

UNIVERSITAT  
JAUME·I

Facultat de Ciències Humanes i Socials  
Departament de Traducció i Comunicació

Estudio descriptivo y comparativo  
de la traducción de filmes plurilingües:  
el caso del cine británico de migración y diáspora

TESIS DOCTORAL

Irene de Higes Andino

Dirigida por:

Dr. Frederic Chaume Varela

Castelló de la Plana, mayo de 2014

Elaboración del mapamundi: Benjamin D. Hennig (University of Oxford). Disponible en:  
<http://www.viewsoftheworld.net/?p=716>

Diseño de la portada: Toni Almendros

## **Agradecimientos**

Con estas líneas me gustaría dar las gracias a todas las personas que me han ayudado y apoyado durante la elaboración de esta tesis doctoral, en especial:

A mi director, el Dr. Frederic Chaume, por despertar en mí las ganas de investigar, por dedicar tiempo y esfuerzo a este trabajo, así como por ser un ejemplo en el ámbito de la docencia y la investigación. Siempre le agradeceré las múltiples conversaciones mantenidas hasta dar por finalizada esta tesis doctoral.

A los cineastas (Jasmin Dizdar, Khaled El-Hagar, Rahila Gupta, Paul Laverty, Ken Loach y Amanda Mackenzie Stuart), a los distribuidores (Josetxo Moreno, de Golem; Enrique González Kuhn, de Alta Films, y Armanda Rodríguez, revisora de doblaje y subtitulación de Alta Films), a los traductores (Judith Cortés, Lía Moya, Elizabeth Nonell, Sally Templer y Gustavo Troncoso) y a los directores de doblaje (Eduardo Gutiérrez, Rosa Pastó y Rosa Sánchez), por responder a mis preguntas y proporcionarme parte de su material de trabajo. Sin sus explicaciones en torno a los procesos de realización, distribución y traducción, las conclusiones de esta tesis doctoral no serían las mismas. No quiero olvidar dar las gracias a todas las personas que, de un modo u otro, me pusieron en contacto con ellas.

A la Dra. Isabel Santaolalla (a la que deseo una recuperación definitiva) y, por extensión, al resto de miembros del Hispanic Research Centre de la University of Roehampton London (Dra. Elvira Antón Carrillo, Dr. Miguel Bernal Merino, Sabela Melchor Couto, Lourdes Melcion y Dr. Pablo Romero Fresco), por acogerme durante la estancia investigadora que realicé en dicha universidad en 2011.

Al Dr. Brian Harris, la Dra. Amparo Jiménez Ivars, la Dra. Nieves Jiménez Carra, la Dra. Belén Ruiz Molina y Ana Tamayo Masero, por explicarme, proporcionarme o cederme parte de su trabajo.

A Kristijan Andric, Álex Bonet (eldoblaje.com), Bárbara Carot Arnau, Marta Carrasco (Cameo), Pablo Fernández Moriano, Joan Herrero (SAVOR Ediciones), Dr. Josep Marco Borillo, Álvaro Méndez, María Ángeles Pérez Corrales (Subdirección General de Estadística y Estudios, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte) y Álvaro Vega (Vértigo Films), por sus aclaraciones y comentarios.

A todas las personas con las que he compartido charlas sobre la traducción del plurilingüismo en congresos y seminarios. A special thanks to Marie Biscio, Dr. Delia Chiaro, Alistair Cole, Giuseppe de Bonis, Tina Holopainen, Dr. Pablo Romero Fresco, Elena Sanz Ortega and Adriana Tortoriello.

A mis compañeros de la asociación Joves Investigadors, por enseñarme a creer en una carrera investigadora digna.

A mis compañeros de la Junta de la asociación ATRAE, por compartir esfuerzos para mejorar la visibilidad y la situación laboral de los traductores audiovisuales.

A la Generalitat Valenciana, por concederme la ayuda predoctoral con la que durante cuatro años he podido formarme como personal investigador y dedicarme en exclusiva a la investigación y la docencia en el ámbito de la traducción audiovisual.

Al profesorado del Departamento de Traducción y Comunicación de la Universitat Jaume I, por ofrecerme una formación de calidad durante mi etapa como estudiante de la Licenciatura en Traducción e Interpretación, por acogerme con cariño durante mi etapa predoctoral y por darme la posibilidad de iniciarme como docente.

Al personal investigador en formación, actual y previo, de dicho Departamento (Miguel Alpuente, Dra. Beatriz Cerezo, Dra. Silvia Flórez, Bárbara Martínez, Teresa Molés, Ana Muñoz, Dra. Verónica Pastor, Dra. Ana Prats, Ana Tamayo y Dra. Esperanza Valero), por las intensas sobremesas, las charlas y los encuentros.

A mis compañeros del grupo de investigación TRAMA de la Universitat Jaume I (Dra. Beatriz Cerezo Merchán, Dr. Ximo Granell Zafra, Dr. José Luis Martí Ferriol, Dr. Juan José Martínez Sierra, Anna Marzà i Ibáñez, Antonella Mele, Dra. Ana Prats Rodríguez, Ana Tamayo Masero y Glòria Torralba Miralles), por crear un excelente ambiente de trabajo en el que compartimos pasión por la traducción audiovisual. Sin duda, con su ejemplo soy mejor investigadora. Gracias también por su amistad, su ayuda, su respaldo, sus sugerencias y sus recomendaciones cinematográficas durante la elaboración de esta tesis doctoral.

A mis familiares y amigos, vivan cerca o lejos, por estar atentos al desarrollo de esta tesis doctoral, por su cariño y su amistad. No puedo terminar sin hacer un agradecimiento tierno a mis padres, Ángel y Rosa, y a mi hermana Andrea por enseñarme y ayudarme a ser quien soy y, sobre todo, por concederme su apoyo incondicional en todo aquello que emprendo. També a Josep per veure moltes pel·lícules multilingües i per ajudar-me a desconnectar quan calia, és a dir, per estar simplement al meu costat.

