emisión del hablante como las restricciones de sincronismo de contenido (lo que diga el subtitulado debe concordar con lo que se ve), y las de espacio pues, la lectura debe dar tiempo a la audiencia para que vea la imagen.

Traductores de la antigüedad como Cicerón, San Jerónimo, Lutero, entre otros, ya aconsejaban a sus congéneres que no contaran las palabras sino que sopesaran su sentido y expresaran fielmente las ideas del original. Sin embargo, en la actualidad la prioridad de la traducción dejó de ser la fidelidad al original para centrarse en la función del texto, la cultura, la intención y sobre todo en el efecto que todo el conjunto producirá en el receptor (Reiss & Vermeer, 1996; Snell-Hornby, 2006; Wotjak, 1995). Por tal motivo, se considera que para satisfacer las necesidades de los paradigmas actuales es muy importante considerar los actos perlocutivos.

Al citar a Searle (1969), Bell afirma que su propuesta tiene un profundo significado para la teoría de la traducción, así como para la lingüística y con base en esta, justifica las razones para investigar los actos de habla:

...speaking a language is performing speech acts (which are) made posible by and performed in accordance with certain rules for the use of linguistic elements... The unit of linguistic communication is not the symbol, word or sentence...but rather the production or use of the symbol or word or sentence in the performance of the

speech act. Speech acts are the basic or minimal unit of linguistic communication (and therefore) an adequate study of speech acts is a study of langue (Bell, 1993: 172).⁴²

Bell (1993) plantea dos preguntas contrastantes acerca del lenguaje, la primera, es *What is language like?* “¿Cómo es el lenguaje?”, donde ejemplifica las características formales de un código fuera de contexto; y la segunda pregunta es *What is language for?* “¿Para qué es el lenguaje?”, donde da como ejemplo lo que son sus funciones como sistema de comunicación de acuerdo con un contexto. Según este autor, se puede llegar a responder a la segunda pregunta mediante la descripción de los actos de habla, los enunciados y el discurso, que son las unidades del aspecto externo del lenguaje y especifican el conocimiento que requiere un comunicador y sobre todo un traductor habilidoso (Bell, 1993: 172-173).

Siguiendo a Bell, los actos de habla poseen doble significado, es decir, contienen sentido semántico y valor comunicativo (1993: 173). Precisamente es esta característica la que hace que los actos de habla constituyan una de las mayores contribuciones a la representación semántica en el proceso de traducción donde se de-construye una cláusula y se reconstruye una nueva.

Bell centra su atención en los actos de habla para demostrar las relaciones entre los eventos comunicativos (eventos de habla o discurso) y los actos de habla que son realizados mediante enunciados. Para ilustrar su posición, este autor muestra una lista de enunciados que comparten la misma categoría gramatical al pertenecer al modo imperativo pero tienen funciones diferentes (1993: 173):

Tabla 2. Enunciados en inglés y español en modo imperativo con varias funciones

INGLÉS	FUNCIÓN	ESPAÑOL	FUNCIÓN
<i>Give me that book</i>	Order	Dame ese libro	Orden

⁴² ...hablar una lengua es realizar actos de habla, que son posibles y realizados de acuerdo con ciertas reglas, para el uso de elementos lingüísticos...La unidad de comunicación lingüística no es el símbolo, la palabra, ni la oración...sino la producción o uso de cualquiera de estos tres en la realización de un acto de habla. Los actos de habla son la unidad básica o mínima de la comunicación lingüística (y por lo tanto) un estudio adecuado de los actos de habla es un estudio de la lengua (Bell, 1993:172). (Traducción propia).

<i>Pass the jam</i>	Request	Pásame la mermelada	Petición
<i>Turn right at the corner</i>	Instruction	Da vuelta en la esquina	Instrucción
<i>Try the smoked salmon</i>	Suggestion	Prueba el salmón ahumado	Sugerencia
<i>Come round on Sunday</i>	Invitation	Ven el domingo	Invitación

(Bell, 1993: 173).

Los cinco enunciados están en modo imperativo pero, como se evidencia, no todos son órdenes. Solo en el primer enunciado el acto ilocutivo es una orden, los otros cuatro tienen distintas funciones como petición, sugerencia, instrucción e invitación. Cada una de estas funciones es un acto de habla con diferente fuerza ilocucionaria.

Bell señala que en ocasiones lo enunciado por un emisor con cierta intención es interpretado de manera distinta por el oyente (1993: 174). Si un emisor dice: “No volverás a verme nunca”, y el receptor responde con una pregunta: “¿Es una amenaza o una promesa?”. La respuesta del receptor indica, por una parte, que el mismo acto locutivo puede interpretarse como dos actos ilocutivos: “amenaza” y “promesa”. Por otra parte, la respuesta del receptor es al mismo tiempo dos actos ilocutivos, ya que, la respuesta es una pregunta pero a la vez es una broma o inclusive podría ser un sarcasmo. El acto o los actos perlocutivos, es decir, el efecto en el receptor de dicha respuesta podría ser tan divergente como los actos ilocutivos, es decir, podría provocar risa si se interpreta como broma; coraje o tristeza si se interpreta como sarcasmo, entre otros.

Según Wotjak: “para poder llamar traducción a un (TM), este debe ostentar un valor comunicativo enunciativo-ilocutivo e interaccional igual o muy coincidente al valor comunicativo que le atribuyen los receptores de la LO y/o el emisor al (TO) (1995: 108).

Dicho valor se obtiene al contrastar las macroestructuras comunicativas textuales con la situación enunciativa y nuestros conocimientos relativos al emisor y a su intención interaccional y comunicativa, así como al receptor del texto meta y sus expectativas y valoraciones, el trasfondo sociocultural en el que vive, etc. (Wotjak, 1995: 109).

Por lo anterior, concluimos que el conocimiento de los actos de habla es útil para la traducción. El acto o fase locutiva normalmente es diferente al ser traducido, ya que cada lengua tiene su propio léxico (con excepción del uso de ciertos préstamos y extranjerismos) y, su propio orden. Así mismo, aunque se pudiera pensar que los actos en fase ilocutiva del texto traducido tienen que ser iguales a los del original, resulta que en muchos casos no es así, como se vio en los ejemplos de las frases imperativas inglés-español.

Sin embargo, el traductor procura conservar la misma fuerza ilocutiva e intenta producir los mismos actos en la fase perlocutiva, es decir, casi siempre intenta que los receptores del texto traducido experimenten lo mismo que los receptores del texto de origen; salvo en algunas ocasiones, como cuando se quiere manipular la información del texto por cuestiones de poder o ideología.

Por último, se concluye que al conservar los mismos actos en fase ilocutiva o la misma fuerza ilocutiva, se logra una parte del sentido que al estar orientado hacia el receptor debe tener en cuenta los actos perlocutivos. Por lo tanto, se considera que el conocimiento de la teoría de los actos de habla es pertinente al funcionar como herramienta de apoyo en el proceso de traducción, tanto en la deconstrucción de la versión original como en la reconstrucción para la versión traducida.

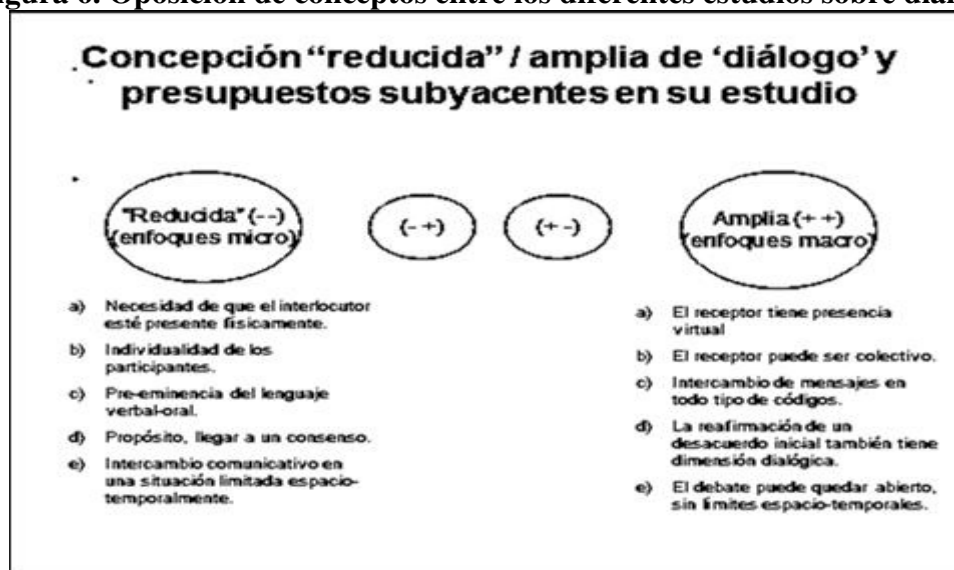
3.4 Dimensión dialógica

El carácter dialógico del discurso ha sido puesto de relieve por diversos investigadores desde distintas perspectivas (M. M. Bajtín 1999, O. Ducrot 1984). De acuerdo con Bajtín (1999), además del hablante es necesario considerar al oyente, ya que, ambos intercambian turnos, tienen una intención al hablar y buscan una respuesta en el otro, a la que llama respuesta activa

y, ese oyente activo que se convierte en hablante corresponde al participante real de la comunicación discursiva. Para Bajtín todo hablante es un contestatario, no es el primero que interrumpe el silencio eterno, ya hubo antes otros que hablaron, y después de él, también habrá otros que hablarán (1999: 256-258).

Rodríguez-Alfano (2010: 3) considera que Bajtin define el diálogo con base en el concepto de enunciación que está estrechamente relacionado con el concepto de texto. Asimismo, la autora señala: *“Bakhtin warn us that the dialogic relation should not be understood in a simplistic way as if there were necessarily two interlocutors who set out to reach an agreement or to carry out a debate”*⁴³ (1981:317). Rodríguez-Alfano diferencia el concepto de diálogo desde dos enfoques: uno reducido o micro y otro amplio o macro. En la Figura 6 se aprecian los pormenores de cada uno de estos enfoques (2010: 2).

Figura 6. Oposición de conceptos entre los diferentes estudios sobre diálogo



Rodríguez Alfano (2010: 2)

⁴³ Bajtín advierte que no debemos entender la relación dialógica de manera simplista como aquella donde necesariamente tiene que haber dos interlocutores que sostienen un debate o tratan de llegar a un acuerdo (Traducción propia).

Como se observa, tiene mayor pertinencia estudiar el diálogo de una película desde un enfoque macro, ya sea, por intereses pragmático-comunicativos, traductológicos o semiótico-culturales.

Por otra parte, después de revisar sistemáticamente diversos estudios sobre diálogo como los de Bajtín (1981) y Per Linell (1998, 2009), Rodríguez-Alfano propone las siguientes premisas que definen este concepto (2010: 24-26):

- a) Interactuación colaborativa mediante el lenguaje verbal hablado y signos de diversos sistemas semióticos entre dos o más interlocutores presentes cuya participación puede ser +/- activa
- b) Dada en situación limitada espacio-tiempo en condiciones de simetría/asimetría entre interlocutores que intercambian alternativamente los roles de emisor de mensajes verbales y receptor de mensajes no verbales, y viceversa;
- c) Condicionamiento por simetría/asimetría entre los interlocutores
- d) Además de funciones comunicativa y pragmática, en su función epistemológica el diálogo conduce a la co-construcción del objeto del discurso, y puede llevar al acuerdo-consenso o al debate-desacuerdo;
- e) Dado que todo diálogo/discurso está mutuamente relacionado con una multiplicidad de contextos relevantes, y entre estos se halla (siguiendo a Bajtín) el punto de vista del investigador, su estudio incluye perspectivas micro que centran el enfoque en el contexto situacional, y perspectivas macro que van hacia el contexto en dimensiones globales, y ambos tipos resultan igualmente válidos (Rodríguez Alfano, 2010: 25-27).

3.4.1 El diálogo en la traducción

En este inciso se aborda el tema del diálogo en la traducción para el cual iniciaremos por presentar el proceso enunciativo con base en nuestro objeto de estudio. Antes de abordar el análisis, se reseña brevemente el proceso de enunciación con base en propuestas de Benveniste y, Bajtín (1999) para quienes los enunciados son las unidades reales de la comunicación discursiva, por más variados que sean según su extensión, contenido o composición, todos poseen rasgos comunes y tienen fronteras bien definidas, que se determinan por el cambio de sujetos discursivos, es decir, por la alternación de los hablantes (Bajtín, 1999: 248).

En el diálogo hay hablantes y oyentes, este último se convierte en hablante aunque en algunos casos la respuesta no es inmediata, la respuesta puede quedar por un tiempo silenciosa, es decir, “es una comprensión de respuesta de acción retardada: tarde o temprano lo escuchado y lo comprendido activamente resurgirá en los discursos posteriores o en la conducta del oyente (Bajtín, 199: 257).

En el siguiente rol de tenores se ilustra la dimensión dialógica que se inicia en una lengua y continúa en otra. No necesariamente la misma persona se encarga de las traducciones para el doblaje y la subtitulación. Hoy en día, es común que primero se encargue a un traductor que realice el ajuste o adaptación; luego, a una compañía (estudio de grabación), el doblaje, y a otra, la subtitulación, como es el caso de esta película. En la Figura 7 se presenta el rol de tenores desde el SUJETO EMISOR 1, (Stephen King, el escritor de la novela *The Green Mile* en la que está basado el guion de la película) que envía mensajes verbales por el canal escrito hacia el RECEPTOR de la lengua 1 (L1) es un SUJETO COLECTIVO, se trata de los lectores incluyendo al guionista Frank Darabont, quien se convierte en EMISOR 2 y envía mensajes del guion, por un lado a los actores, ingenieros, etc., (que también son receptores y, a la vez emisores) y, por otro, con la PELÍCULA, que es el texto con diálogos en inglés, del cual partimos en este trabajo (VO).

Figura 7. Proceso dialógico-enunciativo en *The Green Mile*, (parte 1)

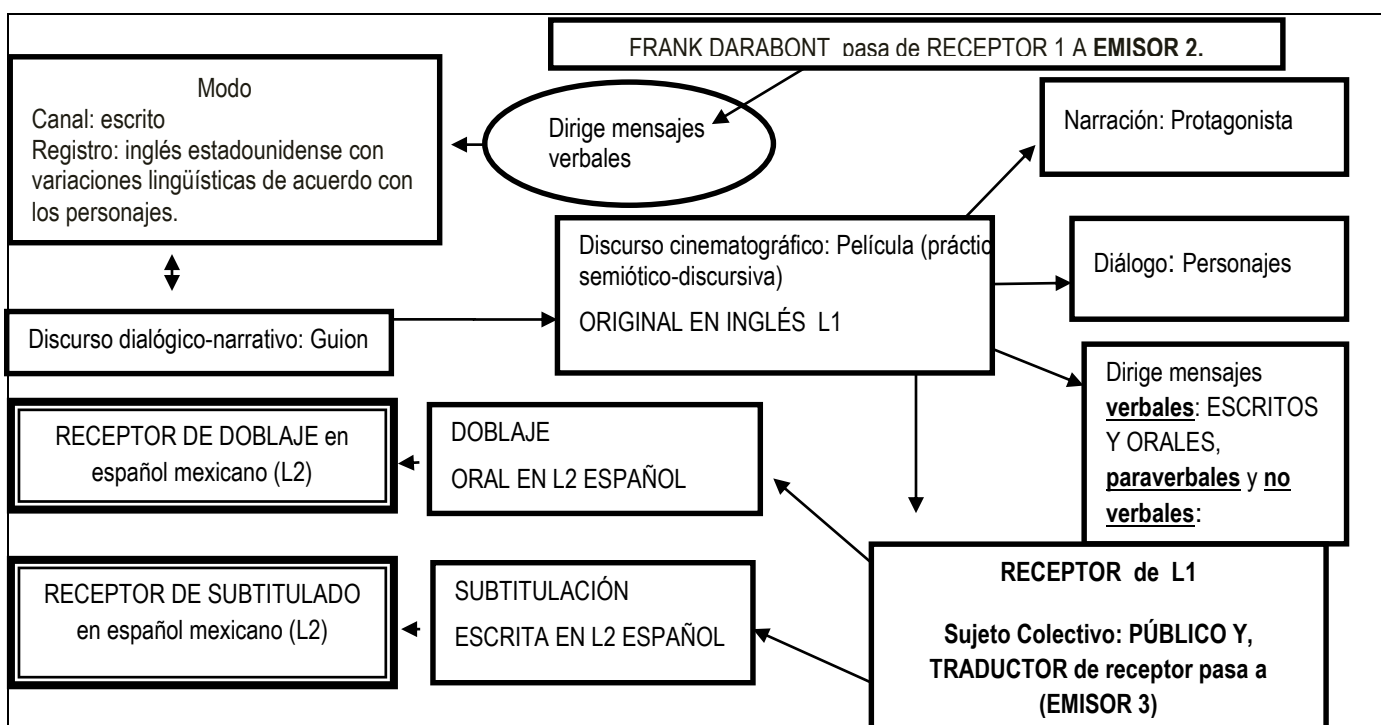


Frank Darabont envía mensajes verbales, paraverbales y no verbales hacia los espectadores incluyendo al traductor, quien de receptor pasa a EMISOR 3. Una vez hecha la traducción para el doblaje se llama a los actores de voz y se dobla a la L2, que en este caso es el español de

México (VD), y el doblaje se dirige a un RECEPTOR COLECTIVO hablante de esta L2. Asimismo, otro traductor, también EMISOR 3, realiza los subtítulos y el subtítulo se dirige a un RECEPTOR COLECTIVO 2 de español mexicano.

Entonces, la película dirige mensajes verbales —tanto escritos como orales—, paraverbales y no verbales.⁴⁴ De hecho, en la película podemos ver dos dimensiones dialógicas. En la primera, está el diálogo “cara a cara” entre los personajes de la historia y en la segunda, está el diálogo global interdiscursivo que tiene esta película con otras, anteriores y posteriores.

Figura 8. Proceso dialógico enunciativo en *The Green Mile*, (parte 2)



Dicho diálogo global interdiscursivo lo sostiene TGM con otras películas que tratan temas como la pena de muerte, el sistema carcelario; o bien, con filmes basados en historias de Stephen King u otros de temas variados que aparecieron en los años anteriores y posteriores a 1999, o bien con otras películas que se produjeron en Estados Unidos o en otro país, precisamente en este

⁴⁴ Véase el capítulo dos.

año. Por otra parte, está el diálogo que tiene la película TGM con el público, que es un receptor colectivo. Asimismo, desde el punto de vista traductológico, también podemos considerar el diálogo que tiene la película con un “receptor potencial”, es decir, el posible público que la verá —al que Charaudeau y Maingueneau (2005) llaman sujeto destinatario— y que, por lo tanto, dictará las restricciones comunicativas, culturales, ideológicas, políticas, entre otras; de la traducción cinematográfica.

De esta forma se evidencia el complejo proceso dialógico que hay detrás de las versiones traducidas que finalmente llegan a los espectadores y que inclusive, no termina ahí, pues todavía continúa el proceso dialógico con la participación de otros emisores y receptores como el crítico de cine y el público que reciba esa crítica, o inclusive, el espectador que le cuenta a otra persona de qué trató la película, entre otros.

Cabe señalar que el texto original, —los diálogos de la película— forma parte de un interdiscurso, por lo que no es tan original como se piensa, ya que, existen textos que lo anteceden, en primer lugar, la novela de Stephen King en la que está basado el guion, y otros textos de los cuales inclusive pudo haber recibido influencia. Coexisten intertextos como la película que ve Coffey como último deseo antes de ser ejecutado, así como las canciones que escuchan en la radio, las revistas, los programas de televisión, los personajes que se mencionan, entre otros. Asimismo, existirán otros textos posteriores, pues los mensajes o los textos que se enuncian son parte de un interminable diálogo.

3.4.2 La co-construcción del sentido

Como se mencionó, en la película que estudiamos existen varias dimensiones dialógicas. Una de ellas es el diálogo (en el nivel micro) que se da entre los personajes. Este inciso se enfoca en

la co-construcción del sentido. Nos apoyamos en el modelo de la co-construcción de la comunicación desarrollado por Arundale que implica lo siguiente:

What individual human beings know is co-constituted in inter-action with other human beings, and that as humans come into contact with one another over time, across the multiplicity of events in which they co-constitute interpretations in talk-in-inter-action, they can be seen to socially construct certain knowings.⁴⁵

Para definir este concepto seguimos la propuesta de Rodríguez y Durboraw (2003:72), quienes entienden la co-construcción del conocimiento como resultado del procesamiento de la información en el diálogo y la co-construcción del sentido como un juego de lenguaje (Wittgenstein, 1953) particular que tiene lugar en la participación interactiva de la entrevista⁴⁶ que se desarrolla a la vez en contextos interaccionales y cognitivos, y cuyas características pueden ser definidas mediante el análisis (2003: 72).

Seguimos a Flores (2010) cuando, al apoyarse en la propuesta de Koike (2003) sostiene:

En el habla co-construida se aprecian los mecanismos para que los participantes sostengan sus conversaciones, creen marcos de referencia compartidos, negocien significados, establezcan una relación de afiliación, la superposición de turnos, las estrategias comunicativas, el humor, varios tipos de preguntas y las influencias del contexto sobre la producción verbal, pueden constituir objetos de estudio, tales como información previa y experiencias compartidas (Flores, 2010: 238).

Siguiendo a Flores, otras propuestas concernientes a la co-construcción del sentido son los marcos de referencia compartidos, las negociaciones de significados, el humor y las relaciones de afiliación ideológica (2010: 238). En un sentido opuesto, Koike (2003:12) cita a Jacoby y Ochs cuando puntualizan que la co-construcción no necesariamente implica interacciones de afiliación porque, por ejemplo, en una discusión donde los interlocutores no

⁴⁵ Lo que los seres humanos conocen como individuos es co-construido mediante la interacción con otros seres humanos, que al estar en contacto unos con otros, conforme pasa el tiempo, en toda la multiplicidad de eventos en los que co-construyen interpretaciones al conversar en interacción, van construyendo ciertos conocimientos socialmente (Traducción propia). Nota: Arundale señala que prefiere hablar de co-constitución pues considera que este término es más apropiado pues refiere a un proceso activo; hablar de construcción, en cambio, resulta en las interpretaciones de que lo que se formula es relativamente permanente.

⁴⁶ Se refieren a las entrevistas del corpus de El Habla de Monterrey.

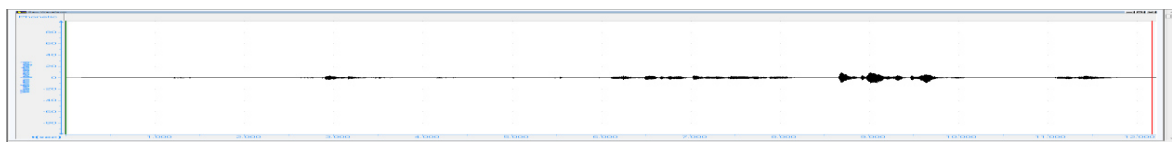
comparten opiniones también puede haber co-construcción como se observa en la secuencia en que, después de que Percy arma un gran alboroto al intentar atrapar al ratón para matarlo (hecho altamente peligroso en el contexto de una prisión), se origina una discusión entre Paul, Harry, Brutal y Percy, para reclamarle a este último por su mal comportamiento:

Ejemplo 19-1, (VO)

PAUL: *Percy, ¿You want to think about what you were doing just now?*
 PERCY: *(turns, glaring) I was trying to get the mouse. Are you blind?*

Para ofrecer un panorama integral de la triple codificación que se analiza, se incluye a continuación la gráfica 1 con el espectrograma —código verbal acústico— del diálogo de la versión original del ejemplo 19-1.