# Índice

|   |      |
|---|------|
| Índice de tablas.....   | vii  |
| Índice de figuras.....  | xi   |
| Índice de fotogramas .....  | xiii |
| Índice de ejemplos.....   | xv   |
| Listado de abreviaturas y acrónimos.....  | xix  |
| <br>  |      |
| Introducción .....  | 1    |
| <br>  |      |
| 1. La Traducción Audiovisual .....  | 13   |
| 1.1. Introducción .....   | 13   |
| 1.2. Modalidades de traducción y Traducción Audiovisual .....   | 17   |
| 1.2.1. El concepto de modalidad .....   | 17   |
| 1.2.2. Las modalidades de Traducción Audiovisual .....  | 20   |
| 1.2.2.1. El doblaje.....  | 22   |
| 1.2.2.2. La subtitulación .....   | 24   |
| 1.2.2.3. Las voces superpuestas .....   | 27   |
| 1.2.3. Otras modalidades de traducción de los textos audiovisuales plurilingües:<br>modalidades de Interpretación ..... | 28   |
| 1.2.3.1. La interpretación consecutiva .....  | 30   |
| 1.2.3.2. La interpretación simultánea .....   | 30   |
| 1.2.3.3. La autotraducción .....  | 33   |
| 1.2.3.4. La transducción.....   | 34   |
| 1.2.3.5 La mediación intercultural .....  | 34   |
| 1.3. El proceso de Traducción Audiovisual.....  | 35   |
| 1.3.1. La distribuidora .....   | 40   |
| 1.3.2. El traductor.....  | 40   |
| 1.3.3. El ajustador.....  | 41   |
| 1.3.4. El localizador de subtítulos .....   | 41   |
| 1.3.5. El revisor .....   | 42   |
| 1.3.6. El espectador .....  | 44   |

|   |    |
|---|----|
| 2. Investigación en Traducción Audiovisual .....  | 47 |
| 2.1. Estudios Descriptivos de Traducción Audiovisual .....  | 49 |
| 2.1.1. El (poli)sistema en Traducción Audiovisual .....   | 49 |
| 2.1.2. Las normas en Traducción Audiovisual .....   | 51 |
| 2.1.2.1. El concepto de tendencia .....   | 53 |
| 2.2. Las restricciones de los textos audiovisuales .....  | 54 |
| 2.3. Las técnicas de traducción .....   | 56 |
| 2.4. Las estrategias de traducción .....  | 57 |
| 2.4.1. Las estrategias de traducción en los textos audiovisuales plurilingües .....                     | 58 |
| 2.5. El estudio de la ideología .....   | 59 |
| 2.5.1. El análisis de la ideología en la traducción de textos audiovisuales plurilingües .....          | 60 |
| <br>  |    |
| 3. Cine y migración .....   | 65 |
| 3.1. Los flujos migratorios en la sociedad actual .....   | 65 |
| 3.1.1. Conceptos clave .....  | 66 |
| 3.1.1.1. La nación y la nacionalidad .....  | 67 |
| 3.1.1.2. El migrante .....  | 68 |
| 3.1.1.3. La diáspora .....  | 69 |
| 3.1.2. Comparativa entre Reino Unido y España .....   | 70 |
| 3.1.2.1. Políticas migratorias en Reino Unido .....   | 72 |
| 3.1.2.2. Políticas migratorias en España .....  | 73 |
| 3.2. Los flujos migratorios en el cine: el cine de migración y diáspora .....                           | 73 |
| 3.2.1. La representación del inmigrante en el cine: la construcción lingüística de los personajes ..... | 76 |
| <br>  |    |
| 4. La coexistencia de lenguas .....   | 81 |
| 4.1. El plurilingüismo .....  | 81 |
| 4.1.1. Manifestaciones del plurilingüismo .....   | 83 |
| 4.1.1.1. El cambio y la mezcla de códigos .....   | 83 |
| 4.1.1.2. La interferencia: definición de interlengua .....  | 85 |
| 4.2. El plurilingüismo en obras de ficción .....  | 87 |
| 4.2.1. El concepto de texto plurilingüe .....   | 87 |
| 4.2.2. Las lenguas de los textos plurilingües traducidos .....  | 89 |
| 4.2.3. La función del plurilingüismo .....  | 92 |
| 4.2.4. Las formas de representar el plurilingüismo .....  | 93 |

|  |     |
|--|-----|
| 5. La traducción del plurilingüismo en los textos audiovisuales .....                            | 97  |
| 5.1. La traducción de la variación lingüística .....   | 97  |
| 5.2. La traducción del plurilingüismo .....  | 101 |
| 5.2.1. La traducción en los filmes plurilingües .....  | 102 |
| 5.2.1.1. La subtitulación .....  | 104 |
| 5.2.1.2. La interpretación .....   | 106 |
| 5.2.1.3. La no traducción .....  | 107 |
| 5.2.1.4. Las voces superpuestas .....  | 108 |
| 5.2.2. La traducción de filmes plurilingües .....  | 108 |
| 5.2.2.1. Estudios centrados en las técnicas de traducción .....                                  | 113 |
| 5.2.2.2. Enfoque multimodal.....   | 116 |
| 5.2.2.3. Estudios centrados en las restricciones del texto audiovisual .....                     | 116 |
| 5.2.2.4. Estudios centrados en las modalidades de traducción .....                               | 118 |
| 5.2.3. Propuesta de análisis centrado en las modalidades de traducción.....                      | 135 |
| <br>   |     |
| 6. Marco analítico.....  | 139 |
| 6.1. Metodología de investigación .....  | 139 |
| 6.2. Modelo de análisis.....   | 141 |
| 6.3. Fases de la investigación .....   | 144 |
| 6.3.1. Fase A. El proceso de realización de los filmes plurilingües de migración y diáspora..... | 144 |
| 6.3.2. Fase B. La diversidad lingüística en los textos audiovisuales: detección de muestras..... | 145 |
| 6.3.3. Fase C. Las modalidades y la estrategia de traducción .....                               | 145 |
| 6.3.4. Fase D. La manipulación técnica: las restricciones del texto audiovisual..                | 146 |
| 6.3.5. Fase E. Más allá de las restricciones: la manipulación ideológica.....                    | 146 |
| 6.4. La preparación de las entrevistas .....   | 147 |
| 6.4.1. Entrevistas a directores y guionistas.....  | 148 |
| 6.4.2. Entrevistas a distribuidoras .....  | 150 |
| 6.4.3. Entrevistas a traductores .....   | 151 |
| 6.4.4. Entrevistas a ajustadores y directores de doblaje .....                                   | 152 |
| <br>   |     |
| 7. Descripción del corpus .....  | 155 |
| 7.1. Criterios de selección .....  | 156 |
| 7.1.1. Población.....  | 159 |
| 7.1.2. Catálogo o corpus 0 .....   | 164 |
| 7.1.3. Corpus 1 .....  | 165 |
| 7.1.4. Corpus 2, corpus de análisis.....   | 166 |
| 7.2. Procesos de realización, distribución y traducción de los filmes del corpus 2..             | 168 |

|   |     |
|---|-----|
| 8. Análisis de datos .....  | 171 |
| 8.1. Fase A. El proceso de realización de los filmes plurilingües de migración y diáspora .....                       | 171 |
| 8.1.1. La importancia de las historias de migración.....  | 172 |
| 8.1.2. El proceso de escribir y dirigir un filme plurilingüe .....  | 174 |
| 8.1.2.1. La representación de los personajes a través del lenguaje .....  | 175 |
| 8.1.2.2. La elección de la lengua .....   | 177 |
| 8.1.2.3. El proceso de escritura de la interlengua en el guion de preproducción .....                                 | 179 |
| 8.1.2.4. El proceso de escritura de la L3 en el guion de preproducción .....  | 181 |
| 8.1.2.5. La traducción de la L3 en el filme original .....  | 182 |
| 8.1.2.6. El papel de la traducción en el proceso de escritura de un guion .....                                       | 183 |
| 8.1.2.7. El papel de la lengua en la inclusión o la exclusión social de los personajes.....                           | 184 |
| 8.1.3. El proceso de distribución internacional.....  | 186 |
| 8.1.4. Conclusiones preliminares sobre el proceso de realización de un filme plurilingüe de migración y diáspora..... | 187 |
| 8.2. Fase B. La diversidad lingüística en los textos audiovisuales: detección de muestras.....                        | 190 |
| 8.2.1. Detección de muestras de análisis .....  | 190 |
| 8.2.2. La diversidad lingüística de los filmes de migración y diáspora en los DVD .....                               | 194 |
| 8.2.3. La diversidad lingüística en el doblaje .....  | 196 |
| 8.2.4. La diversidad lingüística en la subtitulación .....  | 198 |
| 8.2.5. La diversidad lingüística según el rol de los personajes .....   | 200 |
| 8.2.5.1. La diversidad lingüística según el rol de los personajes en los filmes originales.....                       | 200 |
| 8.2.5.2. La diversidad lingüística según el rol de los personajes en las versiones dobladas .....                     | 201 |
| 8.2.5.3. La diversidad lingüística según el rol de los personajes en las versiones subtituladas .....                 | 203 |
| 8.2.6. Conclusiones preliminares sobre la diversidad lingüística en los textos audiovisuales.....                     | 204 |
| 8.3. Fase C. Las modalidades y la estrategia de traducción .....  | 205 |
| 8.3.1. El proceso de distribución y traducción.....   | 206 |
| 8.3.2. Tendencia en el uso de las modalidades de traducción en el texto meta ....                                     | 210 |
| 8.3.3. Tendencia en la elección de las modalidades de traducción en el texto meta .....                               | 214 |
| 8.3.3.1. La elección de las modalidades de traducción en el doblaje .....   | 214 |
| 8.3.3.2. La elección de las modalidades de traducción en la subtitulación .....                                       | 242 |
| 8.3.3.3. Conclusiones preliminares sobre el estudio de las modalidades de traducción.....                             | 268 |
| 8.3.4. Tendencia en la adopción de estrategias de traducción en el texto meta....                                     | 269 |



|   |                       |
|---|-----------------------|
| 8.4. Fase D. La manipulación técnica: las restricciones del texto audiovisual.....                                      | 273                   |
| 8.4.1. Descripción de las restricciones halladas en el corpus de análisis .....   | 274                   |
| 8.4.1.1. Restricciones lingüísticas .....   | 274                   |
| 8.4.1.2. Restricciones formales .....   | 276                   |
| 8.4.1.3. Restricciones socioculturales.....   | 277                   |
| 8.4.1.4. Restricciones semióticas e icónicas .....  | 278                   |
| 8.4.2. Análisis de la interlengua como restricción lingüística .....  | 283                   |
| 8.4.2.1. La interlengua en las versiones dobladas .....   | 284                   |
| 8.4.2.2. La interlengua en las versiones subtituladas .....   | 289                   |
| 8.4.3. La presencia de restricciones en los fragmentos que contienen L3.....  | 292                   |
| 8.4.3.1. Las restricciones en el doblaje.....   | 296                   |
| 8.4.3.2. Las restricciones en la subtitulación .....  | 349                   |
| 8.4.3.3. Conclusiones preliminares sobre las restricciones del texto audiovisual<br>.....                               | 391                   |
| 8.4.4. La manipulación técnica en los filmes de migración y diáspora.....   | 398                   |
| 8.4.4.1. Solapamiento de intervenciones en las versiones dobladas .....   | 400                   |
| 8.4.4.2. Coincidencia de la L3 con la lengua meta en las versiones dobladas..   | 402                   |
| 8.4.4.3. Restricciones formales que implican el uso de elementos<br>ortotipográficos en las versiones subtituladas..... | 403                   |
| 8.4.4.4. Restricciones formales que implican síntesis de información en las<br>versiones subtituladas .....             | 405                   |
| 8.5. Fase E. Más allá de las restricciones: la manipulación ideológica .....  | 408                   |
| 8.5.1. El papel de las distribuidoras .....   | 409                   |
| 8.5.2. Las razones económicas.....  | 411                   |
| 8.5.3. El proceso de traducción del plurilingüismo .....  | 413                   |
| 8.5.4. El espectador ideal.....   | 417                   |
| 8.5.5. Consecuencias de la manipulación del plurilingüismo .....  | 419                   |
| <br>Conclusiones .....  | <br>423               |
| <br>Filmografía.....  | <br>451               |
| <br>Bibliografía .....  | <br>457               |
| <br>Sitios web.....   | <br>485               |
| <br>Table of contents, Introduction and Conclusions (as required for the<br>international doctorate mention) .....      | <br>487               |
| <br>Anexos .....  | <br>Véase DVD adjunto |