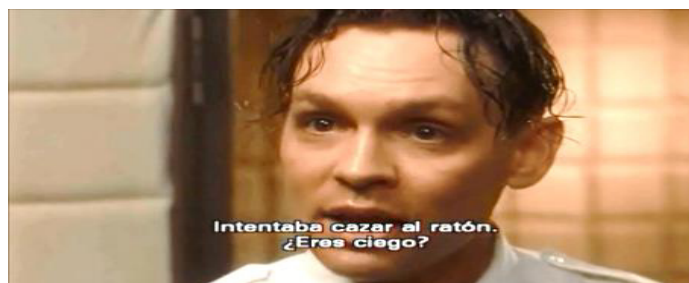
Gráfica 1. Ondas sonoras de Ejemplo 19



Como puede comprobarse en el espectrograma Gráfica 1, Paul inicia con una pregunta, la seriedad en el tono de su voz (aspecto paraverbal en lo acústico) complementa el sentido.

Para complementar el ejemplo 19-1, que ya se presentó en versión original por los códigos verbales: visual (escrito) y acústico (representado mediante el espectrograma de la gráfica 1), ahora se añade la imagen 15 de Percy (su expresión facial) en el respectivo fotograma de la película.

Imagen 15. Percy discutiendo (ej. 19-1)



Percy mira hacia Paul, fijamente y con rabia (que expresa en forma no verbal sino visual) y le responde terminando con una pregunta sarcástica: *I was trying to get the mouse. Are you blind?* El diálogo y la co-contrucción de no filiación continúa en la segunda parte del ejemplo 19 en VO.

Ejemplo 19-2, (VO)

- HARRY: *You also scared the living crap out of me and Bill...not to mention the inmates.*
- PERCY: *So what? They aren't in cradle-school, case you didn't notice...
...although you treat them that way half the time.*
- BRUTAL: *We don't scare 'em any more than we have to, Percy. They're under enough strain as it is.*
- PAUL: *Men under strain can snap. Hurt themselves. Hurt others. That's why our job is...talking. Not yelling. You'd do better to think of this place like an intensive care ward in a hospital—*
- PERCY: *I think of it as a bucket of piss to drown rats in. That's all. Anybody doesn't like it? Can kiss my ass. How's that sit?*

Brutal no dice nada, pero vemos que está a punto de golpear a Percy, quien al verlo lo amenaza:

Ejemplo 19-3, (VO)

- PERCY: *Try it. Go on. You'll be on the bread lines before the week is out.*
- PAUL: *(To Brutal) Ok, Brutal.
(To Percy) We all know who your connections are. You ever threaten a man on this block again, we all gonna have a go. Job be damned.*
- PERCY: *Big talk. You done?*
- PAUL: *Get all this shit back in the restraint room. You're cluttering up my Mile.*

Tras la amenaza de Percy, Brutal se enfurece y está a punto de golpearlo cuando Paul lo calma y le lanza una advertencia a Percy, quien responde con una ironía: *Big talk. You done.* A lo que Paul responde en voz alta e irritada con una orden para dar fin a la discusión.

La versión doblada de esta escena conserva la co-contrucción:

Ejemplo 19- 1 y 2 (VD)

- PAUL: Percy, ¿quieres pensar en lo que estás haciendo?
- PERCY: Quiero atrapar al maldito ratón, ¿no lo ves?
- HARRY: Y nos diste un susto a mí y a Bill, y a los internos también.

- PERCY: Y qué, no están en una guardería, por si no lo habías notado, aunque los trates así la mitad del tiempo.
- BRUTAL: No es necesario asustarlos, Percy, ya tienen demasiadas tensiones.
- PAUL: Los hombres bajo tensión estallan siempre. Se hacen daño y dañan a otros, por eso, nuestro trabajo es hablar, no gritar. Considera este lugar como el pabellón de cuidados intensivos de un hospital.
- PERCY: Yo lo considero como un cubo de orina para ahogar ratones, es todo, y si a alguien no le gustó...que bese mi trasero (Brutal está a punto de golpear a Percy).

En los dos parlamentos anteriores, Brutal le dice a Percy que no es necesario asustar a los presos porque ya tienen demasiadas tensiones y Paul continúa con la explicación: Los hombres bajo tensión estallan siempre...y concluye con una recomendación para Percy: Considera este lugar... y Percy, le responde molesto:

Ejemplo 19-3, (VD)

- PERCY: Eso es, inténtalo, anda, inténtalo y estarás desempleado antes que termine la semana.
- PAUL: Tranquilo, Brutal... (a Percy) Sabemos que estás bien relacionado, Percy, si vuelves a amenazar a alguien en este pabellón nos tendremos que ir. ¡Al diablo el trabajo!
- PERCY: ¿Es todo?, ¡ah!
- PAUL: ¡Lleva todo esto al cuarto acolchonado, estás ensuciando mi pabellón!

Como se evidencia en este ejemplo, básicamente, la co-construcción del diálogo original se conserva en la versión doblada. Los interlocutores mantienen una discusión, donde co-construyen el sentido, no solamente en lo verbal, sino que se evidencia de igual modo en lo paraverbal y lo visual. En la imagen se observa la expresión facial de Percy (su actitud y cinésica corporal), que es co-participa en la construcción social del sentido.

Conclusiones parciales

En este capítulo se integraron diferentes propuestas con un enfoque comunicativo-pragmático que nos permiten revisar si se conserva o cambia el sentido en aspectos como los implícitos, la modalidad y los actos de habla. Así pues, se analizaron y contrastaron algunas escenas de la película en las tres versiones VO, VS y VD, que fueron seleccionadas por su carácter

significativo para ilustrar los aspectos mencionados y sobre todo porque se consideran representativas de la totalidad de los casos.

En primer lugar, se admite que el significado es algo que se negocia entre los emisores y los receptores de los textos y que el traductor interviene en dicho proceso. Así, debe considerar diferentes dimensiones de lo implícito como el significado pretendido, el significado implicado o el significado presupuesto.

Se encontró que lo presupuesto se presenta tanto en lo verbal como en lo visual. Cabe señalar que la imagen es la misma en el texto original y en ambas versiones. Así que si se presenta algún presupuesto en lo visual, este se conserva en todas las versiones. Ahora bien, en cuanto al sobrentendido, ya sea de la imagen, de lo verbal o de lo paraverbal, al recaer en el tú, depende del receptor, de su cultura, sus conocimientos, entre otros.

Ahora bien, con respecto al análisis de la modalidad, se encontraron diferencias entre las versiones traducidas y en general, se encontró que en la versión subtitulada, además de la síntesis, hay una mayor tendencia a la literalidad y a la omisión.

En lo referente a la traducción de los actos de habla, se admite que son herramientas útiles para revisar si se conserva la fuerza ilocutiva, es decir, si se transmite el mismo sentido.

Por último, con respecto a la dimensión dialógica, se encontró que se da a nivel micro —cara a cara entre los personajes— y a nivel macro —entre la película y el espectador como “sujeto colectivo”—, y se encontró que la figura del “receptor potencial” es primordial en la toma de decisiones del traductor.

CAPÍTULO 4

TRADUCCIÓN Y CULTURA: EL FILME COMO PRÁCTICA

SEMIÓTICO-DISCURSIVA

Este cuarto capítulo se centra en el tema de traducción y cultura, por lo tanto, se inicia con el análisis de algunas materialidades semiótico-discursivas⁴⁷ (Haidar, 2006) que subyacen en nuestro objeto de estudio. Específicamente se analiza la materialidad acústico-visual⁴⁸—con base en la óptica occidental para la cual solo existen cinco canales sensoriales y perceptivos, y estas dos sirven como sustancias más pertinentes y productivas para los diferentes significantes del signo—y la de simulacro.⁴⁹ Estas se abordan en el primer bloque y, en el segundo, la materialidad cultural⁵⁰ para enfocar la traducción de referentes culturales al revisar: los títulos como adaptación subordinada a convencionalismos de género cinematográfico y la traducción de nombres propios (personajes de la película y personajes famosos). También se examina el tema del tabú lingüístico; y por último, traducción y semiótica de la cultura, que deriva en tres

⁴⁷ Es importante abordar las materialidades y los funcionamientos semiótico-discursivos porque son componentes constitutivos fundamentales de todas las prácticas semiótico-discursivas (Haidar, 2006: 82).

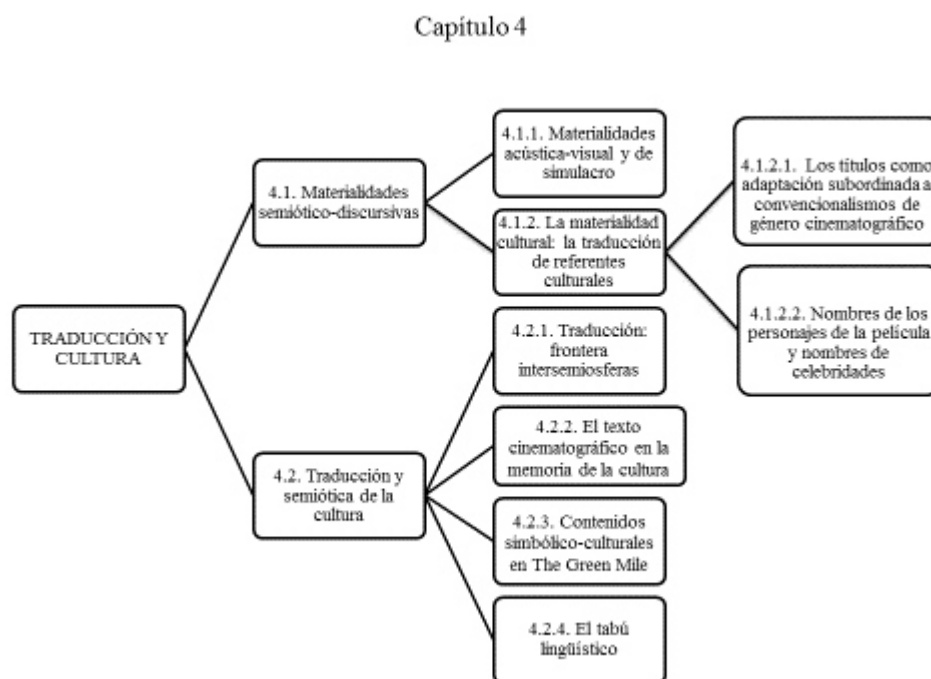
⁴⁸ Adaptada de esta forma a los sentidos o canales de percepción de nuestro objeto de estudio. Así pues se redujo al no considerar las partes olfativa, gustativa y táctil (Haidar, 2006: 84).

⁴⁹ El simulacro que no necesariamente es la simulación, está muy difundido en las tendencias semióticas desde Eco, Baudrillard, Barthes, Greimas, hasta otros semióticos. En estos autores la semiótica es un simulacro porque los signos sirven para mentir. De acuerdo con la posición de Haidar existen tres formas de entender esta materialidad de simulación como: 1) representación signica, 2) enmascaramiento y 3) cibernética (Haidar, 2006: 88-89).

⁵⁰ Esta materialidad ha encontrado su mejor desarrollo analítico en la Escuela de Tartu, en las propuestas de análisis cultural desde la antropología (Lévy-Strauss, Turner, Sperber, Geertz, Thompson, entre otros). Uno de los grandes aportes de esta materialidad es el estudio de las identidades. Además se añaden varias investigaciones sobre las relaciones interculturales, multiculturales, pluriculturales (Haidar, 2006: 87).

subtemas: traducción frontera intersemiótica, el texto cinematográfico en la memoria de la cultura y contenidos simbólico-culturales en *The Green Mile* (véase en la Figura 9 la parte del modelo operativo correspondiente al capítulo 4).

Figura 9. Traducción y cultura. El filme como práctica semiótico-discursiva



Se da una consideración especial a la diferencia semiótica entre el texto escrito de los subtítulos y la película, que cuenta con recursos de un conjunto integrado por múltiples códigos —visual, oral, escrito y otros propios del lenguaje cinematográfico—; y se admite que las principales modalidades de traducción cinematográfica, el doblaje y la subtitulación, requieren ser estudiados en su complejidad semiótica.

Susan Bassnett señala que, “aunque se piensa que la traducción se relaciona principalmente con la lingüística, en realidad esta es más una cuestión semiótica”⁵¹: “*Although*

⁵¹ Traducción propia

translation has a central core as a linguistic activity, it belongs more properly to semiotics” (Bassnett, 2005: 22).

Mary Snell Hornby sostiene que, con el “paradigma cultural”, los Estudios de Traducción se emanciparon de la lingüística y la literatura comparada, y emergieron como una disciplina independiente; y, como era natural, surgió la pregunta de cuál sería su perfil disciplinario. En 1988 presentó el concepto de Estudios de la Traducción como una disciplina integrada e independiente dentro de un marco prototipológico que abarcaba todos los tipos de traducción, desde la literaria hasta la técnica. Ese marco conceptual fue diseñado para incluir los estudios de interpretación, la terminología y la traducción automática. Implicaba áreas relevantes de disciplinas cercanas, no solo el lenguaje y la literatura, sino también la semiótica, la etnología, la sociología y la psicología (Snell-Hornby, 1988:35; 2006:70). La autora afirma que Gideon Toury fue el primero en señalarle que ese complejo campo debía describirse como una “interdisciplina” y que precisamente esta fue la palabra clave en el Congreso de Estudios de Traducción de Viena en 1992 (Snell Hornby *et al.*, 1994; 2006: 71).

En consecuencia, el presente estudio amplía el análisis lingüístico hasta enfocar la práctica semiótico-discursiva de esta compleja codificación que incluye elementos de la cultura y la ideología en su estrecha relación con el poder⁵², primero en la versión original y, después en el contraste entre la versión doblada y la subtitulada.

4.1 Materialidades semiótico-discursivas

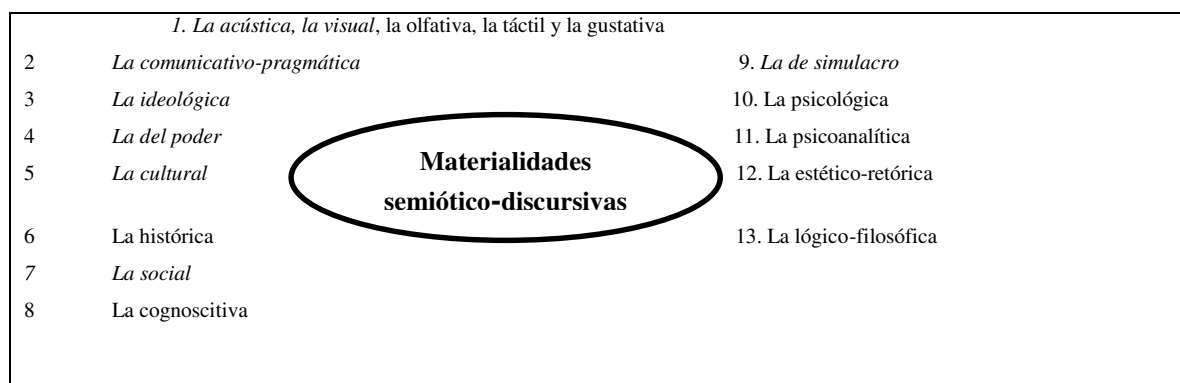
Como se vio en el segundo capítulo, el significado del texto audiovisual se construye a través de la convergencia e interacción de diversos códigos de significación que se transmiten por los

⁵²Véanse estos dos aspectos con mayor profundidad en el capítulo 5.

canales: acústico y visual, como el verbal, el paraverbal, el no verbal —de donde se derivan otros subcódigos como los iconográficos, los códigos sintácticos o montaje, entre otros—; y, en consideración de este planteamiento, es necesario que la película objeto de este análisis —debido a su complejidad— sea considerada una práctica semiótico-discursiva (Haidar, 2006: 75) que puede ser analizada desde diferentes materialidades, de acuerdo a los propósitos que se plantean como objetivos.

De acuerdo con Haidar, las materialidades son las capas de lo que Foucault denomina: “la arqueología del saber”, y remiten a la construcción semiótico-discursiva que supera la dimensión lingüística y semiótica de la superficie. Los funcionamientos comprenden la dinámica, la configuración que adquieren las materialidades en cada tipo de discurso o semiosis (Haidar, 2006: 82). El estudio de las principales modalidades de traducción cinematográfica, el doblaje y la subtitulación, requiere abordarlas en su complejidad, por lo que se ha de tener en cuenta una variedad de códigos (Chaume, 2001). Lo semiótico se refiere a los códigos paraverbales y no verbales, mientras que lo discursivo se refiere al código verbal⁵³. Según Haidar, una práctica semiótico-discursiva se puede abordar desde trece distintas materialidades.

Figura 10. Materialidades semiótico-discursivas



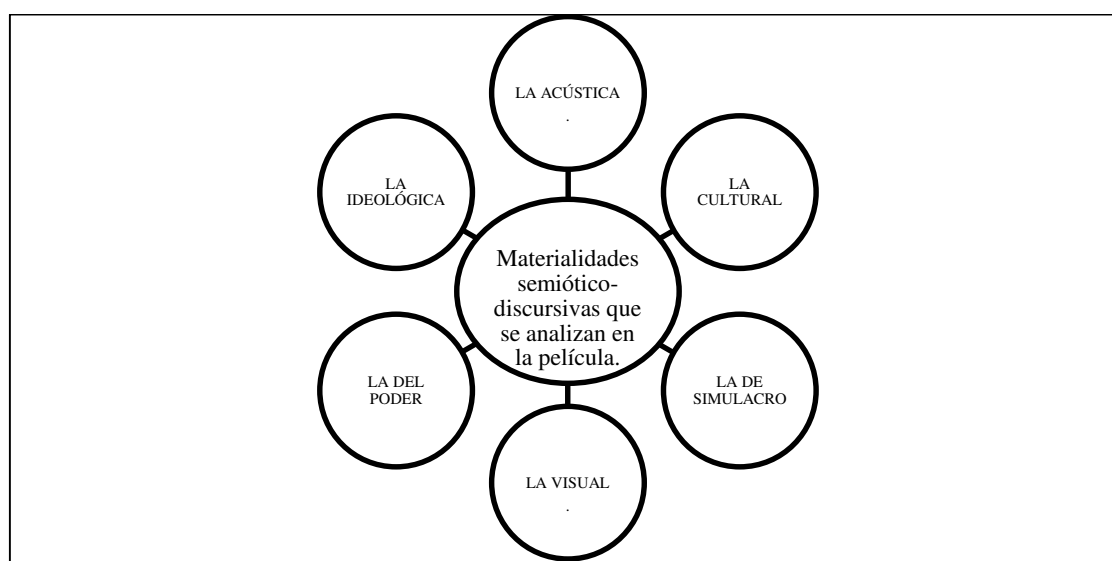
Modelo pionero desarrollado por Haidar a lo largo de 25 años (Haidar, 2006: 83).

⁵³ Se considera que lo verbal es en sí semiótico-discursivo.

Estas y sus funcionamientos —que se presentan en diferentes formas y en distintos grados— están en todos los discursos y semiosis, y constituyen una herramienta teórico-metodológica fundamental para el análisis de este tipo de prácticas (Haidar, 2006: 83).

Es probable que en la película se puedan analizar todas las materialidades; sin embargo, en esta tesis nos enfocamos solo en las que están en cursiva en la figura 10, al ser consideradas más significativas y aportar al análisis del discurso traducido de la película. Tras descartar las materialidades que no se abordan resulta la figura 11:

Figura 11. Materialidades semiótico-discursivas que se analizan en *The Green Mile*



(Haidar, 2006: 83).

4.1.1 Materialidades acústica-visual y del simulacro

La materialidad acústico-visual se considera imprescindible para el análisis de una película o de cualquier otro texto audiovisual, ya que se refiere a los dos canales de recepción.⁵⁴

Primero, en la parte acústica⁵⁵, se analiza la traducción en sus elementos:

⁵⁴ Véase Capítulo 2. Los códigos de significación del texto audiovisual, en la pág. 47.

⁵⁵ Véase 2.1. Los códigos del canal acústico, en la pág. 51.

- 1) verbales, que son los diálogos originales en inglés estadounidense y el doblaje al español de México;
- 2) paraverbales, que son los elementos que acompañan a lo verbal como la entonación y el volumen de la voz, las pausas, los silencios, y;
- 3) no verbales, que son todos los sonidos o ruidos ajenos a lo anterior como la música, los ruidos, los sonidos producidos por las personas como el chasquido de los dedos, los aplausos, etc.

En segundo lugar, en la parte visual⁵⁶, se revisan los mismos códigos, pero ahora estos se refieren a elementos distintos de acuerdo al canal de percepción:

- 4) verbales, que son los subtítulos y otras expresiones escritas como letreros, cartas; en fin, son todo lo lingüístico que llega por el canal visual.
- 5) paraverbales, son los movimientos labiales, faciales, y corporales (la cinésica) que vemos que acompañan a lo verbal, así como la distancia social (la proxémica) de los y la concordancia de inicio y término del movimiento (la isocronía), por ejemplo: el de los labios con la aparición en pantalla de los subtítulos.
- 6) no verbales, son las imágenes con todos sus elementos, desde el fotograma, el plano, el montaje, la luz, el color, el movimiento, etc. Aquí encontramos subcódigos como los iconográficos y los simbólicos.

Otra materialidad que analizamos en el discurso que nos ocupa es la “materialidad del simulacro”, que es relevante porque se ve reflejada en el doblaje, específicamente en la oralidad prefabricada;⁵⁷ es decir que se escribe el texto para ser hablado pero, al expresarse primero por

⁵⁶ Véase 2.2. Los códigos del canal visual, en la pág. 58.

⁵⁷ Véase inciso 1.4.1.4. titulado Oralidad prefabricada, en el primer capítulo, pág. 27.

escrito, no resulta ser en realidad espontáneo, los actores de doblaje tienen que leerlo como si no estuvieran leyendo, tienen que simular.

También dentro de la historia hay un simulacro cuando se realizan ensayos de las ejecuciones. Los guardias intentan practicar con seriedad las acciones y diálogos al pie de la letra; y ensayan con un personaje que se ocupa de la limpieza de la Milla, Toot-toot⁵⁸ o Toot, cuyo sobrenombre es en sí un simulacro o imitación, pues en inglés es una onomatopeya del sonido repetido al tocar la bocina de un coche. En el Collins Spanish Dictionary (2005) encontramos la siguiente definición de la palabra toot:

toot⁵⁹ (tu:t)
 AN toque m, bocinazo m
 he went off with a toot on the horn partió con un breve toque de bocina
 BVT (+ horn) tocar, hacer sonar
 CVI (person) tocar la bocina, dar un bocinazo

Este apodo puede obedecer a dos razones, una es que él suele repetir lo que dice, y otra es que usualmente recorre la Milla con un carrito para realizar sus labores de conserje. Toot realiza un simulacro al hacer un *performance*; interpreta el papel del preso que será ejecutado, pero resulta gracioso tanto por su forma de hablar, como por lo que dice. Al tratarse de un simulacro, no se cumple el poder de consagración porque no se dan las “condiciones de felicidad” (*felicity conditions*) de la teoría de los actos de habla de J. L. Austin (1962), quien señala que cuando no se cumplen las condiciones apropiadas, lo expresado no constituye un fragmento de discurso que pueda ser catalogado como verdadero o falso, sino simplemente un “infortunio”, un acto pretendido pero hueco; es decir que lo que se realiza es la emisión de una broma, tanto en el texto original como en ambas versiones traducidas.

⁵⁸ En las versiones doblada y subtitulada se le llama Toot y se pierde el juego de palabras de la onomatopeya.

⁵⁹<http://www.collinsdictionary.com/dictionary/english-spanish/toot>

4.1.2 La materialidad cultural: la traducción de referentes culturales

Para fines de la presente investigación, la cultura es definida como un conjunto de elementos materiales e inmateriales que determinan el modo de vida de una comunidad: técnicas, pautas de comportamiento, lenguajes, sistemas sociales, económicos, políticos, religiosos, etc. El término cultura “remite a un cúmulo de sentidos que indica una argumentación compleja sobre las relaciones entre el desarrollo humano general y un modo determinado de vida y, entre ambos y las obras y prácticas del arte y la inteligencia” (Williams, 2003: 91). Al respecto, es importante subrayar que estamos inmersos en un tiempo y en un espacio, rodeados de factores que condicionan nuestra existencia, nuestro modo de vida; en otras palabras, estamos inmersos en nuestra cultura y esta se ve reflejada en todo lo que hacemos.