## Índice de tablas

|   |     |
|---|-----|
| Tabla 1. Códigos cinematográficos operativos en la TAV según Chaume (2004) .....  | 14  |
| Tabla 2. Análisis de las modalidades de traducción audiovisual .....  | 20  |
| Tabla 3. Taxonomías de las modalidades de TAV .....   | 21  |
| Tabla 4. Tipos de subtítulos.....   | 25  |
| Tabla 5. Análisis de las modalidades de interpretación .....  | 29  |
| Tabla 6. Modalidades de interpretación según el momento de la reformulación (a partir de Jiménez Ivars, 2002; Valero Garcés, 2006).....                       | 29  |
| Tabla 7. Clases de traducción según la naturaleza del proceso traductor y su grado de configuración en el individuo .....                                     | 32  |
| Tabla 8. Largometrajes extranjeros calificados entre 2002 y 2009, por versión .....   | 36  |
| Tabla 9. La cadena profesional de la traducción y adaptación para el doblaje.....   | 43  |
| Tabla 10. La cadena profesional de la subtitulación .....   | 43  |
| Tabla 11. Líneas de investigación en TAV .....  | 48  |
| Tabla 12. Taxonomías de las normas de traducción .....  | 52  |
| Tabla 13. Nacionalidades de los extranjeros residentes en España y Reino Unido (2000-2009) 71   |     |
| Tabla 14. Elementos de análisis del habla de los personajes (Bleichenbacher, 2008).....   | 78  |
| Tabla 15. Variables que describen la L3 del TO (Zabalbeascoa, 2012).....  | 91  |
| Tabla 16. Estrategias para reflejar discursos multilingües en textos de ficción (Mareš, 2000a, 2000b, 2003, cit. en Bleichenbacher, 2008, p. 24).....         | 94  |
| Tabla 17. La traducción de la variación lingüística de los textos audiovisuales (a partir de Romero Ramos, 2005, 2010).....                                   | 98  |
| Tabla 18. Líneas de investigación sobre la traducción de textos audiovisuales plurilingües ....   | 110 |
| Tabla 19. Técnicas de traducción detectadas en el trasvase de filmes plurilingües .....   | 115 |
| Tabla 20. Taxonomías de las restricciones ante la traducción de la L3 .....   | 117 |
| Tabla 21. Rasgos lingüísticos y ortotipográficos de los subtítulos que traducen la L3.....  | 132 |
| Tabla 22. Modalidades de traducción para el trasvase de la L3 en un texto audiovisual .....   | 137 |
| Tabla 23. Guía de las entrevistas a directores y guionistas .....   | 149 |
| Tabla 24. Guía de las entrevistas a las distribuidoras .....  | 150 |
| Tabla 25. Guía de las entrevistas a los traductores .....   | 152 |
| Tabla 26. Guía de las entrevistas a los ajustadores y los directores de doblaje .....   | 153 |
| Tabla 27. Cuota de mercado del cine distribuido en España (porcentaje respecto al total de largometrajes exhibidos y respecto al total de espectadores) ..... | 158 |
| Tabla 28. Datos de distribución extraídos de <i>Cine para leer</i> (2000-2009) .....  | 163 |
| Tabla 29. Corpus 0/Catálogo .....   | 165 |
| Tabla 30. Corpus 1.....   | 166 |
| Tabla 31. Corpus 2, corpus de análisis.....   | 167 |
| Tabla 32. Agentes del proceso de realización, distribución y traducción de los filmes del corpus 2 .....  | 169 |
| Tabla 33. Recapitulación de las respuestas sobre el proceso de realización de filmes plurilingües de migración y diáspora .....                               | 188 |
| Tabla 34. Datos recopilados en la fase B .....  | 193 |
| Tabla 35. Lenguas habladas en el corpus 2 .....   | 194 |
| Tabla 36. Panorámica de la diversidad lingüística en el corpus de análisis según la versión del texto audiovisual.....  | 196 |

|  |     |
|--|-----|
| Tabla 37. La diversidad lingüística en la versión doblada y el texto original según el carácter lingüístico de las muestras.....   | 197 |
| Tabla 38. La diversidad lingüística en la versión original subtitulada y el texto original según el carácter plurilingüe de las muestras.....                                      | 199 |
| Tabla 39. La diversidad lingüística en los filmes originales según el rol de los personajes y el carácter plurilingüe de los diálogos.....   | 201 |
| Tabla 40. La diversidad lingüística en las versiones dobladas según el rol de los personajes y el carácter plurilingüe de los diálogos.....  | 202 |
| Tabla 41. La diversidad lingüística en las versiones subtituladas según el rol de los personajes y el carácter plurilingüe de los diálogos y los subtítulos.....                   | 203 |
| Tabla 42. Datos recopilados en la fase C.....  | 206 |
| Tabla 43. Las modalidades de traducción en el TM.....  | 211 |
| Tabla 44. Modalidades de traducción en el corpus de análisis.....  | 213 |
| Tabla 45. Variedades lingüísticas para traducir la L1 en las versiones dobladas por personaje.....   | 215 |
| Tabla 46. La elección de las modalidades de traducción en el doblaje ante los códigos lingüísticos del TO.....   | 242 |
| Tabla 47. Características de la subtitulación de la L1.....  | 244 |
| Tabla 48. La elección de las modalidades de traducción en la subtitulación ante los códigos lingüísticos del TO.....   | 268 |
| Tabla 49. Tendencia de las modalidades de traducción empleadas en el corpus de análisis para traducir los distintos códigos lingüísticos del TO.....                               | 269 |
| Tabla 50. Correspondencia entre las modalidades de traducción y la estrategia de traducción (marcar o no marcar el plurilingüismo).....  | 270 |
| Tabla 51. Estrategias de traducción para traducir el plurilingüismo.....   | 271 |
| Tabla 52. Datos recopilados en la fase D.....  | 274 |
| Tabla 53. Restricciones lingüísticas en el corpus de análisis.....   | 275 |
| Tabla 54. Restricciones formales en el corpus de análisis.....   | 276 |
| Tabla 55. Restricciones socioculturales en el corpus de análisis.....  | 278 |
| Tabla 56. Restricciones semióticas e icónicas en el corpus de análisis.....  | 279 |
| Tabla 57. Restricciones del texto audiovisual en el corpus de análisis.....  | 283 |
| Tabla 58. Número de muestras con interlengua en el corpus de análisis.....   | 284 |
| Tabla 59. Frecuencia de aparición de las restricciones del texto audiovisual en el corpus de análisis.....   | 294 |
| Tabla 60. Porcentajes de frecuencia de aparición de las restricciones en el corpus de análisis.....  | 295 |
| Tabla 61. Restricciones del texto audiovisual en las versiones dobladas según la estrategia de traducción.....   | 297 |
| Tabla 62. Estrategias de traducción ante las restricciones lingüísticas en las versiones dobladas.....   | 298 |
| Tabla 63. Estrategias y modalidades de traducción ante <i>los diálogos ininteligibles</i> en las versiones dobladas.....   | 300 |
| Tabla 64. Estrategias y modalidades de traducción ante <i>la presencia de la L3 y la L1 en el mismo fragmento</i> o la ausencia de esta restricción en las versiones dobladas..... | 302 |
| Tabla 65. Estrategias y modalidades de traducción ante <i>la coincidencia de la L3 con la lengua meta</i> en las versiones dobladas.....   | 304 |
| Tabla 66. Estrategias y modalidades de traducción ante las <i>referencias metalingüísticas</i> en las versiones dobladas.....  | 307 |
| Tabla 67. Recapitulación de estrategias y modalidades de traducción ante las restricciones lingüísticas en las versiones dobladas.....   | 311 |
| Tabla 68. Estrategias de traducción ante las restricciones formales en las versiones dobladas.....   | 312 |
| Tabla 69. Estrategias y modalidades de traducción cuando la L3 es parte del <i>código musical</i> en las versiones dobladas.....   | 313 |
| Tabla 70. Estrategias y modalidades de traducción ante la <i>isocronía</i> en las versiones dobladas.....  | 315 |
| Tabla 71. Estrategias y modalidades de traducción ante el <i>solapamiento de intervenciones</i> en las versiones dobladas.....   | 316 |