La materialidad de la cultura versa sobre los referentes culturales que representan un problema traductológico como nombres de personajes famosos en la cultura de origen (CO), unidades de medidas, nombres propios de personas, lugares, ecos intertextuales como canciones, películas, revistas, libros, programas y comerciales de televisión, entre otros, que se deben considerar, pues generalmente representan problemas de traducción. En el siguiente inciso se revisa uno de los mayores problemas en estos textos: la traducción de los títulos de películas.

4.1.2.1 Los títulos como adaptación subordinada al género cinematográfico

En el caso de la película que se analiza, el título original es igual al de la novela y al del guion en los que se basa. Sin embargo, en la traducción para España se prefirió hacer una traducción literal: “La Milla Verde”, y en Hispanoamérica, la cinta se tituló: *Milagros Inesperados* y en el intertítulo de la versión subtitulada: “El pasillo de la Muerte” —igual que la novela en su versión al español—, que es traducción literal de *Death Row*, el lugar que alberga a los condenados a

muerte, el pasillo que recorren los presos antes de llegar a la sala de ejecuciones e inclusive en sentido figurado, *death row* se refiere a estar en espera de la pena capital.

Imagen 16. La Milla Verde



Darabont, F. (Director, productor y guionista) y D. Valdes (Productor). (1999). *The Green Mile* {película}. Estados Unidos: Castle Rock Entertainment.

En realidad, los dos últimos títulos no son estrictamente traducciones, sino que, estos cambios obedecen más a convencionalismos de mercadotecnia y a las preferencias de la industria cinematográfica y no son decisión del traductor. El espectador desconoce que la traducción cinematográfica como la traducción audiovisual en general, está subordinada a estos convencionalismos, así como a las restricciones propias del género cinematográfico.

En la cultura de México no se acostumbra traducir literalmente el título de las películas porque, generalmente, en inglés este no cuenta la historia. En cambio, en los países hispanoamericanos, incluyendo el nuestro, así como en las versiones para España se acostumbra que el título diga de qué trata la historia. Cabe señalar que el sistema métrico decimal, que es el que usamos aquí, es diferente al sistema anglosajón/americano, con lo que una milla es un referente cultural que equivale a un kilómetro y medio, o bien, a mil seiscientos nueve metros, ambas formas son más extensas que la original, en lo referente al número y la extensión de las palabras.

Por otra parte, es probable que el espectador mexicano no encuentre mucha relación entre la palabra milla y la pena de muerte—independientemente de que haga la conversión o de hecho sepa la equivalencia—, porque en nuestra cultura, nuestras leyes no incluyen la pena de

muerte, por lo que no compartimos el referente de que el preso camine por un largo pasillo antes de llegar al recinto donde será ejecutado.

Conservar la marca léxica “milla” como en el caso del título en España —La Milla Verde—, puede estar determinado por razones ideológicas, si se considera que el tema de la obra es la pena de muerte y las implicaciones morales que conlleva. Sin embargo, al dejar el *culturema*⁶⁰ visible se identifica inmediatamente el origen del concepto dentro de una cultura ajena que distancia al receptor del mismo.

¿Qué implica la retitulación como *Milagros Inesperados* en Hispanoamérica? Más allá de evitar el trabajo de reconocimiento de una cultura ajena (marcada por el vocablo “milla”), es posible que haya un trabajo de atenuación debida a la preferencia por los títulos con ideas más positivas o “románticas” para atraer al público por razones de mercadotecnia.

4.1.2.2 La traducción de nombres propios: personajes y celebridades

En la actualidad, en nuestra cultura se acostumbra conservar en las versiones traducidas los nombres de los personajes, celebridades y personas de la versión original. En primer lugar, se admite que “los nombres y sobrenombres son las marcas más simples y universales de la identidad” (Guiraud, 2004: 110). En segundo lugar, es necesario definir los nombres propios mediante la siguiente cita, donde se definen para fundamentar estrategias para la traducción de alusiones:

Proper names are “names of a particular person, place or thing”, and are spelled “with a capital letter”, play an essential role in a literary work. For instance let us consider personal PN’s. They may refer to the settings, social status, and nationality of

⁶⁰ Nociones específico-culturales de un país o de un ámbito cultural y muchos de ellos poseen una estructura semántica y pragmática compleja (Luque, 2009: 94).

*characters, and really demand attention when rendered in a foreign language*⁶¹ (Richards, 1985:68; Ordudari, 2009:124).

A continuación se presenta la tabla 3 que muestra la lista de nombres de los principales personajes en *The Green Mile* para realizar una comparación entre las tres versiones y revisar si: 1) se conserva la forma original sin cambios de grafía y pronunciación; 2) se conserva la grafía pero se adapta la pronunciación; 3) se naturaliza tanto la grafía como la pronunciación, 4) se calca; o bien, 5) se adapta.

Tabla 3. Comparación de los nombres de los personajes en VO, VS y VD

Nombres de los personajes en las tres versiones		
Versión original	Versión subtitulada	Versión doblada
John Coffey	John Coffey	John Coffey
Paul Edgecomb	Paul Edgecomb	Paul Edgecomb
Jan Edgecomb	Jan Edgecomb	Jan Edgecomb
Brutus “Brutal” Howell	Brutus Howell	Brutus “Brutal” Howell
William “Wild Bill” Wharton	William “Wild Bill” Wharton	William “Wild Bill”, “Billy” Wharton
Eduard Delacroix	Eduard “Del” Delacroix	Eduard “Del” Delacroix
Arlen Bitterbuck	Arlen Bitterbuck	Arlen Bitterbuck
Percy Wetmore	Percy Wetmore	Percy Wetmore
Toot-toot	Toot	Toot
Harry Terwilliger	Harry Terwilliger	Harry Terwilliger
Warden Hal Moores	Hal	Hal
Melinda Moores	Melinda	Melinda
Dean Staton	Dean Staton	Dean Staton
Burt Hammersmith	Burt Hammersmith	Burt Hammersmith
Mr. Jingles	Sr. Cascabel	Sr. Jingles

Antes de analizar la traducción de los nombres propios, se citan las dos estrategias propuestas por Hervey & Higgins:

⁶¹ Los nombres propios (NP) (Proper names, PN, por sus siglas en inglés) son los nombres de personas, animales y cosas específicos cuya escritura inicia con mayúscula. Los NP desempeñan un papel esencial en la obra literaria, por ejemplo, en el caso de los NP de personas, pueden referirse a la ubicación, el estatus social o la nacionalidad de los personajes y por lo tanto, requieren atención cuando se traducen de una lengua a otra (Traducción propia).

*There exist two strategies for translating PN's: "either the name can be taken over unchanged from the ST to the TT, or it can be adopted to conform to the phonic/graphic conventions of the target language"*⁶² (Hervey & Higgins, 1986: 29; Ordudari, 2009: 124).

Al revisar la tabla se encontró que en la (VS), a Brutus "Brutal" Howell se le llama "Brutus", se conserva tanto la forma como la pronunciación original (primera estrategia de Hervey and Higgins) en cambio, en la (VD), el (NP) es igual que en la (VO) pero con la pronunciación naturalizada al español, se le llama "Brutal" (segunda estrategia de Hervey and Higgins).

Otra diferencia es el nombre de "Mr. Jingles". En este caso se trata de un NP que describe al personaje, por lo tanto, se requiere echar mano de otras estrategias. Ordudari señala que el procedimiento de transferencia no es efectivo cuando existen connotaciones o significados implícitos significativos (2009: 125). De acuerdo con Álvarez y Vidal, la traducción de la cultura es una cuestión de significado implícito: "*Cultural translation is a matter of implicit meaning*" (1996: 4).

Debido a lo anterior, "Mr. Jingles" en la (VS) se tradujo como "Sr. Cascabel". Se admite que esta es una buena opción, pues el nombre describe la identidad del personaje, ya que un cascabel es pequeño, tiene una connotación de festividad, de alegría; en cambio, la unidad léxica *jingles* no le dice nada de eso a quienes desconocen el inglés, por lo que dichos receptores tendrían una pérdida en ese significado. No obstante, hoy en día, en nuestra cultura, a la mayoría de los receptores le desagrada que se traduzcan los nombres, aunque estos sean descriptivos, y como evidencia de este hecho basta echarle un vistazo a los foros y *blogs* especializados en la traducción cinematográfica.

⁶² Existen dos estrategias para traducir los nombres propios: se usa el nombre tal como aparece en el TO, o bien, se naturaliza de acuerdo a las convenciones gráficas y fonéticas del TM (Traducción propia).

Graedler sugiere los siguientes procedimientos para la traducción de términos específicos de una cultura *cultural specific concepts* CSC's (por sus siglas en inglés):

1. *Making up a new word.*
2. *Explaining the meaning of the SL expression in lieu of translating it.*
3. *Preserving the SL term intact.*
4. *Opting for a word in the TL which seems similar to or has the same "relevance" as the source language term*⁶³ (Graedler, 2000: 3; Ordudari, 2009: 122).

A continuación se presentan dos casos, donde se utiliza el tercer procedimiento sugerido por Graedler, tanto en el doblaje como en el subtítulo se prefirió conservar los nombres originales de dos personajes famosos en la cultura estadounidense que se mencionan en la historia, uno de ellos es "Billy the Kid" y el otro es "Mae West". El primero es bien conocido también en nuestra cultura como un pistolero legendario que murió muy joven, su verdadero nombre era William H. Bonney (1859-1881) pero era mejor conocido como "Billy The Kid", en nuestra cultura nunca se ha traducido su nombre como ocurre en España, por ejemplo, donde lo denominan "Billy el Niño".

Sin embargo, la figura de Mae West (1893-1980) no es igualmente conocida en nuestra cultura, aunque murió en 1980, sus mejores tiempos fueron los años treinta cuando fue considerada el primer símbolo sexual y la primera imagen de mujer fatal del cine estadounidense. Se entiende que Mae West es ícono de la época cuando se desarrolla la historia y que es una figura reconocida en Estados Unidos. Sin embargo, al no ser conocida de igual forma por los hispanohablantes en la actualidad, se pierde el sentido pues no se llega a

⁶³ 1. Crear una palabra nueva.

2. Explicar el significado de la expresión de la LO en lugar de traducirla.

3. Preservar intacto el término de la LO.

4. Optar por una palabra de la LM que sea similar o que tenga la misma relevancia que el término de la LO. (Traducción propia).

comprender del todo porque Toot dice que quiere que “Mae West se siente sobre su cara porque es un hombre rijoso”.

Se observa otro caso en el tercer capítulo, el inciso 3.1, titulado: Los implícitos en la traducción, en la pág. 79, ejemplo 5-1, donde además de implícitos se encontró la frase *Ride the Lightning*⁶⁴. Se trata de un intertexto que alude al nombre del segundo álbum y a la vez, de una melodía⁶⁵, de la banda estadounidense *Metallica*, que habla sobre la miseria del sistema judicial. La letra de esta canción está escrita desde la perspectiva de alguien que está a punto de morir por electrocución en una silla eléctrica.

Otro problema se presenta cuando los nombres son ficticios o cuando se usan nombres existentes para designar elementos ficticios. En cuanto a los lugares geográficos que se mencionan, sí son reales; pero, al lado de estos aparecen otros que son ficticios: no existe la penitenciaría *Cold Mountain*, y tampoco el hospital psiquiátrico *Briar Ridge*. Estas denominaciones fueron tomadas, la primera del nombre de una montaña en Carolina del Norte, aunque también lleva el mismo título la novela de Charles Frazier: *Cold Mountain*, de 1997, y la segunda: *Briar Ridge*, de una comunidad residencial en Indiana.

De acuerdo con Mayoral la traducción audiovisual se puede estudiar desde dos perspectivas culturales (1998: 2):

- Una perspectiva ideológica cultural en la que la traducción se entiende como producto cultural fruto del contacto entre dos culturas, la original (CO) y la de la traducción (CT), que mantienen entre sí relaciones de dominación.
- Otra perspectiva en la que la traducción se entiende como un proceso, y que admite al menos dos puntos de vista diferentes: 1) la consideración del proceso de traducción de los elementos culturales presentes en la historia narrada y; 2) la consideración de los problemas de transmisión intercultural originados por la simultaneidad de sistemas de signos diferentes.

⁶⁴ <http://www.metallica.com/releases/ride-the-lightning.asp>

⁶⁵ <http://www.metallica.com/songs/ride-the-lightning.asp>

De acuerdo con Rojo, “los elementos culturales del texto meta son considerados equivalentes funcionales de los elementos del texto fuente, si cumplen con la misma función textual y si existe un alto grado de correspondencia entre la información de las estructuras semánticas, pragmáticas y estilísticas” (2002: 313).

Tricás (2010), por otra parte, sostiene que la traducción es una operación intercultural:

Lingüistas y Traductólogos han llegado, por vías distintas, a afirmaciones coincidentes sobre las capacidades de todo sistema lingüístico para trascender un mero código de señales y transmitir complejos procesos de culturalización.

Gracias a ello, la Traducción, partiendo de los vehículos primordiales de expresión cultural que son las lenguas, es percibida como una operación intercultural que persigue la construcción de espacios de diversidad, mediante la confrontación de dos sistemas lingüísticos, pero sobre todo de dos historias, dos culturas, dos mundos, más o menos próximos pero siempre diferentes (Tricás, 2010: 20-21).

Según Mayoral, la perspectiva ideológica cultural en la que la traducción se entiende como producto ha sido heredada de la crítica literaria, bajo diferentes denominaciones y enfoques similares como los estudios de la manipulación (Hermans, 1985), del polisistema (Even Zohar, 1981), del postcolonialismo (Snell-Hornby, 2006; Hernández, 2007), de la visibilidad del traductor (Venuti, 1995), etc. cuyo denominador común es la aprehensión de la ideología y sus cambios (1998: 3).

Mayoral considera que los enfoques mencionados arriba son de los menos productivos cuando el objetivo es formar traductores audiovisuales profesionales o hacer traducciones de esta especialidad (1998: 3). No obstante, no compartimos su opinión debido precisamente al hecho de que un traductor profesional debe contar con una formación integral e integradora, y porque no se pueden separar los contenidos de las formas, así que la ideología y la cultura están imbricadas en el texto y por ende, en la traducción.

4.2 Traducción y semiótica de la cultura

En los últimos tiempos, la semiótica se considera útil para analizar cómo se transmite la comunicación no verbal en la traducción, así como para el estudio de la interrelación entre el lector y el texto traducido. Cabe señalar que la atención ha pasado de la cultura de partida a la cultura de recepción (Torop, 2003: 4).

La Semiótica de la cultura nace en 1973. Según Lotman, los signos en un texto artístico no son indiciales sino icónicos. De este modo el plano del contenido y el plano de la expresión están vinculados en el texto de diferente modo a la lengua (Torop, 2009-2010: 4). De acuerdo con Lotman (2000), se entiende que:

Todas las variadas delimitaciones de la cultura respecto de la no-cultura se reducen a una: como fondo de la no cultura, la cultura se presenta como sistema sígnico. Dicha esencia sígnica se evidencia en rasgos como la convencionalidad y la capacidad de condensar la experiencia humana (Lotman, 2000: 169).

En efecto, la cultura se constituye en un aspecto decisivo para la traducción, precisamente debido a la convencionalidad y la estructuralidad que refiere Lotman: “La cultura es un generador de estructuralidad, y con ello crea alrededor del hombre una esfera social, que como la biósfera hace posible la vida, cierto es que no la orgánica sino la social” (Lotman, 1996). Esto es en cuanto la presunción de estructuralidad, formada como resultado del hábito del trato mediante el lenguaje, ejerce una poderosa acción organizadora sobre todo el complejo de los recursos comunicativos.

Todo el sistema de conversación y transmisión de la experiencia humana se construye como un sistema concéntrico en el centro del cual están situadas las estructuras más evidentes y consecuentes (por así decir, las más estructurales). Más cerca de la periferia se sitúan formaciones cuya estructuralidad no es evidente o no está demostrada pero que al ser incluidas en situaciones sígnico-comunicativas generales, funcionan como estructuras (Lotman, 2000: 171).

Según Torop, Lotman llegó a la conclusión de que un código identificado en la cultura es mucho más complicado que aquél que pueda identificarse en el lenguaje y además comprendió

que la multiplicidad de códigos en una cultura crea opuestos e híbridos, es decir, creolización (2009-2010: 3).

4.2.1 Traducción, frontera intersemiosfera

Uno de los conceptos de carácter semióticamente delimitado es el de “frontera”, que es correlativo al de individualidad semiótica. Lotman señala que la frontera semiótica es la suma de los traductores, a quienes concibe como: “‘filtros’ bilingües a través de los cuales un texto se traduce a otro(s) lenguaje(s) que se halla fuera de la semiosfera dada (1996: 12). Por lo tanto, “la función de toda frontera se reduce a limitar la penetración de lo externo en lo interno, a filtrarlo y elaborarlo adaptativamente”. Asimismo, Lotman afirma que esta función es invariante y se realiza de distinta manera en diferentes niveles. Así pues, en el nivel de la semiosfera dicha función “significa la separación de lo propio respecto de lo ajeno, es el filtrado de los mensajes externos y su traducción al lenguaje propio, es la semiotización de lo que entra de afuera y de su conversión en información (Lotman, 1996: 14).

En consecuencia, se entiende cómo la película cuya traducción aquí se analiza constituye un texto originado en otra cultura, otra semiosfera (Lotman, 1996). Contiene referentes de la cultura estadounidense que exigen un esfuerzo extra en la realización del trabajo del traductor al pasar la frontera que separa la “cultura de origen” CO y la “cultura de la traducción” CT, el traductor llega al discurso y a la semiosis del “texto origen” TO en “lengua origen” LO y en la CO, es decir, en la “semiosfera original”. En esta primera fase la traducción va de la forma al significado, es decir, semasiológicamente.

Luego, en la segunda fase, pasa la frontera que la separa y a la vez la une a la “semiosfera de traducción” (meta, término o de llegada) pero ahora va en dirección opuesta, del significado a la forma —onomasiológicamente— del TT en LT y en la CT. Ya sea en el doblaje o en la

subtitulación, la traducción se adecua a dichos referentes, ya sea, explicándolos (si conservamos la forma original), adaptándolos (si sustituimos la forma original por una forma de la cultura receptora) y en algunas ocasiones, como ciertas partes detectadas en la versión subtitulada, omitiéndolos.

De acuerdo con Lotman: “la semiosfera es un *continuum* semiótico completamente ocupado por formaciones semióticas de diversos tipos, que se hallan en diversos niveles de organización” (1996: 11-12). Por su parte, Torop señala la distinción que establece Jakobson partiendo de la lingüística, entre:

Traducción intralingüística (interpretación de los signos verbales mediante otros signos de esa misma lengua), la traducción interlingüística (interpretación de los signos verbales de una lengua mediante los signos de otra lengua) y la traducción intersemiótica o transmutación (intepretación de los signos verbales mediante sistemas de signos no verbales (2003: 3).

Sin embargo, considera que desde el punto de vista del desarrollo de la teoría de la traducción es más productiva la distinción entre traducción intratextual, textual y extratextual:

La traducción textual es la traducción en el sentido tradicional de la palabra, mientras que la traducción extratextual, es la traducción de un texto de un tipo de arte a otro (de la literatura al cine o al teatro, etc.), es decir, el texto se saca de sí mismo. La traducción extratextual generalmente se estudia en los límites de la semiótica de Pierce o de los estudios fílmicos o teatrales (...) La traducción intratextual significa una traducción completa o parcial de un texto a otro texto, y generalmente esta problemática de la palabra ajena, del texto en el texto, del intexto o del intertexto, se estudia en el marco del análisis histórico-literario (Torop, 2003: 3-4).

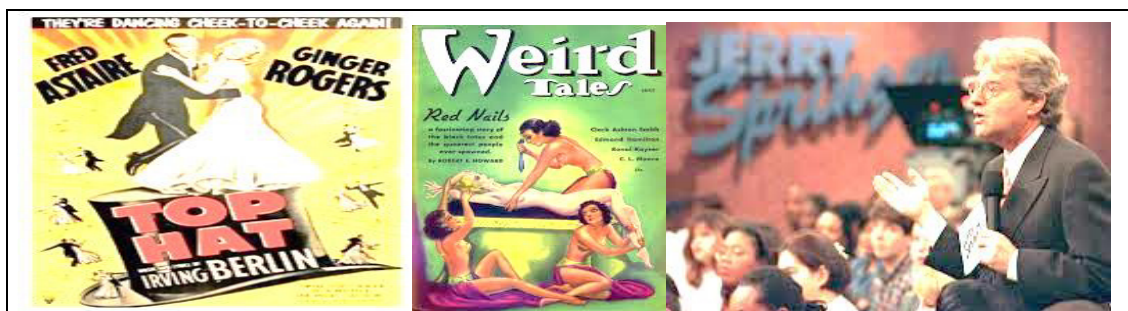
De acuerdo con la distinción establecida por Torop, el guión cinematográfico que elabora Frank Darabont con base en la novela de Stephen King, es una traducción extratextual, pues se pasa de una novela a un guion (de un tipo de arte a otro), e inclusive, se vuelve a traducir extratextualmente de guion a película. También, al ser traducida de una lengua a otra, es hasta cierto punto una traducción textual que Torop califica como tradicional. Asimismo es intratextual al ser una traducción de un texto a otro, con la problemática de la palabra ajena (del

inglés al español), así como del “texto en el texto”, es decir, del intertexto. Al respecto Bajtín señala:

Todo enunciado, hablado o escrito, desde los más breves turnos en una conversación hasta un trabajo científico o una novela, están demarcados por un cambio en el hablante o en el escritor y están orientados retrospectivamente hacia los enunciados de hablantes previos y prospectivamente a enunciados anticipados de hablantes futuros. Tanto los enunciados como los textos son inherentemente intertextuales, puesto que están constituidos por elementos de otros textos (Bajtín, 1986).

Desde un enfoque semiótico, en la película se observan algunos intertextos (véase imágenes 17 y 18 abajo) como en la escena de la parte inicial, donde Paul está en el asilo de ancianos y en la sala, los ancianos están viendo en la televisión el programa de *Jerry Springer* y uno de ellos se enfada y se levanta para cambiar de canal varias veces. De tal modo que pasa por comerciales, programas y se detiene en un canal que está transmitiendo la película *Top Hat*, donde Fred Astaire canta, y baila con Ginger Rogers la canción *Cheek to cheek*.

Imagen 17. Algunos intertextos en TGM



Otros intertextos visuales son los libros y revistas que aparecen en la película como en una escena donde Del está acostado leyendo la revista *Weird Tales* que solo en la VS se traduce como CUENTOS EXTRAÑOS. En otra escena Percy finge leer un libro sobre el cuidado de enfermos mentales y en realidad tiene una pequeña revista oculta titulada: “Srita. Noche Caliente”⁶⁶, Paul lo descubre y se la quita.

⁶⁶Es necesario hacer un rodeo para denotar el tipo de material que se estaba leyendo sin sobrepasar los límites del tabú sexual, en la versión subtitulada se la llamó “Srita. Noche Caliente” que mitiga el impacto de la vulgaridad y

Imagen 18. Intertexto: “Srita. Noche Caliente”



Por último, otros intertextos son los nombres de personajes famosos que se mencionan en la película, a los que ya hemos hecho alusión al abordar la traducción de nombres propios como Billy the Kid y Mae West⁶⁷.

4.2.2 El texto cinematográfico en la memoria de la cultura

Tanto el lenguaje como el arte —por supuesto lo que aquí nos ocupa, el cine, específicamente el texto cinematográfico—, como la moda, entre otras, entran en un complejo todo heterogéneo y polifuncional que llamamos “cultura” (Lotman, 1998: 153). Para Lotman, todo lo que ya sucedió no ha desaparecido por completo y siempre queda algo que regresa a la memoria cuando algo lo activa:

Los aspectos semióticos de la cultura se desarrollan según leyes que recuerdan las *leyes de la memoria*, bajo las cuales lo que pasó no es aniquilado ni pasa a la inexistencia, sino que, sufriendo una selección y una compleja codificación, pasa a ser conservado, para en determinadas condiciones, de nuevo manifestarse (1998: 153).

De acuerdo con este mismo autor, al ser una de las formas de la memoria colectiva, la cultura se somete a “las leyes del tiempo”; esto se evidencia en la película *The Green Mile* en cuanto a que se ubica en un momento específico de la historia. En esta se captan dos realidades

esconde la actividad connotada, mientras que en la versión doblada mitiga aún más escondiendo la individualidad de la mujer dibujada llamando al folleto “Muchachas apasionadas”.

⁶⁷Véase inciso 4.1.2.2. La traducción de nombres propios: personajes y celebridades, en la pág.126.

en distintas dimensiones en el tiempo: una es la “realidad del tiempo presente”, donde vive el anciano Paul Edgcombe de 108 años de edad, que al ver una película en la TV del asilo donde vive, recuerda esa “otra realidad” de los años treinta en la penitenciaría *Cold Mountain*, en Luisiana, Estados Unidos” donde trabajaba como jefe del Bloque E, que albergaba a los condenados a muerte. Estos hechos son ficción, pues son inventados pero se basan en la “realidad”, es decir, los ancianos existen y aunque es difícil que lleguen a esa edad, sí es verosímil. Asimismo: “Si la memoria externa de la cultura es la de la experiencia anterior de la humanidad, entonces la interna es la de la cultura sobre sus estados anteriores” (Lotman, 1998: 110); un reflejo de ello se manifiesta en la película, la cultura norteamericana de los años 30 contaba con electricidad, por lo tanto, el método que se utilizaba para aplicar la pena de muerte era la silla eléctrica.

Lotman (1998) formula la tesis de que cuanto más complejo sea un lenguaje, cuanto más se dificulte la transmisión y producción de información más compleja, tanta mayor profundidad tendrá su memoria. Así pues, la película es un texto cinematográfico sumamente complejo para la traducción, tanto por el lenguaje como por los símbolos que contiene y sobre todo por la profundidad de su memoria. Esto se ilustra en el siguiente caso, con el personaje Paul Edgecomb, al ser anciano y vivir en un asilo, un día está en la sala de televisión, acompañado por otros ancianos, ancianas y cuando alguien cambia el canal, sintoniza una película clásica. Se trata de *Top Hat*, en ese momento, las imágenes y la música de la película provocaron un efecto mnemotécnico, hasta el punto de hacerlo derramar algunas lágrimas. Lo sucedido en la época de la Gran Depresión, a principios de la década de los años treinta, especialmente el año de John Coffey y las dos niñas asesinadas, regresó a su memoria. Todo ese tiempo, los recuerdos habían estado guardados en la memoria de Paul y de pronto los elementos mencionados los

activaron. Esto significa que en cierto modo se activó la memoria de la cultura aunque en un nivel micro.

Se considera que en la actualidad, la inmediatez de los medios masivos de comunicación contribuye a activar la memoria de la cultura, por ejemplo, si una persona que hubiera vivido en la época revolucionaria, cuando las leyes ordenaban este tipo de castigo, quizá ya lo creía olvidado. Sin embargo, una palabra, una imagen, un sonido, un aroma, una melodía puede activar la memoria de la cultura y transportarla a algún momento histórico.

4.2.3 Contenidos simbólico-culturales en *The Green Mile*

Esta película, que a simple vista parece ser una más de las que forman parte del cine comercial hollywoodense, contiene diversos símbolos culturales. Antes de proceder con el análisis de dichos símbolos, empezaremos con la definición de este concepto. Según Iuri Lotman “un símbolo se define como un signo cuyo significado es cierto signo de otra serie o de otro lenguaje...en este caso el significado simbólico adquiere un acentuado carácter racional y es interpretado como un medio de traducción adecuada del plano de la expresión al plano del contenido” (1996:101). Para este autor, “el símbolo se realiza en su esencia invariante y esta a su vez se realiza en las variantes”, y “los símbolos elementales por su expresión son capaces de contener un mayor volumen de contenido cultural que los complejos” (1996:102-103).

Esta película, además de excelente guión, actuaciones, y una historia muy interesante, posee un significado profundo donde se maneja un juego de poderes entre autoridades y presos, entre influyentes y asalariados; la historia nos hace reflexionar sobre el tema de la pena de muerte, la (in)justicia, el racismo, la religión, etc. Además, contiene símbolos que traspasan la frontera e independientemente del cambio de lengua se entiende su significado. Se trata de la vida y la muerte, del bien y del mal, del milagro y del castigo; del cielo y del infierno.

Coffey es el negro mágico, arquetipo⁶⁸ del “tonto sabio” —oxímoron que constituye la oposición psicológica instinto ↔ espíritu. Según Jung el arquetipo es naturaleza pura y genuina, y la naturaleza es la que mueve al hombre a decir palabras y realizar acciones, cuyo significado es para él inconsciente, y tan inconsciente que ni siquiera piensa en ello (1970: 154)— esto comprueba la propuesta de Lewis acerca de que:

El poder permanente o transitorio de carácter sagrado es atribuido a las personas de bajo estatus o posición. Dentro de un sistema con una estructura estable, existen varias dimensiones de organización. Se ha dicho ya que los poderes místicos o morales son ejercidos por sometidos autóctonos en sociedades cuyo marco político está formado por el linaje u organización territorial de los conquistadores. (Iowan Lewis, 1963: 111, citado por Turner, 1988: 106).

En la cultura occidental nos encontramos también con este tipo de figuras, personajes “sin riqueza, o sin nombre” que son los encargados de restaurar el equilibrio ético o moral eliminando las injusticias de los “jefes” que oprimen a los más débiles o pobres (Turner, 1995: 106).

Uno de los símbolos se manifiesta en la escena donde Coffey succiona el mal representado en una especie de mariposillas. Luego, queda exhausto al expulsar ese mal que se eleva en el aire hasta desaparecer. Por otra parte, el mal así simbolizado tiene posibilidad de transmitirse. Coffey hace el milagro de succionar la enfermedad incurable que padecía Melinda la esposa de Hal, aunque no la expulsa inmediatamente, sino que, al llegar a la prisión se lo transmite a Percy arrojándoselo directo a la boca. Con esta acción, el mal actúa en Percy una vez que asesina a Billy Warthon. En *The Green Mile*, la lucha del bien y el mal se simboliza en los conflictos. Uno de los más sobresalientes es el de “Persona versus Naturaleza”, que

⁶⁸ En estadios más elevados de las doctrinas secretas los arquetipos aparecen en una forma que por lo general muestran de manera inconfundible el influjo de la elaboración consciente, que juzga y que valora (Jung, 1970: 11).

encontramos en la esposa de Hall que está luchando contra un tumor cerebral, desavenencia resuelta por la intervención de John Coffey. Otro conflicto, que está relacionado con el primero, es la lucha “Persona versus Persona” entre Percy Wetmore y los otros guardias de la Milla, también resuelto por Coffey cuando le pasa a Percy el mal, y este adquiere el valor para matar. Por otra parte, al ser Wharton el verdadero asesino y violador de las niñas, simboliza el Mal en la historia y este resulta vencido.

Para Lotman los símbolos se relacionan con lo arcaico y forman parte de la memoria colectiva de la cultura (1996: 102). En este sentido, la cultura cristiana estadounidense se revela en el hecho de que Coffey puede simbolizar a Jesús y es arquetipo del Colgado (del Tarot). Primero, porque a pesar de ser inocente, permite que lo lleven a la muerte y, segundo, porque tiene el poder para ayudar a otros, pero no a sí mismo. Este poder se revela al tiempo en que Wharton lo toma de la mano y él percibe la maldad en el corazón de este y ve con toda claridad la escena de los asesinatos. En esta parte, la película usa imágenes metafóricas como la pintura roja que escurre sobre la cerca, la cual es un símil de la sangre.

Otro símbolo religioso se maneja con el tema del cielo y se aborda cada vez que alguien va a ser electrocutado. Los condenados a muerte se preparan mentalmente, piensan en lo que hicieron y que con su muerte van a pagar sus culpas y esperan llegar a un mejor lugar, al respecto afirma Bruce-Mitford:

De acuerdo con antiguas creencias se decía que al morir “el cuerpo se unía con La Madre Tierra, o que el alma retornaba al océano cósmico o subía al cielo; en otras palabras, la materia orgánica vuelve a integrarse en la naturaleza. Para otros, la muerte significa el umbral hacia la otra vida que será favorable si el difunto ha sido un hombre piadoso. La muerte, inspiradora de grandes temores y de profundo dolor, para otros significa un motivo de alegría, con lo que combina una gran diversidad de símbolos. Muchos ritos mortuorios son actos simbólicos que se realizan para aligerar el viaje del alma, así como para consolar a los familiares afligidos (1997: 92).

El tema del cielo aparece en la película cuando Arlen Bitterbuck le dice a Paul, que él creía que después de morir le gustaría vivir eternamente la época más feliz de su vida, cuando era joven y amaba intensamente a su mujer; y en el caso de Del se habla del lugar a donde llevarían al señor *Jingles*, si bien, el ratón no era el que iba a morir, hay cierta relación en lo que se entiende por Cielo y Villa Ratón. Aunque Del no hace explícita su idea de ir al Cielo si se preocupa por su ratón y expresa su deseo de que alguien lo cuide y este viva en un lugar donde sea muy feliz.

Por otra parte, Coffey personifica la eterna lucha entre la vida y la muerte. Desea morir porque ya está cansado de recibir malos tratos, de ver tanta maldad en los corazones de las personas que toca, dice que todas las cosas malas se le clavan como vidrios que lo hieren y le provocan mucho dolor. Su esperanza es que al morir, irá a un mejor lugar donde por fin será feliz, lo cual se evidencia al expresar su última voluntad, ver una película. Le conceden ver *Top Hat* (Sombrero de Copa), y vemos un fragmento de la escena donde los protagonistas Fred Astaire y Ginger Rogers bailan *Cheek to cheek*, y se muestran perfectamente felices por lo cual le parecen ángeles.

Ejemplo 21

(VO): *Heaven, I'm in Heaven.*

And my heart beat so that I can hardly speak.

And I seem to find the happiness I seek.

When we are out together dancing cheek to cheek

(VS): *Cielo, estoy en el Cielo*

Y mi corazón late tan fuerte que apenas puedo hablar

Como si hubiera encontrado la felicidad añorada

Cuando salimos a bailar mejilla con mejilla

Es relevante hacer notar que la traducción de los símbolos no siempre ofrece al receptor estos contenidos de la cultura. Al analizar la traducción de una estrofa de la canción se puede observar que en la versión subtitulada se conserva el sentido pero se pierde la forma y el estilo, al cambiar la medida y cadencia del verso, y se elimina por completo la rima y el ritmo. Además

no se comunica el contenido simbólico de la esperanza de Coffey acerca de la posibilidad de acabar su sufrimiento al llegar al cielo. Una opción que además de respetar el estilo, el ritmo y la rima, transmite ese sentido simbólico es la siguiente:

Ejemplo 21, continuación

(VP⁶⁹) *Cielo, estoy en el Cielo*
 Late fuerte el corazón de mi existir
 Como si al fin consiguiera ser feliz
 Cuando estás aquí bailando junto a mí.

4.2.4 El tabú lingüístico

La cultura no puede entenderse sin considerar la incidencia en ella, de la ideología. Así, la propuesta de Haidar (2006: 83) sobre las materialidades no desconoce los planteamientos iniciales de los integrantes de la Escuela Francesa, influenciados por Foucault, quien, entre otros procedimientos de control de los discursos, incluye la exclusión de lo que se ha constituido en tabú.

Atendiendo a esta consideración, aun cuando lo referente a la estrecha relación entre el poder, la ideología y el discurso se verá con detenimiento en el capítulo cinco, se adelanta en este inciso el análisis del tabú.

Para iniciar el tema del tabú lingüístico se empieza por recoger la definición y delimitación de este término. De acuerdo con Allan & Burridge el tabú es una prohibición de la conducta que afecta a la vida diaria (2006: 1).

Se llama “tabú lingüístico” al significante reemplazado por el eufemismo. En la película, este procedimiento se ilustra en el siguiente fragmento del diálogo:

Ejemplo 20

VO: *You also scared the living crap out of me and Bill.....not to mention the inmates.*

VD: *Y nos diste un susto a mí y a Bill, y a los internos también.*

VS: *También nos asustaste a muerte a mí y a Bill. Sin mencionar a los presos.*

⁶⁹ Versión propia

La palabra inglesa *crap*⁷⁰ significa desecho, y, de acuerdo con una de las noventa y siete acepciones que ofrece el *Urban Dictionary* esta palabra se usa en situaciones donde el empleo del término *shit* es marcado como falta a las normas de cortesía.

La expresión *the living crap* se refiere específicamente al desecho humano, y se constituye en un eufemismo al sustituir a *shit*, término que se ha constituido en tabú lingüístico por tener una connotación vulgar en el estilo formal, aunque se usa con frecuencia en el habla coloquial. Asimismo, en el español empleado en Hispanoamérica, los disfemismos: “cagar”, “mierda”, “caca”, etcétera también son tabúes lingüísticos, por lo que en un contexto formal se sustituyen por otras formas eufemizadas como “popó”, “ir al tocador”, palabras con parte de la forma parecida como “miércoles”, “cacahuates”; e inclusive extranjerismos como *merde!*, *shit*, entre otras.

En consecuencia, *Scared the living crap out of me and Bill* podría traducirse en castellano correcto como: “Bill y yo nos cagamos (o nos zurramos) de susto”; pero, atendiendo a la tabuización de los términos “cagar/zurrar” en el español hispanoamericano, la traducción en la versión doblada elimina incluso cualquier eufemismo que pudiera sustituir a la frase ofensiva en el lenguaje formal, y solamente menciona el susto; y en la versión subtitulada se conserva el estilo formal mediante la introducción de un eufemismo, es decir una frase que significa lo mismo “nos asustaste a muerte” pero sin ser ofensiva. Allan & Burridge consideran tabú lo siguiente (2006: 1):

- *Bodies and their effluvia: (sweat, snot, faeces, menstrual fluid, etc.*
- *The organs and acts of sex, micturition and defecation.*
- *Diseases, death and killing (including hunting and fishing)*
- *Naming, addressing, touching and viewing persons and sacred beings, objects and places.*

⁷⁰ Recuperado el 15 de oct. 2013 en: <http://www.urbandictionary.com/define.php?term=crap>

- *Food gathering, preparation and consumption*⁷¹ Allan & Burridge (2006: 1).

Para estos autores el tabú se manifiesta cuando un comportamiento individual provoca inconformidad, daño o perjuicio en la sociedad.

En la película vemos un personaje cuyo comportamiento rompe con algunos tabúes, ya que reúne la mayoría de las características mencionadas por Allan & Burridge, se trata de William Wharton, tiene tatuado en un brazo: “Billy the Kid”, parece ser un depravado, su actitud hacia Percy deja entrever un comportamiento bisexual, también insulta a los guardias y les dice que “le vayan a pulir la perilla”, o cuando sujetó a Percy, lo manoseó y luego se olió la mano. Le dijo que su “fideo” no estaba nada blando y que “prefería su trasero al de su hermana” y al final le dijo: “pero qué feo te huele”.

Billy Wharton escupe a la cara de Paul, orina a los pies de Harry y le da a entender que la próxima será excremento, escupe la galleta de chocolate a la cara de Brutal. El comportamiento cinésico y las palabras de Bill Wharton son tabú tanto en la cultura estadounidense como en la nuestra. Allan & Burridge señalan al respecto: “*Taboo refers to a proscription of behavior specific for a specifiable community for one or more persons, at a specifiable time and a specifiable context*”⁷² (2006:11).

Por lo tanto, Wharton es rechazado por la sociedad. Además, será castigado, morirá en la silla eléctrica por los asesinatos que ya había cometido, aunque no se sabía que él era el verdadero culpable del doble asesinato por el que electrocutarían a Coffey.

⁷¹ El cuerpo y su desecho (como el sudor, la mucosidad, el excremento, la menstruación, etc.).

Los órganos y los actos sexuales, el orinar o el defecar.

Las enfermedades, la muerte y la matanza (se incluye cacería y pesca)

Nombrar, tocar, ver y dirigirse a personas, seres, objetos o lugares sagrados.

El consumo y la preparación de alimentos (Traducción propia).

⁷²El tabú se refiere a la prohibición de una conducta específica, impuesta por una o varias personas de una comunidad específica, en un tiempo y contexto específicos (Traducción propia).

Conclusiones parciales

De lo anterior se concluye que la traducción cinematográfica, tanto para doblaje como para subtitulación además de ser un problema de lenguas se ubica en la necesidad de transmitir el contenido cultural, y tratar de salvar los obstáculos que se presentan. Se podría afirmar que toda manifestación de la cultura expresa la identidad colectiva, la distancia entre lo propio y lo ajeno, así que coincidimos con el concepto de frontera de Lotman.

El traductor tiene la tarea de decidir si acorta o alarga esa distancia y proponer correspondencias culturales equivalentes, incluso recurriendo a medios de creatividad semántica, aunque se ha de subordinar a los culturemas, como es el caso de la palabra “milla” que al utilizarse en la traducción al español se identifica como ajeno a la cultura de los países de habla hispana. Esto mismo sucede con las restricciones del género audiovisual como el sincronismo de contenido que exige la utilización de un término que coincida con la imagen; y la isocronía, que consiste en que el término coincida en extensión con la imagen y el sonido. Además, las soluciones de traducción deben considerar las categorías culturales para que el texto traducido se entienda bien y sea aceptado por la cultura receptora.

En general se encontró que la versión doblada se apega a la norma en nuestra cultura, pues para el título se optó por una forma adecuada a la historia, mientras que en la VS se prefirió la traducción literal. En cambio, en lo referente a la traducción de nombres propios, se observa que la versión subtitulada muestra apego a las formas traducidas, mientras que la VD conserva los nombres originales (e inclusive su pronunciación) como Hal y Harry (donde la “H” se pronuncia como “jota”), Jan (donde la “J” se pronuncia como “ye”) y Paul (donde “au” se pronuncia como “o”). Ahora bien, se confirma que los intertextos representan un problema para la traducción y su solución depende de la destreza del traductor.

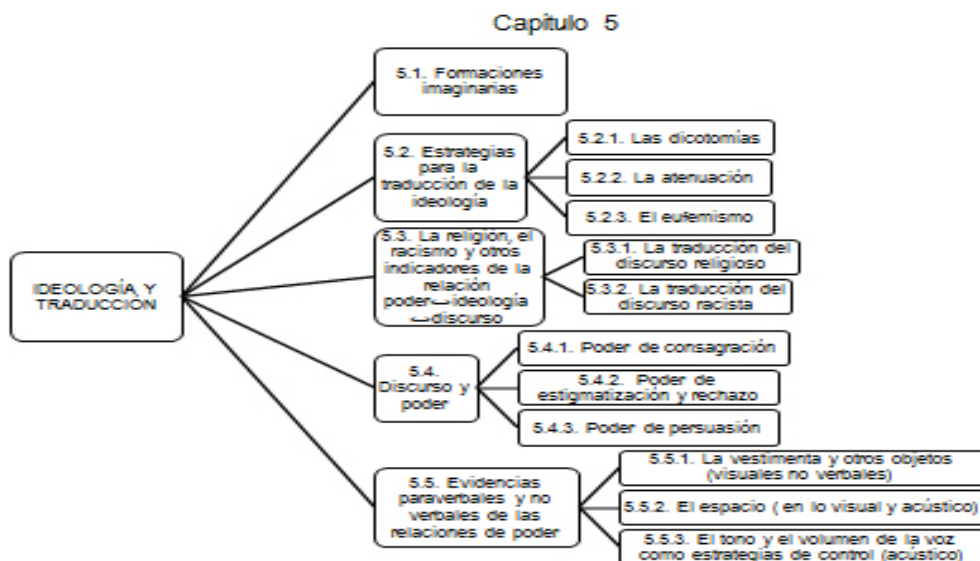
En general, el contenido simbólico analizado en la película, prácticamente no difiere en su traslado de la CO a la CT. Cabe señalar, que en nuestro contexto sociocultural, se percibe la cultura estadounidense muy parecida a la propia, quizá por la exposición constante en todos los medios de comunicación. Inclusive podríamos estar más familiarizados e identificarnos con la cultura estadounidense que con la cultura mexicana, por ejemplo, los regiomontanos nos sentimos más identificados y familiarizados con las actividades en un *mall* de McAllen, Texas, que con las actividades en la celebración del Día de Muertos en un pueblecito de Michoacán.

CAPÍTULO 5

IDEOLOGÍA Y TRADUCCIÓN

En este último capítulo se plantea el tema de la ideología y la forma en que se relaciona con la traducción. “Ideología y Traducción” se compone de cinco incisos principales: 1) formaciones imaginarias, 2) estrategias para la traducción de la ideología, 3) la religión, el racismo y otros indicadores de la relación poder↔ideología↔discurso, 4) discurso y poder y, por último, 5) evidencias paraverbales y no verbales de las relaciones de poder. En la ilustración 20 se muestra la estructuración completa de este capítulo.

Figura 12. Ideología y Traducción



El primer objetivo de este inciso es revisar definiciones del concepto de ideología para comprender todo lo que este abarca y seleccionar una que nos sirva para los fines de este trabajo. El segundo objetivo es revisar brevemente cómo se da la vinculación de los estudios de traducción con la cultura, a partir de la década de los 80 y en la década siguiente se incluyen temas como el poder y la ideología, como parte del enfoque interdisciplinario.

El tercer objetivo es analizar en el discurso oral, así como en lo visual, las formaciones imaginarias que se hacen los interlocutores en una interacción dialógica que determina la selección de registro, el estilo del léxico y las estructuras gramaticales, entre otros. El cuarto objetivo es analizar las estrategias para la traducción de la ideología y por último, el quinto objetivo es analizar el discurso oral que acompaña a las imágenes y su traducción para abordar la ideología y las relaciones de poder reflejadas en la vestimenta, la disposición de los objetos, las relaciones de poder, el racismo y la religión.

De acuerdo con Hatim & Mason, el tema de la ideología y su relación con la traducción no es nada nuevo, ya que, estudiosos como Hermans (1985), Bassnett y Lefevere (1990) y Venuti (1995) lo abordaron. Hatim & Mason, establecen la diferencia entre: 1) The ideology of translating y 2) The translation of ideology (2005:119).

Se considera que para iniciar este tema es necesario definir el concepto de ideología. Según Terry Eagleton: “el término ideología no es más que una forma cómoda de categorizar bajo una misma denominación toda una serie de cosas diferentes que hacemos con los signos” (1997:243).

De acuerdo con Eagleton el término ideología tiene un amplio abanico de significados útiles y no todos compatibles entre sí que sería inútil intentar sintetizar esta riqueza de significados en una sola definición de conjunto (1997: 19). La palabra ideología es un texto enteramente tejido con un material de diferentes filamentos conceptuales, está formado por

historias totalmente divergentes, y probablemente es más importante valorar lo que hay de valioso o lo que puede descartarse en cada uno de estos linajes que combinarlos a la fuerza en una gran teoría global.

Para mostrar esta variedad de significados, Eagleton (1997) hace una relación al azar de algunas de las definiciones de ideología actualmente en circulación:

- a) El proceso de producción de significados, signos y valores en la vida cotidiana;
- b) Conjunto de ideas característico de un grupo o clase social;
- c) Ideas que permiten legitimar un poder político dominante;
- d) Ideas falsas que contribuyen a legitimar un poder político dominante;
- e) Comunicación sistemáticamente deformada;
- f) Aquello que facilita una toma de posición ante un tema;
- g) Tipos de pensamiento motivados por intereses sociales;
- h) Pensamiento de la identidad;
- i) Ilusión socialmente necesaria;
- j) Unión de discurso y poder;
- k) Medio por el que los agentes sociales dan sentido a su mundo, de manera consciente;
- l) Conjunto de creencias orientadas a la acción;
- m) Confusión de la realidad fenoménica y lingüística;
- n) Cierre semiótico;
- o) Medio indispensable en el que las personas expresan en su vida sus relaciones en una estructura social;
- p) Proceso por el cual la vida social se convierte en una realidad natural (Eagleton, 1997: 19-20).

¿A qué hace referencia la ideología? El término ideología parece que hiciera referencia no solo a sistemas de creencias sino a asuntos relativos al poder (Eagleton, 1997: 24).