|   |     |
|---|-----|
| Tabla 72. Recapitulación de estrategias y modalidades de traducción ante las restricciones formales en las versiones dobladas .....   | 324 |
| Tabla 73. Estrategias de traducción ante las restricciones socioculturales en las versiones dobladas .....  | 325 |
| Tabla 74. Estrategias y modalidades de traducción ante las <i>referencias geográficas</i> y las <i>referencias al proceso migratorio y al origen extranjero de los personajes</i> en las versiones dobladas ..... | 326 |
| Tabla 75. Estrategias y modalidades de traducción ante los <i>referentes culturales</i> en las versiones dobladas .....   | 327 |
| Tabla 76. Estrategias y modalidades de traducción en las versiones dobladas según el tipo de referente cultural .....   | 328 |
| Tabla 77. Recapitulación de estrategias y modalidades de traducción ante las restricciones socioculturales en las versiones dobladas .....  | 330 |
| Tabla 78. Estrategias de traducción ante las restricciones semióticas e icónicas en las versiones dobladas .....  | 331 |
| Tabla 79. Estrategias y modalidades de traducción ante el <i>texto en pantalla</i> y los <i>insertos</i> en las versiones dobladas .....  | 332 |
| Tabla 80. Estrategias y modalidades de traducción ante los <i>referentes culturales icónicos</i> en las versiones dobladas .....  | 333 |
| Tabla 81. Estrategias y modalidades de traducción en las versiones dobladas según el tipo de referente cultural icónico .....   | 334 |
| Tabla 82. Estrategias y modalidades de traducción ante la <i>sincronía cinésica</i> en las versiones dobladas .....   | 338 |
| Tabla 83. Estrategias y modalidades de traducción ante la <i>subtitulación parcial</i> en las versiones dobladas .....  | 343 |
| Tabla 84. Recapitulación de estrategias y modalidades de traducción ante las restricciones semióticas e icónicas en las versiones dobladas .....  | 346 |
| Tabla 85. Recapitulación de estrategias y modalidades de traducción ante las restricciones del texto audiovisual en las versiones dobladas .....  | 348 |
| Tabla 86. Restricciones del texto audiovisual en las versiones subtituladas según la estrategia de traducción .....   | 350 |
| Tabla 87. Estrategias de traducción ante las restricciones lingüísticas en las versiones subtituladas .....   | 352 |
| Tabla 88. Estrategias y modalidades de traducción ante los <i>diálogos ininteligibles</i> en las versiones subtituladas .....   | 353 |
| Tabla 89. Restricciones formales ante los diálogos ininteligibles en las versiones subtituladas según la estrategia de traducción .....   | 353 |
| Tabla 90. Estrategias y modalidades de traducción ante la <i>presencia de la L3 y la L1 en el mismo fragmento</i> y la ausencia de restricción en las versiones subtituladas .....                                | 355 |
| Tabla 91. Estrategias y modalidades de traducción ante la <i>coincidencia de la L3 con la lengua meta</i> en las versiones subtituladas .....   | 358 |
| Tabla 92. Estrategias y modalidades de traducción ante las <i>referencias metalingüísticas</i> en las versiones subtituladas .....  | 359 |
| Tabla 93. Recapitulación de estrategias y modalidades de traducción ante las restricciones lingüísticas en las versiones subtituladas .....   | 361 |
| Tabla 94. Estrategias de traducción ante las restricciones formales en las versiones subtituladas .....   | 363 |
| Tabla 95. Estrategias y modalidades de traducción ante las <i>restricciones formales que implican síntesis de la información</i> en las versiones subtituladas .....  | 364 |
| Tabla 96. Estrategias y modalidades de traducción ante las <i>restricciones formales que implican el uso de elementos ortotipográficos</i> en las versiones subtituladas .....                                    | 369 |
| Tabla 97. Recapitulación de estrategias y modalidades de traducción ante las restricciones formales en las versiones subtituladas .....   | 371 |
| Tabla 98. Estrategias de traducción ante las restricciones socioculturales en las versiones subtituladas .....  | 372 |

|  |     |
|--|-----|
| Tabla 99. Estrategias y modalidades de traducción ante las <i>referencias geográficas</i> y las <i>referencias al origen extranjero de los personajes y al proceso migratorio</i> en las versiones subtituladas..... | 373 |
| Tabla 100. Estrategias y modalidades de traducción ante los <i>referentes culturales</i> en las versiones subtituladas .....   | 375 |
| Tabla 101. Estrategias y modalidades de traducción en las versiones subtituladas según el tipo de referente cultural .....   | 376 |
| Tabla 102. Recapitulación de estrategias y modalidades de traducción ante las restricciones socioculturales en las versiones subtituladas.....   | 377 |
| Tabla 103. Estrategias de traducción ante las restricciones semióticas e icónicas en las versiones subtituladas.....   | 378 |
| Tabla 104. Estrategias y modalidades de traducción ante los <i>insertos</i> y el <i>texto en pantalla</i> en las versiones subtituladas .....  | 379 |
| Tabla 105. Estrategias y modalidades de traducción en las versiones subtituladas según el tipo de referente cultural icónico .....   | 383 |
| Tabla 106. Estrategias y modalidades de traducción ante los <i>subtítulos parciales</i> en las versiones subtituladas .....  | 384 |
| Tabla 107. Recapitulación de estrategias y modalidades de traducción ante las restricciones semióticas e icónicas en las versiones subtituladas .....  | 387 |
| Tabla 108. Recapitulación de estrategias y modalidades de traducción ante las restricciones del texto audiovisual en las versiones subtituladas.....   | 388 |
| Tabla 109. Estrategias de traducción ante las restricciones del texto audiovisual en el corpus de análisis.....  | 391 |
| Tabla 110. Modalidades de traducción ante las restricciones del texto audiovisual en el corpus de análisis .....   | 394 |
| Tabla 111. Estrategias de traducción ante la presencia o ausencia de restricciones del texto audiovisual en el corpus de análisis .....  | 398 |
| Tabla 112. Estrategias de traducción ante el solapamiento de intervenciones en las muestras plurilingües de las versiones dobladas .....   | 400 |
| Tabla 113. Estrategias de traducción en las versiones dobladas ante el solapamiento de intervenciones en las muestras monolingües en L3 del TO .....   | 402 |
| Tabla 114. Estrategias de traducción ante las restricciones formales que implican el uso de elementos ortotipográficos en las versiones subtituladas.....  | 404 |
| Tabla 115. Estrategias de traducción ante las restricciones formales que implican síntesis de información en las versiones subtituladas .....  | 406 |