La ideología tiene que ver con la legitimación del poder de un grupo o clase social dominante, “Estudiar la ideología”, escribe John B. Thompson, “...es estudiar las formas en que el significado (o la significación) sirve para sustentar relaciones de dominio (Eagleton, 1997: 27).

Un poder dominante se puede legitimar por sí mismo *promocionando* creencias y valores afines a él, *naturalizando* y *universalizando* tales creencias para hacerlas evidentes y aparentemente inevitables; *denigrando* ideas que puedan desafiarlo; *excluyendo* formas contrarias de pensamiento, quizá por una lógica tácita pro sistemática; y *oscureciendo* la

realidad social de modo conveniente a sí misma. Tal “mistificación”, como es comúnmente conocida, a menudo adquiere la forma de enmascarar o suprimir los conflictos sociales, de lo que se desprende el concepto de ideología como una resolución imaginaria de contradicciones reales (Eagleton, 1997: 24).

Siguiendo a Eagleton “la ideología es menos cuestión de propiedades lingüísticas inherentes de una declaración que de quién está diciendo algo a quién y con qué fines” (1997: 29).

Ahora bien, todo lo que se ha dicho hasta ahora sobre ideología y las estrategias de las relaciones de poder no solo operan en el contexto de una misma lengua. Lo que aquí se pretende es ver qué sucede cuando se tiene que traducir o en el caso de productos de traducción, como el que aquí nos ocupa, y ver cómo se manejaron las cuestiones ideológicas. Cabe señalar que aunque la práctica de la traducción inició desde la antigüedad, no fue sino hasta hace poco más de veinte años, que se empezaron a considerar los aspectos culturales, ideológicos, sociales, entre otros.

Mary Snell-Hornby (2006) sostiene que el giro cultural se da en la década de los 80, cuando inician los Estudios Descriptivos de la Traducción con fundamento en la Escuela de la Manipulación, también es la década de la teoría del escopos y el enfoque funcionalista, el modelo de la traducción como acción y la teoría de la deconstrucción. Siguiendo a Snell-Hornby (2006), la década de los noventa es de la interdisciplina, que va más allá de lo lingüístico e introduce en los estudios de traducción temas como la comunicación no verbal, los textos multimodales, el enfoque imperialista, la traducción poscolonial, los estudios de traducción con base en estudios de Género. También es la década del giro empirista con los Estudios Empíricos de la Traducción, del giro de la globalización, de la tecnología, entre otros aspectos.

Asimismo, Katherine Faull señala lo siguiente:

Cuando en la década de los setenta se pudo hablar por fin de autonomía disciplinaria, los estudios sobre la traducción evolucionaron hacia una colaboración interdisciplinaria

que a partir de los noventa se tornó en una clara vocación cultural. Desde ese giro cultural se empezó a combinar la atención lingüística al texto con una atención más directa a las implicaciones sociales, históricas e ideológicas de la traducción (Faull, 2006: 196).

A propósito de este giro cultural se han emitido opiniones como la siguiente de Michael Hoey y Diane Houghton:

*Texts both perpetuate and are shaped by cultural and ideological considerations; they also form relationships with other texts. In translating from SL to TL, a translator is encourage to take account of the target readership's different culture, ideology and textual experience*⁷³ (Hoey and Houghton, 2005: 48-49).

Por lo antes dicho, en esta última parte de la investigación se identifican los elementos que revelan cómo se traduce la ideología de la cultura de origen a la cultura de llegada en aspectos como la religión, el racismo y las relaciones de poder.

Los planteamientos teórico-metodológicos en que se fundamenta esta parte del estudio son propuestas de Haidar (2006), Reboul (1986), Foucault (1980), y Knapp (2009), (Hoey & Houghton, 2005), (Faull, 2006). Se cuestionan las propuestas de Reboul, relativas a que el análisis de lo ideológico incluya únicamente el lenguaje verbal, y se considera que la ideología no solo está plasmada en lo lingüístico sino también en elementos paralingüísticos y de otros códigos semióticos, que en conjunto contribuyen a la construcción del sentido.

Se propone que la traducción ha de considerar todos los elementos semióticos a fin de no cambiar el sentido; y se sustenta esta propuesta con aplicaciones que revelan las relaciones de poder que son expresadas mediante las imágenes como la vestimenta, los espacios, la luz, etc. y/o mediante elementos paralingüísticos acústicos como el volumen y el tono de la voz.

⁷³ Los textos dan continuidad y deben su forma a consideraciones culturales e ideológicas; también forman relaciones con otros textos. En la traducción de una LO a una LT, se espera que el traductor tenga en cuenta la diferente experiencia cultural, ideológica y textual del lector meta (Traducción propia).

En consecuencia, se sostiene que la presente investigación amplía el análisis lingüístico hasta enfocar la práctica semiótico-discursiva (Haidar, 2006) de esta compleja codificación que incluye los elementos que revelan la ideología (Reboul, 1986) tanto de la cultura de origen como de la cultura meta y su estrecha relación con el poder (Foucault, 1980).

5.1 Formaciones imaginarias

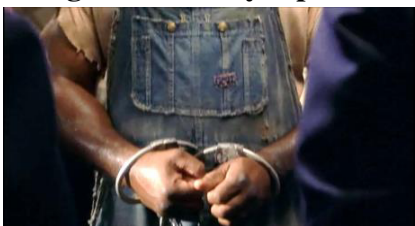
Según Reboul (1986), el que toma la palabra se apodera de ella para ponerla a su servicio. Retomando a Barthes y a Chomsky, admite que para ambos: “hablar no es comunicar, es sujetar” (1986: 35). Esta propuesta está estrechamente relacionada con la concepción de Pêcheux sobre las formaciones imaginarias, que los sujetos del discurso designan, el lugar que A y B atribuyen cada uno así mismo y al otro, la imagen que ellos mismos se hacen de su propio lugar y del lugar del otro y también de su referente (1978: 48 y 49). En la siguiente tabla se definen las formaciones imaginarias que A y B se hacen de sí mismos y del otro:

Tabla 4. Formaciones imaginarias

Expresión que designa las formaciones imaginarias	Significación de la expresión	Pregunta implícita cuya respuesta subyace a la formación imaginaria correspondiente
A { IA (A) IA (B) 	Imagen del lugar de A para el sujeto colocado en A	<i>¿Quién soy yo para hablarle así?</i>
	Imagen del lugar de B para el sujeto colocado en A	<i>¿Quién es él para que yo le hable así?</i>
B { IB (B) IB (A) 	Imagen del lugar de B para el sujeto colocado en B	<i>¿Quién soy yo para que él me hable así?</i>
	Imagen del lugar de A para el sujeto colocado en B	<i>¿Quién es él para que me hable así?</i>

Pêcheux (1978: 48 y 49).

Para ilustrar lo anterior, véanse abajo las imágenes 19, 20 21 y 22:

Imagen 19. Paul expresa temor**Imagen 20. Coffey inspira temor****Imagen 21. Coffey esposado****Imagen 22. Guardias observando a Coffey**

Las imágenes refuerzan las formaciones imaginarias que A, Paul Edgecomb, se hace de sí mismo, desde el lugar social de jefe de la policía, que se evidencian en la vestimenta, insignias, armas y en las actitudes; y también las formaciones con que B, John Coffey, se representa a sí mismo, desde su lugar social como marginado, humilde y preso, mismas que se revelan visualmente en su indumentaria, su apariencia física, el color de su piel, las esposas, así como, las cadenas que lo atan de manos y pies.

De igual modo, se muestran las formaciones imaginarias que cada uno se hace del otro. Paul muestra representarse a Coffey en el lugar de preso, (con el presupuesto relativo a que un preso es peligroso, es un riesgo latente) y, por tanto como sometido a su autoridad, mientras Coffey se hace una formación imaginaria de la autoridad del jefe de los policías (se los representa como aquellos a quienes se debe hablar con respeto). Estas manifestaciones visuales de tales formaciones imaginarias se refuerzan en el diálogo.

Ejemplo 22

(VO) PAUL: *You gonna be nice? Your name is John Coffey.*
 COFFEY: *Yes, sir, boss. Like the drink, only not spelt the same.*

- PAUL: *You can spell, can you?*
 COFFEY: *Jus 'my name, boss: J...O...*
- (VD) PAUL: ¿Te portarás bien? ¿Tu nombre es John Coffey?
 COFFEY: Sí jefe, como la bebida, solo que no se escribe igual.
 PAUL: Dime, ¿Sabes escribir?
 COFFEY: Solo mi nombre, jefe: J-O...

Coffey se siente en una posición inferior y por lo tanto, llama “jefe”, a Paul. En el mismo ejemplo, se observa una omisión en el doblaje ya que, aunque Coffey habla en forma lenta en ambas lenguas, en el inglés hay algunos errores gramaticales como en “spelt” y en la omisión de sujetos, pero en el doblaje se omite, ya que no hay errores de pronunciación o equivalentes. Lo mismo sucede en *Jus ' my name*> Solo mi nombre, donde para conservar el estilo del habla de Coffey se pudo optar por “Nomás” en lugar de “solo”.

Los errores morfosintácticos identificados en la versión original (VO) en el habla de John Coffey reflejan por una parte, su personalidad, estilo, posición socioeconómica, salud mental, entre otros. Cabe señalar que en los diálogos de una película, es decir, en el discurso dialógico, es natural que se trasgreda el estándar, cuando se habla se usan frases cortas, incompletas, hay vacilaciones, redundancias e interjecciones. Sin embargo, en el doblaje es evidente que desaparecen dichos errores, lo que constituye una omisión o cambio de estilo que en algunos casos inclusive afecta al sentido porque se pierde información referente al ideolecto.

A continuación, en la segunda parte del ejemplo 22 (VD), se puede observar que la formación imaginaria prosigue en la conversación, Paul, al darse cuenta de que Coffey parece inofensivo y tonto, demuestra su poder interrumpiéndolo, y se presenta. Al decir: “si no estoy aquí, están aquellos caballeros”, está diciendo que él es el líder al mando y después están aquellos caballeros. Por supuesto, los caballeros son los policías, con lo cual establece una diferencia social entre ellos y Coffey.

Ejemplo 22-2

(VO) PAUL: My name is Paul Edgecomb. If I not here, you can ask for Mr. Terwilliger, Mr. Howell, or Mr. Stanton...those gentlemen there. Questions.

(VD) PAUL: Mi nombre es Paul Edgecomb. Si no estoy aquí pregunta por el Sr. Terwilliger, el Sr. Howell o el Sr. Stanton, los caballeros que están ahí. ¿Dudas?

La formación imaginaria que se hace de sí mismo y del otro, determina la forma o estilo de hablar, el tratamiento, el léxico, etcétera.

A continuación, en la parte 3 del ejemplo 22 (VD) se destaca en cursiva las ideas que llevan a los guardias a la formación imaginaria de que Coffey es retardado y dócil. Por un lado, Coffey reconoce su posición de dominado al llamar a Paul “jefe” y luego, Paul en su posición de dominante le da una orden “¡Siéntate!”.

Ejemplo 22-3

(VO) COFFEY: Do you leave the light on after bedtime? Because I get a little scared in the dark sometimes...It is a strange place.

PAUL: It stays pretty bright around here all night long. We keep half the lights burning in the corridor.

COFFEY: The corridor?

PAUL: Right out there. You can sit.

COFFEY: I couldn't help it, boss. I tried to take it back, but it was too late.

(VD) COFFEY: ¡Deja la luz encendida en la noche, jefe! Es que, *la oscuridad me asusta* a veces, cuando es un lugar extraño.

PAUL: Se queda encendida toda la noche, siempre hay luces encendidas en el corredor.

COFFEY: *¿El corredor?*

PAUL: Allá afuera. ¡Siéntate!

COFFEY: Jefe, *no pude evitarlo, traté de remediarlo pero ya era tarde.*

Por otro lado, no es normal que un adulto le tema a la oscuridad, es por eso que los guardias piensan que Coffey es un imbécil. Además, Coffey ignora algo tan simple como qué es un corredor. Este hecho, presupone además la condición socio-económica de Coffey, que quizá no conoce los corredores porque ha vivido en sitios pequeños de una sola pieza o a la intemperie. La última frase de Coffey, es quizá la que los convence de que se trata de un retrasado, porque para ellos carece de sentido.

5.2 Estrategias para la traducción de la ideología

La ideología está en el discurso, así como en lo paraverbal y lo no verbal. Por lo anterior se proponen las dicotomías, la atenuación y el eufemismo como estrategias para la traducción de la ideología que veremos a continuación.

5.2.1 Las dicotomías

Un procedimiento que ayuda a contrarrestar estos problemas de traducción es la dicotomía, es decir, un deslizamiento de la referencia mediante el uso de un opuesto. De acuerdo con Fawcett (2003: 31), en el enfoque ruso a este recurso se le llama *antonymic translation*.

En muchas ocasiones el manejo ideológico del discurso conduce a crear el referente (Reboul, 1986: 58 y 65). Pero alude también a un referente real aunque dándole otro sentido, otro valor, es decir, que puede haber deslizamiento de sentido como las “dicotomías” (Reboul, 1986: 66), ya que, una ideología, en su ansiedad por valorizar todo, divide la designación de un mismo referente en dos signos opuestos, uno positivo el otro negativo. Este hecho puede observarse tanto intra como interlingüísticamente.

En las técnicas de translación en la comunicación que propone Wotjak (1981), se refiere a las dicotomías como uno de los tipos de modulación sintáctico-situacional que denomina *modulación antonímica* y Chesterman las clasifica como dos estrategias semánticas: *antonimy*: antonimia —el traductor selecciona un antónimo y lo combina con un elemento de negación— y *converses*: pares opuestos: —pares de estructuras verbales que expresan lo mismo oponiendo los puntos de vista— (Gil, 2004: 144 y 156).

Ejemplo 23

VO: *Make your blood curdle.*

VD: ...me hace hervir la sangre⁷⁴.

⁷⁴ hervir la sangre: irritarse grandemente una persona y helar la sangre: asustarse.

En el ejemplo 23, por una parte, se observa transposición del pronombre (*your* por “me”) en el que recae la acción. Por otra parte, se observa que *hervir la sangre* va más de acuerdo a la expresión facial, que es de enojo y no de susto, como se sugiere en la versión subtitulada a continuación.

VS: ...se te helará la sangre.

En cuanto a la VS, en el ejemplo siguiente (24), se observa traducción literal en la primera parte: *Goddamn Percy* >Maldito Percy.

Ejemplo 24

VO: *Goddamn Percy. You'll have to answer for sending him off the Mile.*

VD: Maldito Percy, deberías explicar por qué está en el pabellón.

VS: Maldito Percy. Te regañarán por echarlo de La Milla.

En la segunda parte de la VS, se recurre a la transposición en *You'll have to answer* >Te regañarán, pues el sujeto en el texto original pasa a ser objeto indirecto en la traducción. Por último, en la VD se cambió el sentido, al usar erróneamente una idea opuesta, pues lo que tendrá que explicar Paul, es por qué echó a Percy del “pabellón”, de hecho, en esta versión (VD) se usa este hiperónimo, mientras que en la VO se usa Mile y en la VS se tradujo como Milla.

5.2.2 El eufemismo

Otra estrategia muy recurrida en todo tipo de discurso, incluida la traducción, y que se emplea para suavizar el sentido de un mismo referente es el eufemismo⁷⁵ (Reboul, 1986: 68). Consiste en el uso de una palabra o paráfrasis que reemplaza a un término adecuado pero que puede parecer chocante o escandaloso.

⁷⁵ Véase ejemplos de atenuación que se revisan en el análisis de sobreentendidos, en el inciso 3.1, titulado “Los implícitos en la traducción”, pp. 79 - 92 (ejemplos 6, 7, 8, 10 y 14-3). Se hace referencia al eufemismo en el inciso 4.2.4 El tabú lingüístico, en la pág. 142, pues se suele eufemizar este tipo de palabras.

Ahora bien, es común que disfemismos “uso deliberado de un lenguaje violento, sin llegar a la obscenidad” (Seiciuc, 2010: 32), e inclusive, cacofemismos “uso de palabras triviales, obscenas, vulgares; que son signos primarios, palabras heredadas, con frecuencia alta en el uso, polisemánticas y con familias léxicas muy vastas, que son tabúes per se” (Seiciuc, 2010: 32), presentes en versiones originales de películas, desaparezcan o sean sustituidos por eufemismos. De acuerdo con el DRAE, el eufemismo es una: “Manifestación suave o decorosa de ideas cuya recta y franca expresión sería dura o malsonante” (2012, 22ª Ed. digital).

El eufemismo es una estrategia de atenuación, y esta “es un mecanismo complejo, aparentemente contradictorio, en tanto me alejo del mensaje, suavizándolo, evitando algo de lo que digo o hago, para acercarme o no alejarme demasiado del otro, y de ese modo evitar tensiones, malentendidos, amenazas a la imagen propia y sobre todo ajena. Es una estrategia de distancia lingüística y al mismo tiempo una estrategia de acercamiento social” (Briz, 2002b: 10).

De acuerdo con la clasificación de tácticas generales de atenuación propuesta por Albelda y Briz, los eufemismos son uno de los mecanismos que difuminan el contenido semántico de lo dicho, bien indeterminan la cualidad, bien disminuyen la cantidad (2010: 246).

En los ejemplos siguientes se puede observar difuminación semántica y disminución de la cualidad en las versiones dobladas. Cabe señalar que en los tres ejemplos de subtitulación se conservan los disfemismos. En el ejemplo 25, el disfemismo de la VO *ass*, se cambió por un ortofemismo en las dos versiones traducidas. Sin embargo, en ambas versiones se conserva la orden en el acto de habla.

Ejemplo 25

(VO): *Move your ass*. Let's go. Come on.

(VD): ¡*Muévete*, entra, vamos!

(VS): *Muévete*. Entra. Apúrate.

En el siguiente ejemplo (26), en la VD desaparece completamente el cacofemismo *son of a bitch*, que en el diccionario en línea Merriam-Webster Spanish-EnglishDictionary copyright © 1998 by Merriam-Webster, Incorporated, presenta la siguiente traducción: “*n. slang, pejorative, vulgar (despicable man) vulgar--hijo de puta nm*”

Tal cacofemismo se cambia por un acto de habla con función de pregunta retórica enfática ¿Qué es lo que estoy viendo?— con valor de ortofemismo, con la cual se modifica el sentido. Sin embargo, se trata de una expresión adecuada, por una parte, a la duración del movimiento de los labios, logrando sincronismo fonético, atendiendo a las restricciones dictadas por la cinética y la isocronía y, por otra parte, adecuada al contexto, pues en la imagen se observa que Percy emite la expresión al momento de ver al roedor⁷⁶, de tal forma, también se consigue *sincronismo de contenido*.

En cambio, en la VS en (26) se conserva el valor de cacofemismo, mediante la expresión *hijo de puta*. Después de ir a la entrada *hijo* en el DRAE (2014, 22ª ed.), llegamos a la siguiente definición: “~ de puta.m. y f. vulg. Mala persona. U. c. insulto”.

De acuerdo con el DRAE (digital), la frase nominal “hijo de la chingada”, que por cierto es más utilizada en México, sí tiene valor de eufemismo, aunque no estamos totalmente de acuerdo con esa apreciación, al considerar que dicha frase nominal tiene igual o mayor connotación negativa, además “la chingada” cuenta con una extensa gama de connotaciones. En cambio, en la FN “hijo de puta”, quizá porque se siente ajena a nuestra cultura se disminuye un poco la carga valorativa del insulto.

⁷⁶ Mr. Jingles/Sr. Cascabel /Sr.Jingles (VO/VS/VD respectivamente), era el ratón que de la nada, un día se aparece en la prisión y se convierte en el mejor amigo de Eduard Delacroix, un condenado a muerte, blanco de los abusos del poder ejercido por Percy, un guardia que había conseguido el empleo por recomendación de su tía, la esposa del gobernador. Percy odiaba a Del y quería matar al ratón.

Ejemplo 26

(VO): PERCY: You little *son of a bitch*.

(VD): PERCY: ¿Qué es lo que estoy viendo?

(VS): Pequeño *hijo de puta*.

Ahora bien, en el ejemplo 27, al traducir el disfemismo *son of a bitch!* de la VO se atenúa al disminuir la cualidad valorativa de la connotación negativa y se sustituye en la VD por el adjetivo *miserable* que en el DRAE se define como: “miserable (del lat. miserabilis). 1. adj. desdichado, infeliz; 2. adj. abatido, sin valor ni fuerza; 3. adj. mezquino (l que escatima en el gasto); y 4. adj. Perverso, abyecto, canalla.

Aunque se considera que no existe la equivalencia exacta, ni la sinonimia absoluta, ni inter, ni intralingüísticamente, podría decirse que la definición que más se acerca a la frase nominal de la VO es la cuarta: “perverso, abyecto, canalla”. Por lo tanto, se considera apropiada la opción propuesta en la VD.

Ejemplo 27

(VO): *Percy, are you crazy? You Little son of a bitch!*

(VD): ¡Percy, eres un loco...*Miserable!*

(VS): Percy, ¿estás loco? Loco *hijo de puta*.

Así mismo, algunos diccionarios y obras de estilística tradicional definen el eufemismo como: “una figura retórica tras la cual se disfrazan las ideas desagradables mediante una expresión atenuada”, por ejemplo el Diccionario Akal de Términos Literarios define el eufemismo: (Del latín *euphemismus* y este del griego *euphēmismós*: “Término que expresa de manera agradable la realidad”.

Figura de pensamiento que nos permite designar indirectamente y de manera agradable aquellas realidades que pueden resultar duras, desde el punto de vista moral, político, etc. Consiste en la sustitución de un término mal sonante por otro que suaviza la expresión y que tiene menor poder de connotar aquellos aspectos desagradables (Ayuso, 1997: 143).

De acuerdo con Ayuso dada la rapidez con que el eufemismo se asocia con el término al que sustituye, constantemente se están creando nuevos eufemismos (1997: 143).

La acepción moderna del término comprende una variedad de aspectos relativos a la interdicción lingüística, a las causas extralingüísticas de esas interdicciones, a la función social, a la retórica y a la pragmática del eufemismo. (Seiciuc, 2010: 25).

5.2.3 La atenuación

Con la atenuación la intención es mostrarse “amable, modesto, colaborativo; en suma cortés o, más exactamente, estratégicamente cortés” (Briz, 1995: 107).

La atenuación se lleva a cabo a través de dos grandes grupos de marcadores de modalidad⁷⁷, entendida esta como la actitud con que el hablante se enfrenta al enunciado: los atenuantes léxicos y frasales por un lado, y los atenuantes sintácticos por otro.

La atenuación es un recurso común que se utiliza en la traducción cinematográfica, sobre todo cuando las películas se transmiten por televisión, y sirve para solucionar problemas de índole cultural, evitar la censura y sobre todo, el rechazo social. Estos problemas obligan al traductor a utilizar algunas estrategias atenuadoras como la selección léxica de eufemismos para sustituir disfemismos o cacofemismos.

Ahora bien, qué es con exactitud una expresión atenuada, veamos primero la definición del término atenuación que ofrece el Diccionario de la Real Academia Española:

Atenuación

(Del lat. *attenuatĭo*, -ōnis).

1. f. Acción y efecto de atenuar.
2. f. Ret. Figura que consiste en no expresar todo lo que se quiere dar a entender, sin que por esto deje de ser bien comprendida la intención de quien habla. Se usa generalmente negando lo contrario de aquello que se quiere afirmar; p. ej., No soy tan insensato. En esto no os alabo (DRAE: 2012, 22ª ed. digital).

⁷⁷Véase en el capítulo 3, el inciso 3.1 Los implícitos en la traducción, los ejemplos 6, 7, 8, 10 y 14-3.

Para Albelda (2005) la atenuación no es una función social en sí misma, aunque esté al servicio de esta, es una categoría pragmática como señala Briz (1998). “La atenuación es una función discursiva manifestada a través de elementos lingüísticos, su ámbito de actuación y sus efectos se dan en el discurso”; en cambio, “la cortesía es un fenómeno con valores y efectos en el nivel social de la lengua, en el nivel externo, afecta a las relaciones entre seres sociales que entablan una comunicación” (Albelda, 2005: 94).

En los siguientes ejemplos se observan atenuaciones sintácticas, en la versión original que se conservan en la versión doblada:

Ejemplo 28

- (VO) JAN: *Paul? Not that I'm complaining. But we haven't gone four times in one night since we were nineteen.*
 (VD) JAN: No es que me queje pero no lo habíamos hecho cuatro veces en una noche desde los 19 años.

Ejemplo 29

- (VO) PAUL: *Percy, They're moving house over in the infirmary. Why don't you go see if they could use some help?*
 PERCY: *They got all the men they need.*
 PAUL: *Why don't you just go make sure?*
 (VD) PAUL: Percy, están cambiando de lugar la enfermería ¿Por qué no vas a ver si necesitan algo?
 PERCY: Tienen la suficiente ayuda.
 PAUL: ¿Por qué no vas y verificas?

En el ejemplo 29, Paul es estratégicamente cortés al usar actos de habla indirectos. El atenuante se presenta como una perífrasis o circunloquio, un rodeo expresivo de lo enunciado ante un interlocutor, con el fin de lograr alcanzar un objetivo (Briz, 2002a: 88).

La cortesía, “como actividad social, se trata de un fenómeno de acercamiento o aproximación al otro, en busca de un equilibrio social, ya se entienda en relación con la imagen del Hablante y del Oyente (Goffman, Brown y Levinson, Bravo) con los costes y los beneficios que estos van a lograr o sufrir (Leech) o con los derechos y obligaciones de ambos (Fraser, Haverkate) (Briz, 2002b: 9).

De acuerdo con Briz, me acerco al otro con fin cortés, porque hay una norma de conducta social que así me lo dicta (es a lo que llama cortesía normativa); o bien, me acerco cortésmente

como estrategia para lograr un fin distinto del ser cortés, es decir, uno es estratégicamente cortés (2002b: 9). Este autor sostiene que nuestra cultura es de distanciamiento al tener los siguientes rasgos: un mayor empleo de atenuantes verbales y de cortesía, aunque un menor uso de cortesía valorizante, intervenciones colaborativas, habla simultánea, cercanía física al hablar, así como menor temor al silencio interaccional (2007, 2010: 249).

En el ejemplo 30, las atenuaciones no solo se evidencian en lo que se dice, o mejor dicho en lo que se trata de decir disimuladamente, pues tanto en la cultura estadounidense como en la mexicana el sexo es un tabú.

Ejemplo 30

- (VO) PAUL: John. John.
 DEL: *Oh, me! Oh, my! I'm smelling me some corn bread.*
 PAUL: *It's from my missus. She wanted to thank you.*
 COFFEY: *Thank me for what?*
 PAUL: *Well, you know. For helping me.*
 COFFEY: *Helping you with what?*
 PAUL: *You know.*
 COFFEY: *Was your missus pleased?*
 PAUL: *Several times.*
- (VD) PAUL: John. John.
 COFFEY: Estoy oliendo pan de maíz.
 PAUL: Es de mi señora. Ella quería... darte las gracias.
 COFFEY: ¿Darme las gracias por qué?
 PAUL: Ya sabes. Por ayudarme (esto lo dice en voz muy baja, haciendo que Coffey lea sus labios).
 COFFEY: ¿Por ayudarlo con qué?
 PAUL: Ya sabes. (En imagen: Paul mira a su entrepiera y mueve los dedos de la mano tratando de explicarle a Coffey, sin hacer señas ofensivas. (Coffey entiende y dice: Oooh) Quedó satisfecha su señora.
- (VS) PAUL: Varias veces. (En imagen: la expresión del rostro muestra timidez)
 CUENTOS EXTRAÑOS (en imagen: Título de la revista que Del lee)
 DEL: Bueno, bueno.
 PAUL: ¿John?
 COFFEY: Estoy oliendo pan de maíz.
 PAUL: Es de mi señora. / Ella quería... darte las gracias.
 COFFEY: ¿Darme las gracias por qué?
 PAUL: Ya sabes. / Por ayudarme. /
 COFFEY: ¿Por ayudarlo con qué?
 PAUL: Ya sabes. / Por ayudarme. (En la imagen: señala discretamente hacia su entrepiera)
 COFFEY: ¿Quedó satisfecha su señora?
 PAUL: Varias veces.

Siguiendo en el ejemplo 30, la mayoría de las personas no puede hablar abiertamente sobre sexo. En la película inclusive se sustituyen las palabras por ademanes que también están atenuados, quizá por pudor, por respeto a la institución o quizá por falta de familiaridad con el interlocutor, lo que queda claro es que se evita el tabú, o se nombra o se habla sobre sexo mediante atenuaciones por cortesía.

De acuerdo con Albelda (2010), la mayoría de los estudios sobre atenuación son de carácter pragmalingüístico (Fraser 1980, Holmes 1984, Bazzanella *et al* 1991, Briz 1995, 1998, 2003, Caffi 1999, 2007, Albelda 2008, entre otros). En el siguiente inciso se agrega la perspectiva pragmática al análisis de la atenuación.

Siguiendo el análisis de la atenuación ahora desde una perspectiva pragmática, veremos el ejemplo 31, donde analizamos la carga semántico-pragmática del mensaje. La escena se ubica ya entrada la noche, con Paul sentado a un lado del comedor, escuchando música a media luz, su esposa Jan baja para ver qué pasa:

Ejemplo 31

(VO) PAUL: *The music too loud?*
 JAN: *There's just this big empty spot in the bed where my husband usually sleeps.*
 PAUL: *He said to tell you he's having a little trouble with that tonight.*

En esta parte inciden aspectos de modalización, atenuación e intensificación. Al ver a su esposa, Paul le pregunta: *The music too loud?* Paul presupone que el nivel alto del volumen de la música, es la razón por la que se despertó Jan. Pero no le pregunta directamente por el efecto, pues es evidente, allí está ella despierta, solo le pregunta por la causa.

En la respuesta de Jan: *There's just this big empty spot in the bed where my husband usually sleeps.*

Aquí se ve atenuación del *dictum* (se reduce el valor significativo de lo dicho, del contenido proposicional) y del *modus* (se reduce la fuerza ilocutiva del acto de habla) (Albelda, 2010).

Por una parte, se utiliza la estrategia de *modificación morfológica externa* (que forma parte de una nómina de 25 estrategias lingüísticas de atenuación, elaborada por Albelda en un estudio sociolingüístico de la atenuación (Albelda, 2010) para expresar intención atenuante con los minimizadores *just* y *a little trouble*, en la respuesta de Paul. Por otra parte, también se observa el recurso opuesto en el intensificador *big*. En la última parte del acto de habla, en la frase circunstancial:

...in the bed where my husband usually sleeps.

Se observa modalización al utilizar *my husband*, Jan está usando la tercera persona del singular —en lugar de referirse directamente a la segunda *you* (tú)—, como si estuviera hablando de otra persona y no de Paul, quien al responder sigue hablando de él mismo en tercera persona:

He said to tell you he's having a little trouble with that tonight.

Paul sobrentendió que su esposa lo extraña en la cama, no precisamente porque desea dormir con él, sino debido a que extraña a su amante esposo. Al utilizar la tercera persona, Paul continúa modalizando, al desplazar lo dicho de *I* (yo) a *He* (él) con lo que se reduce la fuerza ilocutiva del acto de habla con la intención de no ser tajante o reducir el compromiso con la interlocutora, así como, acercársele mediante dicha estrategia cortés, al continuar con el estilo que ella había iniciado. Al mismo tiempo se trata de la estrategia atenuadora número 13 *justificación o excusa*, en la nómina de Albelda (2010).

Por último, se usa el pronombre demostrativo *that* con la intención de atenuar al no llamar a la parte del cuerpo o la enfermedad relacionada con esta, abierta o directamente por su nombre. En esta estrategia atenuadora el recurso lingüístico es la selección léxica mediante el uso de un

pronombre con la intención de eufemizar. Para concluir con el análisis de este ejemplo (31) en VO, se evidencia que la atenuación, es estratégicamente cortés, ya que, se aleja de lo lingüístico con la intención de lograr acercamiento social, y se protege la imagen del emisor al mismo tiempo que la del interlocutor.

5.3 La religión, el racismo y otros indicadores de la relación poder↔ideología↔discurso

En el capítulo anterior se mencionaba que es difícil separar la cultura de la ideología, de hecho, en este trabajo intentamos hacerlo con fines de organizar la estructuración de los capítulos. Sin embargo, se admite que la cultura es el nivel superior que incluye al lenguaje como un cuerpo al corazón (Basnett, 2005:23) y que la ideología está en lo verbal, pero también en lo paraverbal y en lo no verbal. Dicho de otra manera, la ideología no solo se manifiesta en el discurso sino también, en la imagen de las personas que lo enuncian, en su vestimenta, sus actitudes, el tono y volumen de la voz al enunciar, así como en los objetos, los espacios, entre otros. A continuación, se inicia con el tema de la traducción del discurso religioso.

5.3.1 La traducción del discurso religioso

En el discurso de los personajes se observa al cristianismo como religión dominante y un cierto rechazo hacia otras creencias o sus formas. El siguiente fragmento de la secuencia de cuando realizan los ensayos para la ejecución de Bitterbuck, muestra indicios del discurso religioso, se destaca en cursiva las partes clave:

Ejemplo 32

(VO) *I'm prayin', I'm prayin', I'm prayin'. The Lord is my shepherd...*

(VS) Estoy rezando. Estoy rezando, El Señor es mi pastor. El Señor es mi pastor...

Ejemplo 33

(VO) *Still prayin', prayin', gettin' right with Jesus.../*

(VS) Sigo rezando, sigo rezando justificándome con Jesús.

Harry expresó rechazo hacia una creencia distinta, cuando le dijo a Paul lo siguiente:

Ejemplo 34

(VO)

HARRY: *We're not gonna have some Cherokee medicine man in here whoopin' and hollerin' and shaking his dick, are we?*

PAUL: *...As I was saying, I don't think they actually shake their dicks. Mr. Bitterbuck is a Cristian so we got Reverend Shuster coming in.*

DEAN: *Oh, He's good. He is fast, too. Doesn't get them all worked up.*

(VD)

HARRY: *¿No vamos a llamarle a un curandero cherokee para que baile y haga todo ese ritual, o sí?*

PAUL: *...Como decía, no creo que hagan eso que dicen, Harry; pero en todo caso, el señor Bitterbuck es Cristiano, así que vendrá el reverendo Shuster.*

DEAN: *Ah, es bueno y rápido, no se emociona tanto.*

(VS)

HARRY: *Paul, no tendremos a algún curandero aquí.../ ...gritando y meneando su pene, ¿verdad?*

PAUL: *...Como decía no creo que realmente.../ ...meneen sus penes, Harry. / El señor Bitterbuck es cristiano así que vino el sacerdote Shuster.*

DEAN: *Él es bueno. Es rápido también. No los agita*

En (34), en la VO: *We're not gonna have some Cherokee medicine man in here whoopin' and hollerin' and shaking his dick, are we?* se evidencia el rechazo hacia lo ajeno, se ridiculiza la creencia del Otro, ya que el guardia que dice dicho parlamento presupone que Bitterbuck no es cristiano. Dentro de lo verbal se hace referencia al *Cherokee medicine man*, nos trae la imagen del curandero indio gritando y bailando en su taparrabos, plumas y con toda la indumentaria como collares, pulseras, pintura en rostro y cuerpo. Luego en la (VS), Paul, le aclara al guardia que hace el comentario que Bitterbuck es cristiano y que llamaron a un reverendo y otro de los guardias argumenta a favor del reverendo diciendo que es bueno, rápido y “no los agita”, esta última parte constituye un cambio de sentido. Cabe señalar la atenuación en la VD al evitar la palabra “pene” y tratar con cuidado la cuestión religiosa.

5.3.1.1 Traducción de interjecciones religiosas

Al analizar el discurso de esta película, detectamos elementos ideológicos subyacentes como léxico y expresiones religiosas, que en primera instancia develan las creencias de los interlocutores pero que en la mayoría o en prácticamente todos los casos, no se utilizan en un contexto propiamente religioso sino en situaciones contextuales muy variadas y distantes de ese tema.

De acuerdo con Ana Matamala, las interjecciones son unidades invariables, no definibles léxicamente y equivalentes a una oración completa, que expresan valores pragmáticos (2008: 82). Matamala las clasifica según su proceso de formación en: “propias —formas muy fijadas y simples que solo tienen valor interjetivo como oh o ah— e impropias —formas más complejas que proceden de otras categorías gramaticales y que se han gramaticalizado o están en proceso de gramaticalización—“ (2008: 82). Matamala propone una clasificación para diferenciar las interjecciones teniendo en cuenta su valor semántico-pragmático y con base en las funciones comunicativas de Jakobson (2008: 82).

Cabe señalar que las expresiones religiosas cumplen muy diversas funciones como interjecciones para expresar sorpresa, angustia, enfado, asombro, dolor, vergüenza, amenaza entre otras.

Ejemplo 35

(VO) *Jesus, Jesus*

(VS) Dios Santo, Dios Santo. (Asombro)

(VD) Dios, cielos.

En (35), se trata de una interjección expresiva, se conserva la función en las versiones traducidas, aunque en la (VS) se cambia el referente a “Dios Santo”, al ser más natural en el contexto del catolicismo mientras que en el original es: *Jesus, Jesus*, expresión más natural en el cristianismo. En cambio, en la versión doblada no se repite la unidad léxica y tampoco se

agrega la palabra santo por lo que puede funcionar para cualquiera de las dos religiones mencionadas.

Ejemplo 36

- (VO) *It's a wonder God allows it.*
 (VS) Me sorprende que Dios las permita.
 (VD) ...es extraño que Dios lo permita.

En (36) la interjección tiene un significado de asombro

Ejemplo 37

- (VO) *Oh God, oh, God.*
 (VS) Ay, Dios. Ay, Dios.(dolor)
 (VD) ¡Oh Dios, oh Dios!

En (37) se trata de una interjección propia, que en este caso se usa para expresar dolor.

Ejemplo 38

- (VO) *We thank God for that.*
 (VS) Le damos las gracias a Dios por eso.
 (VD) Nos ponemos de rodillas y le damos gracias a Dios por eso.

En (38) se trata de una función fática: cuya finalidad es el agradecimiento.

Ejemplo 39

- (VO) *Oh my God!*
 (VS) Dios mío.
 (VD) ¡Oh, por Dios!

En (39), la interjección religiosa en la versión doblada tiene una connotación de vergüenza.

Ejemplo 40

- (VO) *You, you talk about this to anyone...I'll get you all fire. I swear that to God.*
 (VS) Si hablan de esto con alguien...Haré que los despidan. Lo juro por Dios.
 (VD) Si ustedes hablan de esto con alguien, los despedirán. ¡Lo juro!, ¡lo juro por Dios!

En el ejemplo 40, la interjección religiosa tiene la intención de amenazar. En los ejemplos anteriores se evidencia el uso de interjecciones religiosas tanto en inglés como en las dos versiones traducidas al español, e inclusive se observa que no solo se conserva la interjección sino también la función que tienen en el texto original. Cabe destacar que en inglés el uso de interjecciones religiosas es considerado un uso profano del lenguaje, al ser

extremadamente grosero, irreverente, vulgar e inclusive, en algunos casos, es blasfemia. Asimismo, se trata de una señal discursiva de intensificación.

5.3.2 La traducción del discurso racista

La traducción de discursos racistas representa uno de los más grandes retos para el traductor pues, por una parte, se tiene que apegar al texto original pero por otra, al mismo tiempo debe considerar la cultura y situación contextual del texto de llegada.

“El racismo es una forma de segregación, fundado en distinciones fundamentalmente vagas, esto es, en diferencias visibles (color de piel) y en el rechazo de principios fundamentales como el de igualdad entre los miembros de lo que (sin prejuizar la cuestión) es una y la misma especie” (Tomasini, 1997: 173).

En general, “el racista es blanco y el objeto del racismo es el negro” (Tomasini, 1997: 176). Un ejemplo del poder de estigmatización y rechazo es el racismo. En la película solo aparece una persona de color pero es evidente el trato racista que recibe por parte de Billy Wharton, Percy Wetmore e inclusive de su abogado defensor, Burt Hammersmith, quien al hablar con Paul sobre Coffey se expresó de esta forma:

Ejemplo 41

(VO) *You know in many ways a good mungle dog is like a Negro.*

(VS) Bueno de muchas maneras un perro cruzado es como su negro.

(VD) Bueno de muchas maneras un perro cruzado es como su negro.

Otro ejemplo es cuando el comisario que acompaña al padre de las niñas a la escena del crimen, se le acerca a Coffey y le dice:

Ejemplo 42

(VO) *Boy, you are under arrest of murder*

(VS) Niño, te arrestamos por asesinato.

(VD) Muchacho estás arrestado por homicidio

En el inglés se acostumbra llamar *boy* o *girl* a los perros y a los caballos, y también se usa al dirigirse a una persona negra en un sentido altamente ofensivo y racista. Sin ánimo de caer en una tendencia prescriptivista, cabe señalar que la traducción de “*Boy*” no es adecuada, puesto que John Coffey no es un niño, ni es creíble que se le llame niño en esas circunstancias. En México, es común que se utilice la forma “chico” u ”oye chico”, cuando habla o se le habla a un hombre cubano o de color. Sin embargo, es probable que se usa la palabra **niño** por dos razones: en primer lugar, se evita un término racista y en segundo lugar, se sincronizan las labiales, con una palabra casi de la misma extensión.

En el ejemplo 43 se muestra en tres versiones la parte cuando Coffey compartió su pan de maíz con Del, prefirió no hacerlo con Billy Wharton, él se enfureció y le dijo:

Ejemplo 43

VO: *Hey! What about me? Don't you hold out on me, you big dummy nigger!*

VD: ¡Oye, no vas a darme? ¡A mí no me niegues nada! ¡Estúpido, negro!

VS: ¿Y yo, qué? ¡No me digas que no, gran negro idiota!

En las versiones traducidas se conserva el significado pretendido, la intención es la misma, se usan insultos racistas. En el siguiente y último ejemplo (44) *Little black Sambo* se refiere al protagonista del cuento infantil del mismo nombre, de Helen Bannerman, que es un niño de color, “*Sambo*” se usa como insulto racial.

Ejemplo 44

Little black Sambo

¡Negrito bueno! / Sí, señor, sí, señor. ¿Cómo está usted?

Wa jajaja ¡El Sambo negro! ¡Oh sí señor. Oh sí señor! (imitando el idelecto del negro) Uuu jajaja.

En Estados Unidos, el término “*Sambo*” es ofensivo y racista pero en México, por una parte, no es de uso común, aunque en el sistema de castas del imperio español, se denominaba zambo al hijo de un africano y una indígena (Ramírez, 2009: 108) y por otra parte, pudo haberse traducido por un equivalente en nuestra cultura, algunos negritos conocidos son “*Memín Pinguín*” y el “*Negrito Sandía*”.

5.4 Discurso y poder

Siguiendo a Reboul, “una ideología no solo determina nuestra manera de hablar, sino también el sentido de nuestras palabras. La ideología confiere a las palabras no solo un sentido sino también un poder. Poder de persuasión, de convocatoria, de consagración, de estigmatización y de rechazo”⁷⁸ (1986: 11 y 12).

5.4.1 Poder de consagración

El acto de consagrar se realiza cuando una autoridad competente reconoce o establece firmemente algo; y, en el filme, el poder de consagración⁷⁹ se evidencia en el discurso judicial que emite, antes de la electrocución, el oficial a cargo que en este caso es Brutus Howell:

Ejemplo 45

(VO): Arlen Bitterbuck, *electricity shall now be passed through your body...*

...until you are dead, in accordance with state law. God have mercy on your soul.

(VD): Arlen Bitterbuck se hará pasar electricidad a través de su cuerpo hasta que muera, según la ley del Estado. Dios se apiade de su alma...

(VS): Arlen Bitterbuck... ahora pasará electricidad por su cuerpo hasta que haya muerto... de acuerdo con la ley estatal. Que Dios le tenga misericordia. Amén.

Estas palabras conformarían una “expresión realizativa o *performativa*”, según Austin, siempre que se emitieran en las circunstancias apropiadas (*felicity conditions*), esto es, si fueran pronunciadas por un oficial que estuviera a cargo y en la sala de ejecuciones, en la fecha, y el acto se realizara a la hora y del modo (electrocución u otro) señalados en la orden de ejecución. En este sentido, Austin (1955) sostiene que muchos actos de los que se ocupan los juristas por lo menos incluyen la emisión de verbos realizativos o performativos, o bien comprenden también la realización de algunos procedimientos convencionales.

⁷⁸ Ver ejemplos de estigmatización y rechazo en el inciso 5.4.2, en la pág. 174.

⁷⁹3. tr. Dicho de una autoridad competente: Reconocer o establecer firmemente algo (DRAE, 2012, 22ª ed. digital).

Según Austin (1955), cuando no se cumplen las condiciones apropiadas, lo expresado no constituye un fragmento de discurso que pueda ser catalogado como verdadero o falso, sino simplemente un infortunio, un acto pretendido pero hueco; es decir que lo que se realiza es la emisión de una broma, como sucedió en el ensayo, cuando Toot, el conserje, dijo exactamente lo mismo que el oficial pero todos rieron y no se llevó a cabo ninguna electrocución.

Por otra parte, para Foucault, “el intercambio y la comunicación juegan en el interior de sistemas complejos de restricción y, no sabrían funcionar independientemente de estos. El ritual es la forma más superficial y más visible de estos sistemas de restricción, que define la cualificación que debe poseer el individuo que habla” (1992: 24). En este caso, el oficial a cargo de la ejecución, “y exige que, en el juego de un diálogo, de la interrogación, de la recitación, ocupe tal posición y formule el tipo correspondiente de enunciados”, como el diálogo que se presenta en el ejemplo 45. Asimismo, “el ritual define los gestos y los comportamientos” (Foucault, 1992:24), que se evidencian mediante la seriedad en los rostros de los oficiales.

En la película, las condiciones del ritual incluyen:

- La pulcritud del recinto;
- Las acciones sistematizadas de cada uno de los oficiales que participan, desde el traslado del reo de su celda a la sala, la forma ordenada en que lo sujetan con correas y grilletes, la colocación de la esponja, el casco, la capa y la capucha;
- La forma sistematizada en que actúan los oficiales encargados de controlar el generador y el interruptor de la energía;
- Las circunstancias (es un delincuente que cometió un delito cuyo castigo es la muerte de acuerdo a la ley del Estado); y
- Todo el conjunto de signos paralingüísticos y visuales que acompañan al discurso verbal, que a su vez comprende los enunciados:
 - *Arlen Bitterbuck* (vocativo- nombre del condenado), *electricity shall now be passed through your body...until you are dead, in accordance with state law* (se le informa lo que ordena la ley: que se hará pasar electricidad a través de su cuerpo hasta que muera);
 - *God have mercy on your soul* (Se ruega a Dios que se apiade del alma del ejecutado), enunciado que, además de ser un ruego a la divinidad, se constituye en una especie de bálsamo o consuelo para el condenado.

De este modo, el ritual completo fija finalmente la eficacia de las palabras, su efecto hacia quienes se dirigen, los límites de su valor coactivo; y, ante este discurso verdadero, finalmente el reo es electrocutado.

5.4.2 Poder de estigmatización y rechazo

Desde la antigüedad, los griegos utilizaron la palabra “estigma” (Del lat. *stigma*, y este del gr. *στίγμα*, picadura) para referirse a las marcas corporales creadas para exponer algo malo o inusual en el estado moral de la persona que la portaba. Las marcas producidas por cortaduras o quemaduras significaban que el marcado era esclavo, criminal o traidor. Los estigmas sociales son los que clasifican o categorizan a las personas de acuerdo a elementos como etnia, religión, ideología política, nacionalidad, sexo, etc. Todas estas cuestiones, que hacen a la identidad de la persona, son utilizadas para mal como estigmas que marcan diferencias y que establecen diversas categorías de individuos. A estas personas se les estigmatiza mediante insultos discriminatorios como los siguientes ejemplos en (46):

Ejemplo 46

- *Imbécil o no, merece morir por lo que hizo”.*
- *Éstúpido negro...*
- *.¿Y yo qué? ¡No me digas que no, gran negro idiota!*
- *Maldito marica*

Se discrimina y se ofende a las minorías, al que es diferente, como al que se le considera “loco”, tonto o imbecil, al pobre, al gordo, al feo, y al de otra raza, otra religión, otras preferencias sexuales, entre otros.