## Índice de figuras

|  |     |
|--|-----|
| Figura 1. El proceso de doblaje para salas cinematográficas (a partir de Chaume, 2003, pp. 116-137).....                   | 39  |
| Figura 2. El proceso de subtitulación para salas cinematográficas (a partir de Díaz Cintas, 2003, pp. 75-87).....          | 39  |
| Figura 3. El polisistema literario (Even-Zohar, 1990, p. 31).....  | 50  |
| Figura 4. Sistemas de comunicación en los textos audiovisuales de ficción (a partir de Ezpeleta Piorno, 2007, p. 83) ..... | 103 |
| Figura 5. Posibilidades de traducción de la L3 en el TM (según Zabalbeascoa, 2012; Zabalbeascoa y Corrius, 2012) .....     | 115 |
| Figura 6. Modalidades de traducción audiovisual en la traducción de textos plurilingües .....                              | 136 |
| Figura 7. Modalidades de interpretación en la traducción de textos plurilingües .....                                      | 137 |
| Figura 8. Fuentes documentales de análisis .....   | 141 |
| Figura 9. Modelo de análisis para el estudio de la traducción del plurilingüismo en filmes de migración y diáspora.....    | 143 |
| Figura 10. Fases de la investigación .....   | 144 |
| Figura 11. La selección del corpus de análisis .....   | 160 |
| Figura 12. La fase A entre las fases de la investigación.....  | 171 |
| Figura 13. La fase B entre las fases de la investigación.....  | 190 |
| Figura 14. La fase C entre las fases de la investigación.....  | 205 |
| Figura 15. Modalidades de traducción para traducir la L1 en las versiones dobladas .....                                   | 214 |
| Figura 16. Variedades lingüísticas para traducir la L1 en las versiones dobladas .....                                     | 215 |
| Figura 17. Modalidades de traducción para traducir la L2 en las versiones dobladas .....                                   | 224 |
| Figura 18. Modalidades de traducción para traducir la L3 en las versiones dobladas .....                                   | 226 |
| Figura 19. Modalidades de traducción para traducir las muestras plurilingües en las versiones dobladas .....               | 231 |
| Figura 20. Combinación de modalidades para traducir las muestras multilingües en las versiones dobladas .....              | 234 |
| Figura 21. Modalidades de traducción para traducir los fragmentos ininteligibles en las versiones dobladas .....           | 236 |
| Figura 22. Modalidades de traducción para traducir los fragmentos inexistentes en las versiones dobladas .....             | 237 |
| Figura 23. Modalidades de traducción para traducir la L1 en las versiones subtituladas .....                               | 242 |
| Figura 24. Modalidades de traducción para traducir la L2 en las versiones subtituladas .....                               | 249 |
| Figura 25. Modalidades de traducción para traducir la L3 en las versiones subtituladas .....                               | 250 |
| Figura 26. Modalidades de traducción para traducir las muestras plurilingües en las versiones subtituladas.....            | 256 |
| Figura 27. Códigos lingüísticos de la modalidad <i>subtitulación</i> para traducir las muestras plurilingües.....          | 259 |
| Figura 28. Modalidades de traducción para traducir las muestras ininteligibles en las versiones subtituladas.....          | 265 |
| Figura 29. La fase D entre las fases de la investigación.....  | 273 |
| Figura 30. Restricciones lingüísticas en las versiones dobladas.....   | 298 |

|   |     |
|---|-----|
| Figura 31. Restricciones lingüísticas en las versiones dobladas según la estrategia de traducción .....   | 299 |
| Figura 32. Combinación de modalidades de traducción ante la <i>presencia de la L3 y la L1 en el mismo fragmento</i> en las versiones dobladas.....                    | 303 |
| Figura 33. Restricciones formales en las versiones dobladas.....  | 311 |
| Figura 34. Restricciones formales en las versiones dobladas según la estrategia de traducción .....   | 312 |
| Figura 35. Restricciones socioculturales en las versiones dobladas .....  | 324 |
| Figura 36. Restricciones socioculturales en las versiones dobladas según la estrategia de traducción.....   | 325 |
| Figura 37. Restricciones semióticas e icónicas en las versiones dobladas .....  | 330 |
| Figura 38. Restricciones semióticas e icónicas en las versiones dobladas según la estrategia de traducción.....   | 332 |
| Figura 39. Restricciones lingüísticas en las versiones subtituladas .....   | 351 |
| Figura 40. Restricciones lingüísticas en las versiones subtituladas según la estrategia de traducción.....  | 352 |
| Figura 41. Restricciones formales que implican síntesis de información en las muestras plurilingües que combinan la subtitulación a español con la no traducción..... | 356 |
| Figura 42. Restricciones formales en las versiones subtituladas .....   | 362 |
| Figura 43. Restricciones formales en las versiones subtituladas según la estrategia de traducción .....   | 364 |
| Figura 44. Restricciones socioculturales en las versiones subtituladas.....   | 372 |
| Figura 45. Restricciones socioculturales en las versiones subtituladas según la estrategia de traducción.....   | 373 |
| Figura 46. Restricciones semióticas e icónicas en las versiones subtituladas .....  | 377 |
| Figura 47. Restricciones semióticas e icónicas en las versiones subtituladas según la estrategia de traducción .....  | 378 |
| Figura 48. Modalidades de traducción en las muestras que contienen restricciones formales que implican el uso de elementos ortotipográficos .....                     | 405 |
| Figura 49. Modalidades de traducción en las muestras que contienen restricciones formales que implican síntesis de información .....                                  | 406 |
| Figura 50. La fase E entre las fases de la investigación .....  | 408 |