5.4.3 Poder de persuasión

Se puede persuadir a los demás para que hagan o crean en algo. De acuerdo con el DRAE (2012, 22ª ed. digital), “persuadir” significa: Inducir, mover, obligar a alguien con razones a creer o hacer algo.

Un ejemplo de poder de persuasión es el siguiente (47), cuando Percy intenta convencer a Paul de que si lo deja ser el oficial a cargo de una ejecución, se irá. Después, Paul le pregunta qué pasaría si se negara y Percy lo amenaza con quedarse, y lo llama “Jefe” en un tono irónico que indica que no respeta su autoridad y que seguirá molestando como hasta ahora:

Ejemplo 47

(VO) *I wanna be out front is all. Just one time. And you know what? Then you'll be rid of me. I swear. And if I say no? I might just stick around for good, make me a career of this...boss.*

(VD) Quiero estar al frente es todo. ¡Vamos, una vez y sabes que te desharás de mí, lo juro! Y ¿si digo que no? Bueno, tal vez me quede aquí, puedo hacer carrera en esto, "Jefe". (Tono irónico)

5.5 Evidencias paraverbales y no verbales de las relaciones de poder

Las relaciones de poder se evidencian tanto mediante elementos visuales como a través de elementos acústicos. Los primeros se manifiestan en la vestimenta de los personajes, los accesorios, los objetos del entorno, e inclusive en los espacios. Los segundos, por su parte los encontramos en ciertas cualidades de la voz, como en la entonación y en el volumen.

5.5.1 La vestimenta y otros objetos (visuales no verbales)

El vestuario forma parte de los medios fílmicos de expresión, y se habrá de destacar desde el fondo de los distintos decorados para valorizar movimientos y posturas de los personajes según el talante y la expresión de éstos (Martin, 2002: 67- 68). De acuerdo con Martin, se pueden

definir tres tipos de ropa en cine: 1) la realista, 2) la pararealista y 3) la simbólica (2002: 68). Al analizar la vestimenta de los personajes de TGM se evidencia que podríamos clasificarla como realista aunque también como simbólica, al menos, el vestario de los presos y los policías pues representa el estatus social, el estado de ánimo y moral de los personajes. Asimismo, las relaciones de poder están claramente definidas en el modo de vestir. Los policías son los representantes de la autoridad, portan uniformes impecables (imagen 23), zapatos bien boleados (imagen 25) y accesorios como pistola, macana y esposas (imágenes 24 y 26). Su apariencia y actitud refleja autoridad, seriedad y respeto.

Imagen 23. Guardias usando uniformes



Imagen 24. Percy portando gorra y macana

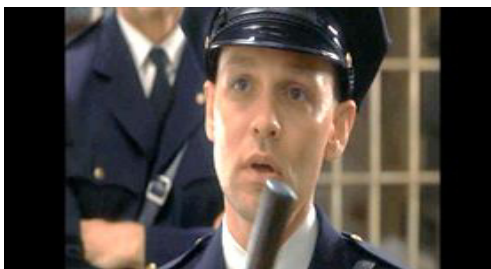


Imagen 25. Calzado lustrado



Imagen 26. Guardia con arma



Imagen 27. Coffey vistiendo ropa vieja**Imagen 28. Del vistiendo camiseta con agujeros**

En cambio, los presos visten desalineados con uniformes a rayas, casi siempre incompletos, sucios, arrugados, como Del que lleva una camiseta de tirantes con varios agujeros (imagen 28) o como John Coffey (imagen 27) que usa un pantalón de pechera hecho andrajos, que le queda corto, y una amarillenta camiseta desgarrada, además, está descalzo. La vestimenta es una metáfora de su condición social y su presunta inmoralidad.

5.5.2 El espacio

En el cine la acción se enmarca en un “cuadro situacional, es decir, en un cuadro espacial en cuyo seno se desarrolla cada uno de los acontecimientos que constituyen la trama de la historia” (Gaudreault y Jost, 1995: 90). El espacio de la película *The Green Mile* es la penitenciaría Cold Mountain (imagen 29), es básicamente el “panóptico” de Jeremías Benham.

El principio era en la periferia un edificio circular; en el centro una torre; esta aparece atravesada por amplias ventanas que se abren sobre la cara interior del círculo. El edificio periférico está dividido en celdas, cada una de las cuales ocupa todo el espesor del edificio. Estas celdas tienen dos ventanas: una abierta hacia el interior que se corresponde con las ventanas de la torre; y otra hacia el exterior que deja pasar la luz de un lado al otro de la celda. Basta pues situar un vigilante en la torre central y encerrar en cada celda un loco, un enfermo, un condenado, un obrero o un alumno. Se invierte el efecto de la mazmorra. La plena luz y la mirada de un vigilante captan mejor que la sombra que en última instancia cumple una función protectora (Foucault, 1980: 2).

Imagen 29. *Penitenciaría Cold Mountain*



Basta pues situar un vigilante en la torre central, en este caso “La Milla” y encerrar en cada celda un condenado.

Ejemplo 48

(VD) *¡Deja la luz encendida en la noche, jefe! Es que, la oscuridad me asusta a veces, cuando es un lugar extraño.*
Se queda encendida toda la noche, siempre hay luces encendidas en el corredor.⁸⁰

En la película se observan ventanas en las partes altas en el fondo de las celdas y al frente de estas hay barrotes que impiden que salga el interno, pero permiten que entre la luz⁸¹, que por supuesto, es otra estrategia de control del poder.

5.5.3 El tono y el volumen de la voz como estrategias de control

Foucault (1980) afirma que por el lenguaje —en este caso particular se agregan la entonación y el volumen de voz— la ideología le ahorra al poder el recurso a la violencia, suspende el empleo de esta, o la reduce al estado de amenaza lejana. Un ejemplo de esto sería la actitud que tienen los guardias con los reos. Excepto Percy, todos los guardias evitan gritar o insultar a los reos,

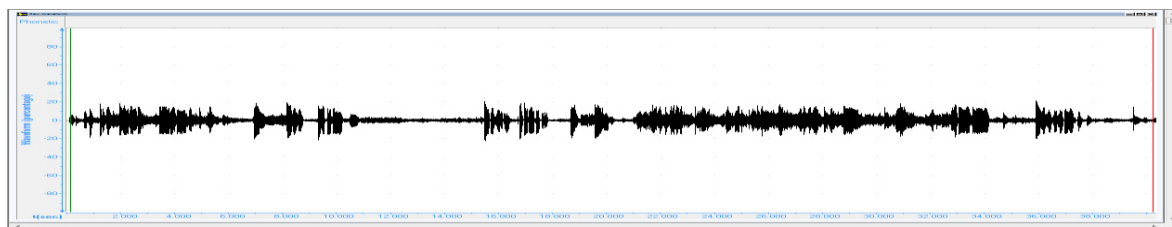
⁸⁰ Véase la VO en el ejemplo 22-3, en la pág. 155.

⁸¹ Véase el inciso 2.2.3.4 denominado: “La luz”, en las pp. 66-68.

porque saben que de lo contrario, se crearía una atmósfera de intranquilidad que podría provocar situaciones de riesgo tales como que los presos estallen violentamente.

En los siguientes ejemplos se muestra cómo el tono de voz (entonación, volumen, actitud, etc.) es usado como estrategia de control y por lo tanto, de poder.

Gráfica 2. Ondas sonoras de Ejemplo 49



“Caray, no está ahí, ¿verdad? ¡No puedo creerlo! ¡Estos ratones!”

En el ejemplo 49, se observa que la idea que empieza Brutal con palabras se interrumpe al ver las señas que hacía Paul, con las que le indicaba que dejara a Percy continuar sacando todos los objetos del cuarto de restricción para atrapar al ratón, es decir, se trata por una parte, de una co-contrucción de sentido verbal-no verbal (visual) y por otra parte, se trata de estrategias de control mediante el uso de tono sarcástico.

Ejemplo 49

(VD) Dije que ya...

Brutal interrumpe al ver las señas que le hace Paul para que deje a Percy continuar la búsqueda del ratón. Luego, al entender la intención de Paul, Brutal prosigue diciendo en tono irónico:

...date gusto, espero que lo atrapes.

Después de algún tiempo, cuando Percy —que ahora lucía despeinado, sudado y agotado- ya había sacado todos los objetos que almacenaban en el cuarto de restricción—, Brutal regresa y en tono sarcástico formula una pregunta retórica (ver representación de ondas sonoras correspondientes a esta pregunta en gráfica 2):

“Caray, no está ahí, ¿verdad? ¡No puedo creerlo! ¡Estos ratones!”

Imágenes 30 y 31 Percy buscando el raton para matarlo



En las imágenes 30 y 31 se puede observar el cambio en el rostro de Percy, de normal a enfadado, al darse cuenta, por el tono sarcástico que escucha, de que se han burlado de él.

Ahora pasamos a otro aspecto paraverbal, también de carácter prosódico, se trata del volumen de la voz. En la Milla Verde, todos los guardias, excepto Percy, usan un volumen de voz “normal” porque saben que si le gritan a los presos, se alterarían y pondrían en riesgo la vida de ellos y de los demás.

Ejemplo 50⁸²

*-Ya están bajo bastante presión. Los hombres bajo presión... pueden explotar...
...lastimarse a sí mismos y a otros. Por eso nuestro trabajo es hablar... no gritar. Piensa en esto como el pabellón de cuidados intensivos.*

Los guardias admiten que su trabajo es hablar, no gritar, esto indica que efectivamente usan el volumen y el tono de la voz como estrategia para mantener el control y el poder. Cabe señalar que se conservan dichas características en la versión doblada y como ya se ha dicho en la versión subtitulada aparece el audio original en inglés y en los subtítulos no se agregan acotaciones sobre el modo en que se dicen esos diálogos, aunque cuando se eleva el volumen

⁸² Aquí se reutiliza parte del ejemplo 19 donde se ilustra la co-construcción del sentido a partir de múltiples códigos. Véase en (19) el ejemplo completo en VO y VD, en las pp. 113-115.

de la voz se representa con mayúsculas. Por ejemplo, cuando Percy llegó con Coffey al bloque “E”, recorrió la Milla gritando: ¡HOMBRE MUERTO, ENTRA UN HOMBRE MUERTO!

En (51) se ejemplifican otros casos de tono sarcástico: el insulto marcado en “*you big dummy nigger!*” y el tono sarcástico en “*Here comes the boss man*”

Ejemplo 51

(VO) *Hey! What about me? Don't you hold out on me, you big dummy nigger!*

Here comes the bossman (tono sarcástico)

You'll keep a civil tongue on my block.

(VS) ¿Y yo qué? ¡No me digas que no, gran negro idiota!

Aquí viene el jefe.

Hablarás de manera cortés en mi bloque.

(VD) Oye, ¿no vas a darme? ¡A mí no me niegues nada, estúpido negro! Jajaja... uy, aquí viene el jefe.

¿Quieres cuidar tu lenguaje en mi pabellón?

(Wharton le contesta lanzándole un escupitajo en la cara)

En la versión doblada (en 51) se conserva el tono sarcástico, inclusive se agrega la interjección UY para igualar el número de sílabas, lo cual contribuye al sincronismo y la isocronía.

Sin embargo, en la VS en “Aquí viene el jefe”, es necesario que las palabras se apoyen en las gesticulaciones de Wharton y en el audio en inglés, que aunque se trata de otra lengua se reconoce el tono sarcástico, que es característico para ridiculizar a alguien. No obstante, nos preguntamos si una persona sorda entendería lo mismo al contar solamente con la parte verbal, es decir, la lectura del subtítulo.

Conclusiones parciales

Para finalizar este capítulo, se concluye por una parte que, en las versiones traducidas se conservan el sentido y los rasgos subyacentes de ideología y poder. Por supuesto, se admite que no existe la equivalencia absoluta y que el traductor trata de compensar en algunas partes lo que pierde en otras.

También, en general se observa que la versión subtitulada se apega más al original, en cuanto al uso de disfemismos y/o cacofemismos, y en cambio, la versión doblada se caracteriza por preferir los eufemismos y las atenuaciones. Suponemos que esto se debe a que el lenguaje soez escrito se considera menos ofensivo que el hablado.

Por otra parte, con respecto al uso del volumen de la voz como estrategia, suponemos que se fundamenta en el siguiente planteamiento de Foucault al afirmar que “si se es muy violento se corre el riesgo de suscitar insurrecciones, si se interviene de forma discontinua se arriesga uno a dejar que se produzcan, en los intervalos, fenómenos de resistencia de un coste político elevado” (1980: 6). Esta idea explica por qué no se les grita a los presos, por qué el volumen bajo de la voz es una estrategia para mantener el control y el poder. Estas estrategias se transfieren en la versión doblada. Sin embargo, en cuanto a la versión subtitulada, se conserva el audio original y este sólo se puede percibir por el canal acústico porque en los subtítulos no se usan acotaciones para aclarar cómo se dicen los parlamentos. Aunque sí pueden apoyarse en el audio original y la imagen para co-contruir, comprender y sintetizar el sentido.

CONCLUSIONES GENERALES

Tradicionalmente el estudio de la traducción se limitaba al nivel morfosintáctico debido al apego en el enfoque a la fidelidad de la lengua. Por esta razón, cuando la Lingüística se constituye como ciencia, en los extensos compendios de estudios dedicados al lenguaje, se le dedicaba una pequeña parte a la traducción. No obstante, desde los años ochenta el enfoque pasó de la lengua al texto y una década más tarde los estudios de traducción se centraron en la cultura y en una serie de ciencias relacionadas con el lenguaje como la pragmática, la comunicación, el análisis del discurso, y otras áreas de conocimiento como los estudios de cine, la semiótica (de la cultura), la sociología, la psicología, entre otras.

Con la presente investigación, hemos hecho aportaciones a la teoría de la traducción audiovisual, específicamente a las modalidades de doblaje y subtitulación del género cinematográfico, tal como lo proponía Chaume (2001) en cuanto se adopta una perspectiva interdisciplinaria (Snell-Hornby, 2006) que incluye planteamientos teóricos de: los estudios de cine, la semiótica y la pragmática. En este trabajo de investigación doctoral recogimos su propuesta y la extendimos hasta puntualizar diversas categorías de cada una de las áreas mencionadas e inclusive se agregaron otras como la relación entre el discurso, el poder y la ideología.

En la elaboración de esta tesis se consideró más provechoso y productivo abordar en profundidad el análisis interdisciplinario en una sola película, que hacerlo superficialmente en

muchas, por cuestiones de espacio y tiempo. Se seleccionó *The Green Mile* pues como se señala en la introducción, la elaboración del corpus de esta investigación se basó en el criterio de aprovechar que se tenía el guión, la película y la novela. Este acopio de materiales sirvió para la consulta requerida en el trabajo de transcripción directa de la película a la VO, la VD y la VS, que se realizó de oído y manualmente. Para abordar de modo integral este producto de traducción, se realizó un análisis comparativo del texto de origen y de los textos meta, para ir más allá del código lingüístico con el fin de integrarlo con la complejidad de códigos que inciden en el sentido global de la película y que el receptor ha de decodificar simultáneamente.

Así planteado el enfoque interdisciplinario puede cubrir aspectos que inciden en el texto como en la traducción. Al adoptar el análisis del discurso aplicado a los temas que se abordaron en los cinco capítulos: traducción audiovisual y sus códigos de significación como por ejemplo, al trabajar la traducción como acto comunicativo, se abordaron temas que van de lo lingüístico a lo pragmático, y se fueron entrelazando elementos constitutivos como los actos de habla, la modalización, la co-construcción, el diálogo y los implícitos —presupuestos y sobrentendidos—, cuyo análisis complementa y enriquece la perspectiva del traductor. También se propusieron estrategias para la traducción de la cultura y la ideología con base en el modelo de la semiótica enriquecido con estrategias que se tomaron de estudios sobre atenuación. Esta perspectiva interdisciplinaria brinda herramientas que complementan a las estrategias de traducción, al aclarar el método que se puede utilizar y, sobre todo, permite ir más allá de lo lingüístico para poder trabajar con “textos” de cualquier naturaleza desde diversas dimensiones y en las diferentes capas de significado que este tenga.

Por otra parte, dentro del análisis del discurso fue pertinente recurrir a la identificación de las materialidades pues estas coadyuvan para obtener mayor claridad en la distribución de los contenidos dentro de cada capítulo. Además, permiten tratar a la película como un tipo

especial de texto con una doble dimensión, tanto discursiva como semiótica. Como se evidencia en los ejemplos analizados, revisar el texto desde la perspectiva semiótica permite realizar una traducción que rescate el sentido en la mayor medida posible, y una visión integral del texto en cuanto se percibe la complejidad de los códigos que lo integran.

Ahora bien, de acuerdo con los objetivos planteados al inicio, se pudieron someter a prueba las hipótesis de esta investigación y se pudo llegar a los siguientes resultados:

Se alcanzó el objetivo general de esta investigación, al realizar la crítica al doblaje y el subtítulo de la película *The Green Mile*, así como el primer objetivo específico al definir e identificar las características propias de estas dos modalidades de traducción audiovisual en el objeto de estudio analizado.

Se refuta la primera hipótesis, pues se evidenciaron ligeros cambios de sentido en el doblaje —principalmente mediante adiciones y atenuaciones— y en la subtitulación se encontró que al estar subordinada a la imagen tanto en lo cinético como en lo isocrónico se tiene que sintetizar y aunque se intenta conservar el sentido de la versión original mediante el método de traducción literal, el análisis demuestra que hay varios diálogos que carecen de subtítulos.

En cuanto a la segunda parte de la hipótesis, con respecto a si se respeta el genio de la lengua meta y, por tanto, se contribuye a que el mensaje del cineasta sea reconocido por la audiencia, se considera que el genio de la lengua meta sí se respeta en la versión doblada. Sin embargo, en la versión subtitulada dicha hipótesis se refuta pues, los resultados arrojaron evidencia de al menos cuatro casos donde se utilizan unidades léxicas o frases ajenas al español de México como “joder”, “coño”, “jodevarás” y “estar de bromas”, mencionadas en la pág. 43.

En el estudio aplicado al doblaje y la subtitulación en paralelo, se encontró que en el doblaje no siempre se conserva el estilo, la lengua, el dialecto y el idelecto, y en cuanto estas dos últimas, se constató que siempre se pierden en los subtítulos.

En el doblaje desaparecen los errores léxicos o gramaticales, a pesar de ser evidentes en el original como parte de la identidad del personaje, lo cual en la versión al español ocasiona pérdida de sentido que en ocasiones interfiere con el entendimiento cabal de la trama.

Asímismo en esta modalidad de traducción se encontró el uso de interferencias lingüísticas y pragmáticas que se evidencian en el uso de calcos, préstamos naturalizados y extranjerismos. Cabe señalar que aunque en la película analizada no se llega a este punto, el resultado del influjo de estos elementos podría constituirse en lo que Nájjar (2009) ha llamado “doblajés” —que resulta del abuso de interferencias, en este caso, anglicismos de frecuencia, en los dablajes al español—.

En lo referente al subtítulo se constataron las propuestas de Martí (2007), Díaz Cintas (2003) y Agost (1999) de que los subtítulos al estar subordinados a la imagen y al audio original se sintetizan, o bien, se omiten en casos donde hay información repetida, obvia o que redunde en las imágenes. De este modo, el traductor debe estar conciente de que la traducción para los subtítulos corresponda con la imagen, es decir, que no solo se debe tener en cuenta el sentido de las palabras y la cultura del receptor, sino también el sincronismo de contenido y la isocronía. Al revisar los subtítulos de la película se detectaron omisiones, algunas se consideran pertinentes pues se apoyan en las imágenes pero otras son innecesarias aunque casi imperceptibles, que no afectan en gran medida el sentido de los diálogos.

Se alcanzó el segundo objetivo que nos permitió confirmar la segunda hipótesis en lo referente al subtítulo, pues mediante el análisis del discurso fílmico se mostró que a fin de respetar el sincronismo y la isocronía, en esta modalidad se hacen pequeñas alteraciones, sustituciones u omisiones de sentido, en la realización de los actos de habla, en lo presupuesto y sobrentendido, así como en la modalización y se comprobó que efectivamente esas modificaciones se deben a su subordinación a la síntesis. No obstante, se rechaza la segunda

hipótesis en lo referente al doblaje, pues según los resultados del análisis ninguna interjección fue omitida. Inclusive se evidenció que en el doblaje se añadió una frase para justificar movimientos labiales. En la película se escucha que un personaje grita y llora pero en realidad, tal como se señala en el guión, lo que dice el personaje es ininteligible, no obstante, en la versión doblada se agregó una frase que cumple con los tres tipos de sincronismo (labial, de contenido y de caracterización). Otro aspecto que se constató en el análisis del doblaje se evidenció en el ejemplo 16, en la pág. 100, donde aun cuando se hicieron ligeros cambios gramaticales, se realiza el mismo acto ilocutivo.

Por otra parte, en otro caso se encontró que el mismo acto locutivo, a pesar de ser emitido por un mismo hablante, en situaciones contextuales diferentes, mostró tener distinta fuerza ilocutiva, y por supuesto, también diferente efecto —perlocutivo—. En el primer caso se trata de un simulacro por lo que el acto ilocutivo es parte de una broma y el resultado es un infortunio. En el segundo caso, es decir, cuando sí se cumplen las condiciones de felicidad, al emitir el acto locutivo con la fuerza ilocutiva y en el contexto adecuado, el acto perlocutivo es la ejecución de un condenado a muerte.

Otro caso es en el ejemplo 18, donde se conservan, solo en parte, los actos ilocutivos de la (VO) tanto en la (VD) como en la (VS). En la (VD) se debilita la fuerza locutiva debido a un cambio de estilo, al eliminar una metonimia de la (VO) y hay un cambio de sentido al eliminar un referente cultural a la época de La Gran Depresión.

Por lo anterior, se admiten dos propuestas de Bell (1993), la primera, con respeto al doble significado de los actos de habla y; la segunda, en cuanto a que un mismo enunciado con cierta intención puede ser interpretado de distinta forma por un receptor y por lo tanto, el efecto que produzca tal emisión dependerá de la interpretación. Se considera por tanto, que el

conocimiento y análisis de los actos de habla, constituye una herramienta que facilita la tarea del traductor

Se confirma la tercera hipótesis donde se predecía que en la dimensión semiótica del análisis, se observarían alteraciones al mensaje original dado mediante signos de otros códigos que comprenden elementos paraverbales y no verbales, en mayor medida en los subtítulos que en el doblaje. Se encontró que los códigos no verbales relativos a la imagen, permanecen igual en las versiones traducidas. En el caso de la (VS) también se conservan los elementos paraverbales acústicos pero se recurre a estrategias en el nivel suprasegmental para señalar algunos aspectos paraverbales como el uso de las mayúsculas para indicar el volumen alto de la voz, la cursiva para los diálogos en *off* y también se pudo constatar que los subtítulos se ahorran en palabras todo que puede redundar en las imágenes. En el doblaje se observó una mayor tendencia a las adiciones apoyadas en el contexto visual y siempre atendiendo el sincronismo.

Se confirma la cuarta hipótesis donde se preveía que en el doblaje como en los subtítulos se estandariza el uso de la lengua meta de modo que los mensajes no se apoyan en la utilización de variedades dialectales o de registro. Esto se verificó al analizar el idiolecto de Coffey en la (VO) y en las versiones traducidas. En el caso del idiolecto de Eduard Delacroix, sí se conserva en la versión doblada pero se pierde en la subtitulada. La única referencia con la que cuenta la audiencia de la (VS) es el propio audio original. Se constató también que los subtítulos, al ser un código verbal visual, no tienen forma de conservar los rasgos idiolectales relacionados con la prosodia; por lo tanto, las variaciones del estándar y el registro sólo pueden evidenciarse mediante la selección léxica.