## Índice de fotogramas

|  |     |
|--|-----|
| Fotograma 1. Transcripción de la L3 en el subtítulado para sordos de <i>Slumdog Millionaire</i> ( <i>Slumdog Millionaire. ¿Quién quiere ser millonario?</i> , Danny Boyle, 2008).....  | 122 |
| Fotograma 2. Transcripción de la L3 en el subtítulado para sordos de <i>Cambio de clase</i> (Disney Channel España, 2006-2009) (Tamayo Masero, en preparación).....  | 123 |
| Fotograma 3. Transcripción de un préstamo en la subtitulación de <i>Ae Fond Kiss</i> .....   | 124 |
| Fotograma 4. Transcripción de un préstamo en la subtitulación de <i>Bend it like Beckham</i> ( <i>Quiero ser como Beckham</i> , Gurinder Chadha, 2002).....  | 124 |
| Fotograma 5. Subtítulo parcial en la versión original de <i>Slumdog Millionaire</i> .....  | 125 |
| Fotograma 6. Subtítulo en la parte superior de la pantalla en la subtitulación de <i>Provoked</i> .....  | 125 |
| Fotograma 7. Transcripción de la L3 con didascalia en el subtítulado para sordos de <i>Los abrazos rotos</i> (Pedro Almodóvar, 2009).....  | 126 |
| Fotograma 8. Subtítulo en redonda para traducir la L1 en la subtitulación de <i>Dances with Wolves</i> .....   | 126 |
| Fotograma 9. Subtítulo en cursiva para traducir la L3 en la subtitulación de <i>Dances with Wolves</i> .....   | 127 |
| Fotograma 10. Subtítulo en cursiva para traducir el narrador en <i>off</i> en L1 en la subtitulación de <i>Dances with Wolves</i> .....  | 127 |
| Fotograma 11. Didascalia que sustituye a la L3 en el subtítulado para sordos de <i>Without a Trace</i> ( <i>Sin rastro</i> , CBS, 2002-2009) (Jiménez Carra, 2009).....  | 128 |
| Fotograma 12. Didascalia que sustituye a la L3 en el subtítulado para sordos de <i>Lilo &amp; Stitch: The Series</i> ( <i>Lilo y Stitch, la serie</i> , Walt Disney Television Animation, 2003-2006) (Tamayo Masero, en preparación).....  | 128 |
| Fotograma 13. Efecto sonoro para describir una L3 inventada en el subtítulado para sordos de <i>Adventure Time with Finn &amp; Jake</i> ( <i>Hora de aventuras</i> , Cartoon Network Studios, 2010- ) (Tamayo Masero, en preparación)..... | 129 |
| Fotograma 14. Corchetes para traducir la L3 en la subtitulación al inglés de <i>Bwana</i> (de Higes Andino <i>et ál.</i> , 2013).....  | 130 |
| Fotograma 15. Subtítulos parciales, sin colores, para traducir los diálogos en wolof en la versión original del DVD de <i>Biutiful</i> .....   | 131 |
| Fotograma 16. Subtítulos parciales, sin colores, para traducir los diálogos en chino en la versión original del DVD de <i>Biutiful</i> .....   | 131 |
| Fotograma 17. Muestra 332_VOS.....   | 199 |
| Fotograma 18. Muestra 83-84_TO.....  | 221 |
| Fotograma 19. Muestra 483-484_TO.....  | 222 |
| Fotograma 20. Muestra 317-318_TO.....  | 252 |
| Fotograma 21. Muestra 47-48_TO.....  | 253 |
| Fotograma 22. Muestra 405-406_TO.....  | 253 |
| Fotograma 23. Muestra 376_VOS.....   | 255 |
| Fotograma 24. Traducción de la L1 en la muestra 612_VOS.....   | 260 |
| Fotograma 25. Traducción de la L3 en la muestra 612_VOS.....   | 261 |
| Fotograma 26. Doble subtítulado de la L3 en la muestra 332_VOS.....  | 262 |
| Fotograma 27. Subtitulación de la L1 en la muestra 332_VOS.....  | 262 |
| Fotograma 28. Muestra 18_VOS.....  | 265 |
| Fotograma 29. Muestra 64_VOS.....  | 266 |
| Fotograma 30. Inserto en la muestra 7-8_TO.....  | 279 |

|  |     |
|--|-----|
| Fotograma 31. Mapa en la muestra 545-546_TO .....  | 280 |
| Fotograma 32. Referente cultural icónico en la muestra 371-372_TO .....  | 280 |
| Fotograma 33. Subtítulo parcial en la muestra 599-600_TO .....   | 281 |
| Fotograma 34. Texto en pantalla en la muestra 647-648_TO .....   | 282 |
| Fotograma 35. Muestra 647-648_TO.....  | 333 |
| Fotograma 36. Muestra 371-372_TO.....  | 335 |
| Fotograma 37. Muestra 695-696_TO.....  | 335 |
| Fotograma 38. Muestra 317-318_TO.....  | 336 |
| Fotograma 39. Muestra 545-546_TO.....  | 337 |
| Fotograma 40. Muestra 1-2_TO .....   | 337 |
| Fotograma 41. Muestra 1-2_TO (el personaje mira a Angie cuando esta habla) .....   | 339 |
| Fotograma 42. Muestra 1-2_TO (el personaje mira a la intérprete antes de que esta empiece a traducir el mensaje de Angie)..... | 339 |
| Fotograma 43. Primera transducción del TO de la muestra 73-74_TO .....   | 341 |
| Fotograma 44. Segunda transducción del TO de la muestra 73-74_TO .....   | 341 |
| Fotograma 45. Muestra 375_VD .....   | 344 |
| Fotograma 46. Muestra 30_VOS.....  | 356 |
| Fotograma 47. Muestra 254_VOS .....  | 365 |
| Fotograma 48. Muestra 352_VOS .....  | 369 |
| Fotograma 49. Muestra 300_VOS .....  | 380 |
| Fotograma 50. Muestra 648_VOS .....  | 380 |
| Fotograma 51. Muestra 366_VOS .....  | 382 |
| Fotograma 52. Muestra 318_VOS .....  | 382 |
| Fotograma 53. Posición 2 de los subtítulos que traducen la L1 del TO en la muestra 376_VOS .....                               | 385 |
| Fotograma 54. Posición 8 de los subtítulos que traducen la L3 del TO en la muestra 376_VOS .....                               | 385 |