Antes de proseguir con el resultado de la última hipótesis, se admite que específicamente, la consideración de la materialidad semiótico-cultural, que es hasta cierto punto inédita, permite conocer los fundamentos teóricos en lo referente a la cultura, y de igual forma contribuye a

complementar las técnicas de traducción para revisar con mayor detenimiento aspectos relativos a la identificación del funcionamiento simbólico de las imágenes, ya que, el análisis de símbolos, así como de los códigos iconográficos, no suele considerarse cuando se traduce. Lo más frecuente es que las traducciones se limiten al nivel morfosintáctico en el paso del texto original al texto traducido.

De este modo, el sentido de la película no se recoge solamente a partir de lo verbal, sino también de lo paraverbal y de lo no verbal. En esta investigación se considera que el traductor debe ver, entender y atender a esa multicondicación que presenta las restricciones propias de la traducción audiovisual. El análisis se enfoca en el entramado resultante de la interacción y negociación del sentido, atendiendo las restricciones del contexto de situación de la cultura receptora, incluyendo aspectos que subyacen en el discurso como la ideología, las relaciones de poder, el contenido simbólico cultural, entre otros y se plantean estrategias para la traducción de estos.

Se confirma, por lo tanto, la quinta hipótesis planteada al inicio de la investigación: “En la traducción, se atenúan las manifestaciones de ideologías racistas y de otras formas de discriminación, de conductas sexuales obscenas, así como, de lenguaje soez, que se mitiga mediante uno de los mecanismos de atenuación más recurrido: el eufemismo”.

Después de realizar el análisis en ejemplos significativos con ideología racista, se obtuvo como resultado que la atenuación se observa en las tres versiones: (VO), (VD) y (VS), aunque no necesariamente en los mismos segmentos, ni en todos los casos. Asimismo, se puede percibir atenuación por los dos canales: el visual y el acústico, lo cual se evidencia en los códigos verbales (orales y escritos), en los paraverbales (el volumen bajo de la voz) y en los no verbales (en las metáforas visuales) para no hacer señales o imágenes obscenas”.

Sin embargo, se reconoce que este trabajo tiene limitaciones, ya que por razones de espacio se ha dejado para futuras investigaciones lo que se refiere al análisis de más películas que podría complementar lo expuesto en esta tesis.

Otro aspecto que complementaría esta investigación es el estudio de la traducción como proceso, así como también, el proceso del doblaje donde la traducción es un eslabón en una cadena de actividades diversas llevadas a cabo por un grupo de personas con diferentes especialidades.

Asimismo, faltaría incluir la fase preliminar, además la fase ulterior a la traducción, para abordar la problemática de la traducción cinematográfica desde la perspectiva del campo laboral. También se considera necesario el estudio de las restricciones que presenta esta tipología, impuestas por la mercadotecnia y la censura, entre otros múltiples aspectos que también son relevantes al incidir en esta compleja disciplina.

REFERENCIAS

- Agost, R. (1999). Traducción y doblaje: palabras, voces e imágenes. Barcelona: Ariel.
- Agost, R. (2001). Aspectos generales de la traducción para el doblaje. En ¡Doble o nada! Actas de la I y II Jornadas de Doblaje y Subtitulación. Universidad de Alicante. John D. Sanderson (Ed.) En línea:
http://www.lluisvives.com/servlet/SirveObras/cine/01937418439038293090035/p0000001.htm#I_3
- Albelda, M. (en prensa): “Estudio sociolingüístico (piloto) de la atenuación en el corpus PRESEEA de Valencia”, en Actas del IX Congreso Internacional de Lingüística General, Valladolid, Universidad de Valladolid.
- Albelda, M. (2005). “El refuerzo de la imagen social en la conversación coloquial del español”, en Bravo, Diana (ed.), Cortesía lingüística y comunicativa en español. Categorías conceptuales y aplicaciones a corpus orales y escritos, Buenos Aires, Dunken, pp. 93-118.
- Albelda, M y Briz, A. (2010). Aspectos pragmáticos. Cortesía y atenuantes verbales en las dos orillas a través de muestras orales. En Milagros Aleza Izquierdo y José María EnguitaUtrilla (coords). *La Lengua Española en América: Normas y Usos Actuales*. (pp.

- 237-260). España: Universitat de València. Recuperado de <http://www.uv.es/aleza/esp.am.pdf><http://www.uv.es/aleza>
- Álvarez, R. & C. Vidal. (1996). "1 Translating: a political act", in Translation, Power, Subversion. USA: Multilingual Matters, Ltd.
- Arevalillo, J. J. (2004). "Introducción a la localización, su presencia en el mercado y su formación específica". La Linterna del Traductor. Revista de Traducción. No. 8. Marzo. ISSN 1579-5314. Recuperado de <http://traduccion.rediris.es/8/loca4.htm>
- Austin, J. L. (1990). Cómo hacer cosas con palabras. Título original: How to do thing with words. (1962). Génaro R. Carrió y Eduardo A. Rabossi, (Trads.). Barcelona: Ed. Paidós.
- Bassnett, Susan. (2005). Translation Studies. Third Edition. New York: Taylor & Francis Group e-Library.
- Ayuso de Vicente, M. V; C. García y S. Solano. (1997). Diccionario Akal de Términos Literarios. Madrid: Ediciones Akal, S.A.
- Benveniste, E. (1979). Problemas de lingüística general II. Mexico: Siglo XXI.
- Bell, R. T. (1993). Translation and Translating: Teory and Practice. United States of America: Longman Inc., New York. ISBN: 0-582-01648-7
- Breadline picture. Recuperado de <http://history1900s.about.com/library/photos/blygd49.htm>
- Bordwell, David y Kristin Thompson. (1993). El arte cinematográfico. Barcelona: Paidós.
- Brisset, Demetrio E. (2011). Análisis fílmico y audiovisual. Barcelona: Editorial UOC.
- Briz, A. (1998). El español coloquial en la conversación. Esbozo de pragmagramática, Barcelona: Ariel.
- _____ (2002a). La atenuación en una conversación polémica. En José Luis Blas Arroyo *et al* (eds.). Estudios sobre Lengua y Sociedad. Universidad Jaume I.

- _____ (2002b): "Atenuación y cortesía verbal en la conversación coloquial: Su tratamiento en la clase de ELE", Actas del Programa de Formación para Profesorado de Español como Lengua Extranjera 2005-2006, Instituto Cervantes de Múnich.
- _____ (2005-6). "Atenuación y cortesía verbal en la conversación coloquial: Su tratamiento en la clase de ELE". Actas del Programa de Formación para El Profesorado de Español como Lengua Extranjera 2005-2006. Instituto Cervantes de Múnich.
- Bruce-Mitford, M. (1997). El libro ilustrado de Signos y Símbolos:miles de signos y símbolos de todo el mundo. México: Editorial Diana, S.A: de C. V.
- Chamizo, P. J. (2004). "La función social y cognitiva del eufemismo y del disfemismo." *Panacea* Vol. V N° 15, Marzo: 45-51. Recuperado de:
http://www.tremedica.org/panacea/PanaceaPDFs/Panacea15_marzo2004.pdf
- Chamizo, P. J. (2008). Tabú y lenguaje: las palabras vitandas y la censura lingüística. Universidad de Málaga. *Thémata, Revista de Filosofía*,No. 40, pp. 31-46.
- Charaudeau y Maingueneau (Dirs.). (2005) Diccionario de Análisis del discurso. . I. Agoff (Trad.). Buenos Aires: Amorrortu, primera edición.
- Chaume, F. (2001). Los códigos de significación del lenguaje cinematográfico y su incidencia en traducción. En ¡Doble o nada! Actas de la I y II Jornadas de Doblaje y Subtitulación. Universidad de Alicante. John D. Sanderson (Ed.) En línea:
http://www.lluisvives.com/servlet/SirveObras/cine/01937418439038293090035/p0000002.htm#I_19
- _____ (2002). Models of Research in Audiovisual Translation. *Babel, revue internationale de la traduction*,48 (I) UNESCO,1-13.
- _____ (2004a). Modelos de investigación en traducción audiovisual. (Trad.) Alexander Jiménez. *Ikala, Revista de Lenguaje y Cultura*, 9 (15).

- _____(2004b). Film Studies and Translation Studies: Two Disciplines at Stake in Audiovisual Translation. *Meta : journal des traducteurs / Meta: Translators' Journal*, 49 (1), 12-24. Recuperado de <http://id.erudit.org/iderudit/009016ar>
- Collins Spanish Dictionary- Complete and Unabridged - 8th Edition 2005 © HarperCollins Publishers. (Digital).
- Darabont, F. (Director, productor y guionista) y D. Valdes (Productor). (1999). *The Green Mile* {película}. Estados Unidos: *Castle Rock Entertainment*.
- De Beaugrande, R. y W. Dressler. (2005). *Introducción a la lingüística del texto*. Barcelona: Editorial Ariel, S. A.
- Diálogo, Definición. En Centro Virtual Cervantes. Recuperado de http://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/diccio_ele/diccionario/dialogo.htm
<http://lema.rae.es/drae/?val=di%C3%A1logo>
- Díaz, J. (2003). Audiovisual Translation in the Third Millennium. In Anderman, Gunilla & Margaret Rogers (editors). *Translation Today. Trends and Perspectives. Multilingual Matters LTD*. Cleveland. Buffalo. Toronto. Sydney.
- _____(2004). Subtitling: the long journey to academic acknowledgement. *The Journal of Specialised Translation* Issue 1 January.
- _____(2007). Por una preparación de calidad en accesibilidad audiovisual. *TRANS, Revista de Traductología*, 11 (45-59).
- Diccionario de la Lengua Española. (2012, 22ª edición digital). Madrid, España: Real Academia Española.
- Ducrot, O. (1984). *El decir y lo dicho*. Argentina: Librería Hachette, S. A. ISBN: 950-506-055-6.

- Eagleton, T. (1997). *Ideología. Una introducción. Ideology. An introduction.* Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S. A.
- Faull, K. M. (2006). *Translation and Culture.* Lewisburg: Bucknell University Press. 171 pp. En *Trans.* No. 10.
- Fawcett, P. (2003). *Translation and Language: Linguistic Theories Explained.* United Kingdom: St. Jerome Publishing.
- Fonte, I. & L. Rodríguez-Alfano (Comp.). (2010). *Perspectivas dialógicas en estudios del lenguaje.* Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Autónoma de Nuevo León. ISBN: 978-607-433-519-4.
- Foucault, M. (1980). *El ojo del poder. Entrevista con Michel Foucault en Jeremías, Betham: "El Panóptico".* Barcelona: Ed. La Piqueta. Traducción de Julia Varela y Fernando Álvarez-Uría.
- Foucault, M. (1992). *El orden del discurso.* Título original: *L'ordre du discours.* (1970). Alberto González Troyano (Tr.). Buenos Aires: Tusquets Editores.
- García del Toro, C. (2004). *Traducir la oralidad: su incidencia en el proceso de aprendizaje de la traducción.* *Glosas Didácticas. Revista Electrónica Internacional.* ISSN 1576-7809. No. 13. Invierno. pp. 115-127. Universitat Jaume I.
- García, V. (1983). *En torno a la traducción.* Madrid: Gredos.
- Gaudreault, A y F. Jost. (1995). *El relato cinematográfico: cine y narratología.* Título original: *Le récit cinématographique.* Núria Pujol (trad.). Barcelona, España: Paidós Ibérica, S.A.
- Gil, A. (2004). *Procedimientos, técnicas, estrategias: operadores del proceso traductor.* *Recercat* (publicación online) 205 p.
- Gómez, J. (2001). *Diseño de análisis de la interferencia pragmática en la traducción audiovisual del inglés al español.* En *¡Doble o nada! : Actas de las I y II Jornadas de doblaje y*

- subtitulación de la Universidad de Alicante / John D. Sanderson (ed.). Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. En línea: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/doble-o-nada-actas-de-las-i-y-ii-jornadas-de-doblaje-y-subtitulacion-de-la-universidad-de-alicante--0/html/ff5a6b52-82b1-11df-acc7-002185ce6064_9.html#I_39_
- Gutierrez, S. (1981). *Lingüística y Semántica (Aproximación funcional)*. Oviedo: Servicio de Publicaciones, Universidad de Oviedo.
- Hatim, B. & Ian M. (1995). *Teoría de la Traducción: una aproximación al discurso*. Título original: *Discourse and the translator*. Salvador Peña (Trad.). Barcelona: Editorial Ariel, S. A.
- Hatim, B. & I. Mason. (2005). *Translator as communicator*. USA: Taylor & Francis e-Library.
- Ivanič, R. (1997). *Writing and Identity: the discursual construction of identity in academic writing*. USA: John Benjamins, North America.
- Kade, O. (1968). *Zufall und Gesetzmäßigkeit in der Übersetzung*. Supplement to *Fremdsprachen* 1. Leipzig: Enzyklopädie.
- Allan, K. & K. Burridge. (2006). *Forbidden Words. Tabu and the censoring of language*. New York, USA: Cambridge University Press.
- Lado, R. (1973). "Cómo se comparan dos culturas", en *Lingüística Contrastiva. Lenguas y Culturas*. Madrid: Ediciones Alcalá. Cap. VI.
- López, J. G. y J. Minett W. (2001). *Manual de traducción: inglés-castellano*. Segunda reimpresión. Barcelona: Editorial Gedisa, S.A.
- Lotman, I. M. (1996). *La Semiosfera I. La semiótica de la cultura y del Texto*. Madrid: Cátedra.

- _____ (1998). *La Semiosfera II: semiótica de la cultura, del texto, de la conducta y del espacio*. Desiderio Navarro (Trad.). Madrid: Frónesis. Ediciones Cátedra, S. A. Universitat de Valencia.
- _____ (2000). *La Semiosfera III. Semiótica de las artes y de la cultura*. Desiderio Navarro (Ed. y Trad.). Madrid: Ediciones Cátedra.
- _____ (2005a). “Los mecanismos de los procesos dinámicos en la semiótica”. Transcripción de la conferencia pronunciada por I. M. Lotman en Caracas (Venezuela). Traducción del ruso de Gustavo Pita. *Entretextos. Revista Electrónica Semestral de Estudios Semióticos de la Cultura*. N° 5 (mayo). ISSN 1696-7356. Recuperado de <http://www.ugr.es/~mcaceres/entretextos/pdf/entre5/mecanismos.pdf>
- _____ (2005b). “La Semiótica de la Cultura en la Escuela Semiótica de Tartu-Moscú”. «Semiotika kul'tury v tartusko-moskovskoi semioticheskoi shkole». En I. Lotman, *Istoriia i tipologiia russkoi kul'tury*. San Petersburgo, Iskusstvo, 2002, páginas 5-20. Traducción del ruso de Klaarika Kaldjärv.
- Entretextos. Revista Electrónica Semestral de Estudios Semióticos de la Cultura*. N° 5 (mayo). ISSN 1696-7356. Recuperado de <http://www.ugr.es/~mcaceres/Entretextos/entre5/mijail5.htm>
- Martin, M. (2002). *El lenguaje del cine*. Barcelona: Editorial Gedisa, S. A. María Renata Segura (Trad.). Título del original en francés: *La langage cinématographique* by Les Éditions du CERF, Paris.
- Matamala, A. (2008). “La oralidad en la ficción televisiva: análisis de las interjecciones de un corpus de comedias de situación originales y dobladas”. En Jenny Brumme (Ed.). *La oralidad fingida: descripción y traducción: teatro, cómic y medios audiovisuales*. pp. 81-94. Madrid: Iberoamericana.

- Mateo, J. (1996). La fuerza ilocucionaria y su relevancia en la traducción del inglés al español. *Pragmalingüística* 3-4, 1995-1996, 77-88. Recuperado de <http://rodin.uca.es/xmlui/bitstream/handle/10498/8760/1721578x.pdf?sequence=1>
- Martí F., J. L. (2006). Estudio empírico y descriptivo del método de traducción para doblaje y subtitulación. (Tesis doctoral, Universitat Jaume I). Recuperado de <http://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/10568/marti.pdf?sequence=1>
- Martinet, A. (1972). La lingüística:Guía alfabética. Trad. Carlos Manzano. Barcelona: Anagrama.
- Martínez, E. (s. f.). El lenguaje del Cine: el encuadre. Aularia. Revista Electrónica. Recuperado de <http://www.uhu.es/cine.educacion/cineyeducacion/encuadre.htm>
- Martínez, E. (2001). El lenguaje vivo de los medios de comunicación. Un paso más para la lectura crítica. *Comunicar*. Revista Científica de Educación y Comunicación. No. 17, pp. 49-55. ISSN: 1134-3478.
- Mayoral, R. (1984). La Traducción y el Cine. El subtítulo. Granada: Babel: revista de los estudiantes de la EUTI. No. 2, mayo, pp. 16-26.
- _____ (1993). “La traducción cinematográfica, el subtulado”. *Sendeban*, 4, págs. 45-68.
- _____ (1998) (INÉDITO). “Traducción Audiovisual, Traducción Subordinada, Traducción Intercultural”, (Taller). En Seminario de Traducción Subordinada de la Facultad de Filología de la Universidad de Sevilla. Consultado en: <http://www.robertomayoral.es/>
- _____ (2000). Parámetros sociales y traducción. *Trans*. No. 4. pp. 111-20.
- _____ (2002). “Estado de la cuestión y perspectivas de la traducción audiovisual”, en Laura Cruz y otros, eds. *Actas de las II Jornadas de Jóvenes Traductores*. Las Palmas,

diciembre de 1998. Las Palmas: Servicio de Publicaciones Universidad de Las Palmas: 47-76.

Modalización, Definición de. Consultado en:

http://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/diccio_ele/diccionario/modalizacion.htm

Morin, E. (2001). *El cine o el hombre imaginario*. Barcelona, España: Ediciones Paidós Ibérica, S. A.

Mychko-Megrin, I. (2011). *Aproximación pragmática a la traducción de la ironía. Problemas traductológicos en la traslación al castellano de los relatos de M. Zóschenko y M. Bulgákov*. Tesis doctoral. Universidad de Barcelona.

Nájar, S. (2009). *El Doblaje de Voz. Orígenes, personajes y empresas de México*. Versión en línea: www.salvadornajar.com ISBN-13/978-970-95955-0-5.

Newmark, P. (1988). *A textbook of translation*. New York: Prentice Hall International vUIO Ltd.

Nord, Ch. (2001). *Translation as a proposful activity*. Great Britain: St. Jerome Publishing.

Nord, Ch. (2010). *La intertextualidad como herramienta en el proceso de traducción. Puentes*. No. 9, pp. 9-18.

Ong, W. (2006). *Oralidad y escritura: tecnologías de la palabra*. Angélica Shcerp (Trad.) Título original: *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word*: Argentina: FCE.

Ordudari, M. (2009). "Translation Procedures, Strategies and Methods", (pp. 120-127). In Zainurrahman (Ed.). *The Translation Theories: From History to procedures*. Source: Personal Journal of Philosophy of Language and Education (<http://zainurrahmans.wordpress.com>).

Ortiz, M. (2010). *Integrated Theory of Visual Metaphor. Communication and Society*. 23 (2), 97-124.

- Osorio, I. (1989). "La traducción de los autores grecolatinos". En *Lenguaje y Tradición en México*. Herón Pérez Martínez (Ed.). Zamora, Mich.: Colegio de Michoacán. pp. 437-447.
- Pêcheux, M. (1978). *Hacia el análisis automático del discurso*. Traducción de la obra: *Analyse automatique du discours*. (1969). Paris: Dunot Editeur. Manuel Alvar Ezquerro (Tr.). Madrid: Editorial Gredos S. A.
- Pérez, H. (1995). *El hablar lapidario: ensayo de paremiología mexicana*. Zamora, Mich.: El Colegio de Michoacán.
- Ramírez, L. (2009). ¿De dónde venimos? El sistema de castas del imperio español. *Mundo Universitario*. Universidad de los Andes-Trujillo, Venezuela. No. 30, pp. 108-111.
- Remael, A. y Vercauteren, G. (2007). Audio describing the exposition phase of films. Teaching students what to choose. *TRANS* · núm.11: 73-93. AVT Lab (en línea): <http://avt.ils.uw.edu.pl/en/gert-vercauteren-i-wybor-informacji-w-audiodeskrypcji/>
- Reiss, K. y Vermeer, H. J. (1996). *Fundamentos para una teoría funcional de la traducción*. Título original: "Grundlegung einer allgemeine Translationstheorie" Madrid, España: Ediciones Akal.
- Rodríguez, L. & C. A. Durboraw. (2003). "La co-contrucción del significado de la noción *crisis* en el diálogo de entrevistas de El habla de Monterrey", en Dale Koike, ed., *La co-contrucción del significado en el español de las Américas*, Ed. Legas, Ottawa, pp. 71-111.
- Rodríguez, L. (2004a). *¿Qué opinas con verbos y pronombres? Análisis del discurso de dos grupos sociales de Monterrey*. México: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Autónoma de Nuevo León.

- _____ (2004b). *La Polifonía en la Argumentación*. México: INAH-CONACULTA-UNAM-UANL-CONARTE.
- _____ (2011). *A continuum of approaches to dialogue*. *Dialogue in Spanish*. Dale April Koike and Lidia Rodríguez Alfano (Eds.). Amsterdam: John Benjamins Publishing Company.
- Rojo, A. M. (2002). “*Applying Frame Semantics to Translation: A practical example*”. *Meta: journal des traducteurs/ Meta: Translators’ Journal*, Vol. 47, n° 2, 2002, PP. 312-350.
- Ruiz, E. (2005, Octubre 14). *Curiosidades del doblaje*. [bitácora en plataforma de diálogo abierta] Recuperado de: www.filmica.com/eva_ruiz/archivos/002268.html
- Searle, J. R. (1994). *Actos de habla. Ensayo de filosofía del lenguaje*. Original: *Speech acts. An essay in the philosophy of language*. (Trad.) Luis M. Valdés Villanueva Madrid: Ediciones Cátedra S. A.
- Searle, J. R. and D. Vanderveken. (1985). “*Speech Acts and Illocutionary Logic*”. In *Logic, Thought and Action*. Cambridge: Cambridge University Press. (pp. 109-132).
- Seiciuc, L. (2010). *Tabú lingüístico y eufemismo*. Suceava: Editura Universităţii "Stefan cel Mare". ISBN 978-973-666-350-5
- Shaffner, C. & V. Wresemann, (2001). *Annotated texts for translation: English –German. Functionalist approaches illustrated (Topics in translation)*. Clevedon (UK): Multilingual Matters.
- Snell-Hornby, M. (2006). *The Turns of Translation Studies: New paradigms or shifting viewpoints?* Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.
- Szarkowska, A. (2011). *Text-to-speech audio description: towards wider availability of AD*, University of Warsaw. *The Journal of Specialised Translation*. Issue 15, January.

- Tricás, M. (2010). *Lingüística Contrastiva y Traducción. Aproximaciones interculturales*. Synergies Universitat Pompeu Fabra, Barcelona Espagne n° 3, pp. 13-22.
- Ullman, S. (1979). *Significado y Estilo*. Madrid: Aguilar.
- Vázquez-Ayora, G. (1977). *Introducción a la Traductología*. USA: Georgetown University Press.
- Vega, M. A. (Ed.). (1994). *Textos clásicos de teoría de la traducción*. Madrid: Cátedra, S. A.
- Venuti, L. (2004). *The Translation Studies Reader*. New York: Routledge.
- Vinay, J.P.; Darbelnet, J. (1998). *Stylistique comparée du français et d'anglais Methode de traduction*. En López Guix, Juan Gabriel. *Manual de Traducción Inglés-Castellano*.
- Wilson, D. y D. Sperber. (2004). *La Teoría de la Relevancia*. *Revista de investigación lingüística*. Vol. VII. Págs. 237-286.
- Wotjak, G. (Universidad de Leipzig). (1995). *Equivalencia semántica, equivalencia comunicativa y equivalencia transléfica Hieronymus Complutensis No 1. Ene. - Jun. 1995*. Madrid: Editorial Complutense.
- Zakhir, M. (2009). *Translation procedures*. pp. 114-120. In Zainurrahman (Ed.). *The Translation Theories: From History to procedures*. Source: *Personal Journal of Philosophy of Language and Education* <http://zainurrahmans.wordpress.com>