## Índice de ejemplos

|                                  |     |
|----------------------------------|-----|
| Ejemplo 1. Muestra 573_VD.....   | 216 |
| Ejemplo 2. Muestra 87_VD.....    | 217 |
| Ejemplo 3. Muestra 341_VD.....   | 218 |
| Ejemplo 4. Muestra 473_VD.....   | 219 |
| Ejemplo 5. Muestra 397_VD.....   | 220 |
| Ejemplo 6. Muestra 27_VD.....    | 224 |
| Ejemplo 7. Muestra 617_VD.....   | 225 |
| Ejemplo 8. Muestra 559_VD.....   | 226 |
| Ejemplo 9. Muestra 255_VD.....   | 227 |
| Ejemplo 10. Muestra 691_VD.....  | 228 |
| Ejemplo 11. Muestra 371_VD.....  | 229 |
| Ejemplo 12. Muestra 511_VD.....  | 230 |
| Ejemplo 13. Muestra 1_VD.....    | 232 |
| Ejemplo 14. Muestra 703_VD.....  | 233 |
| Ejemplo 15. Muestra 67_VD.....   | 233 |
| Ejemplo 16. Muestra 95_VD.....   | 235 |
| Ejemplo 17. Muestra 445_VD.....  | 236 |
| Ejemplo 18. Muestra 17_VD.....   | 237 |
| Ejemplo 19. Muestra 409_VD.....  | 238 |
| Ejemplo 20. Muestra 51_VD.....   | 238 |
| Ejemplo 21. Muestra 91_VD.....   | 238 |
| Ejemplo 22. Muestra 599_VD.....  | 240 |
| Ejemplo 23. Muestra 9_VD.....    | 241 |
| Ejemplo 24. Muestra 408_VOS..... | 243 |
| Ejemplo 25. Muestra 384_VOS..... | 245 |
| Ejemplo 26. Muestra 396_VOS..... | 246 |
| Ejemplo 27. Muestra 504_VOS..... | 246 |
| Ejemplo 28. Muestra 420_VOS..... | 247 |
| Ejemplo 29. Muestra 538_VOS..... | 248 |
| Ejemplo 30. Muestra 28_VOS.....  | 249 |
| Ejemplo 31. Muestra 618_VOS..... | 249 |
| Ejemplo 32. Muestra 116_VOS..... | 251 |
| Ejemplo 33. Muestra 692_VOS..... | 254 |
| Ejemplo 34. Muestra 12_VOS.....  | 255 |
| Ejemplo 35. Muestra 68_VOS.....  | 256 |
| Ejemplo 36. Muestra 524_VOS..... | 257 |
| Ejemplo 37. Muestra 2_VOS.....   | 258 |
| Ejemplo 38. Muestra 388_VOS..... | 258 |
| Ejemplo 39. Muestra 634_VOS..... | 259 |
| Ejemplo 40. Muestra 444_VOS..... | 259 |
| Ejemplo 41. Muestra 612_VOS..... | 260 |
| Ejemplo 42. Muestra 660_VOS..... | 263 |
| Ejemplo 43. Muestra 698_VOS..... | 263 |
| Ejemplo 44. Muestra 18_VOS.....  | 265 |
| Ejemplo 45. Muestra 64_VOS.....  | 266 |

|                                   |     |
|-----------------------------------|-----|
| Ejemplo 46. Muestra 686_VOS.....  | 267 |
| Ejemplo 47. Muestra 117_VD.....   | 285 |
| Ejemplo 48. Muestra 69_VD.....    | 286 |
| Ejemplo 49. Muestra 301_VD.....   | 287 |
| Ejemplo 50. Muestra 7_VD.....     | 287 |
| Ejemplo 51. Muestra 388_VOS.....  | 289 |
| Ejemplo 52. Muestra 396_VOS.....  | 290 |
| Ejemplo 53. Muestra 420_VOS.....  | 290 |
| Ejemplo 54. Muestra 538_VOS.....  | 291 |
| Ejemplo 55. Muestra 17_VD.....    | 301 |
| Ejemplo 56. Muestra 81_VD.....    | 301 |
| Ejemplo 57. Muestra 617_VD.....   | 304 |
| Ejemplo 58. Muestra 31_VD.....    | 305 |
| Ejemplo 59. Muestra 27_VD.....    | 306 |
| Ejemplo 60. Muestra 615_VD.....   | 306 |
| Ejemplo 61. Muestra 441_VD.....   | 308 |
| Ejemplo 62. Muestra 619_VD.....   | 309 |
| Ejemplo 63. Muestra 617_VD.....   | 310 |
| Ejemplo 64. Muestra 91_VD.....    | 310 |
| Ejemplo 65. Muestra 143_VD.....   | 313 |
| Ejemplo 66. Muestra 131_VD.....   | 314 |
| Ejemplo 67. Muestra 479_VD.....   | 314 |
| Ejemplo 68. Muestra 59_VD.....    | 315 |
| Ejemplo 69. Muestra 47_VD.....    | 316 |
| Ejemplo 70. Muestra 1_VD.....     | 318 |
| Ejemplo 71. Muestra 695_VD.....   | 319 |
| Ejemplo 72. Muestra 697_VD.....   | 319 |
| Ejemplo 73. Muestra 511_VD.....   | 321 |
| Ejemplo 74. Muestra 317_VD.....   | 322 |
| Ejemplo 75. Muestra 659_VD.....   | 323 |
| Ejemplo 76. Muestra 115_VD.....   | 326 |
| Ejemplo 77. Muestra 659_VD.....   | 329 |
| Ejemplo 78. Muestra 443_VD.....   | 329 |
| Ejemplo 79. Muestra 695_VD.....   | 336 |
| Ejemplo 80. Muestra 317_VD.....   | 337 |
| Ejemplo 81. Muestra 1_VD.....     | 340 |
| Ejemplo 82. Muestra 73_VD.....    | 342 |
| Ejemplo 83. Muestra 375_VD.....   | 344 |
| Ejemplo 84. Muestra 691_VD.....   | 345 |
| Ejemplo 85. Muestra 51_VD.....    | 347 |
| Ejemplo 86. Muestra 491_VD.....   | 347 |
| Ejemplo 87. Muestra 42_VOS.....   | 354 |
| Ejemplo 88. Muestra 18_VOS.....   | 354 |
| Ejemplo 89. Muestra 30_VOS.....   | 357 |
| Ejemplo 90. Muestra 618_VOS.....  | 358 |
| Ejemplo 91. Muestra 442_VOS.....  | 360 |
| Ejemplo 92. Muestra 102_VOS.....  | 360 |
| Ejemplo 93. Muestra 620_VOS.....  | 361 |
| Ejemplo 94. Muestra 254_VOS.....  | 365 |
| Ejemplo 95. Muestra 116_VOS.....  | 366 |
| Ejemplo 96. Muestra 142_VOS.....  | 367 |
| Ejemplo 97. Muestra 2_VOS.....    | 367 |
| Ejemplo 98. Muestra 444_VOS.....  | 368 |
| Ejemplo 101. Muestra 698_VOS..... | 374 |
| Ejemplo 102. Muestra 116_VOS..... | 375 |

|                                   |     |
|-----------------------------------|-----|
| Ejemplo 103. Muestra 704_VOS..... | 376 |
| Ejemplo 104. Muestra 8_VOS.....   | 381 |
| Ejemplo 105. Muestra 318_VOS..... | 382 |
| Ejemplo 106. Muestra 696_VOS..... | 386 |
| Ejemplo 107. Muestra 406_VOS..... | 387 |
| Ejemplo 108. Muestra 492_VOS..... | 388 |



## Listado de abreviaturas y acrónimos

|                  |   |
|------------------|---|
| <b>ACETT</b>     | Sección Autónoma de Traductores de Libros de la Asociación Colegial de Escritores de España |
| <b>ADOMA</b>     | Sindicato de Artistas de Doblaje de Madrid  |
| <b>AFK</b>       | <i>Ae Fond Kiss...</i>  |
| <b>AISGE</b>     | Artistas Intérpretes, Sociedad de Gestión   |
| <b>AMS</b>       | Amanda Mackenzie Stuart   |
| <b>APADECA</b>   | Asociación Profesional de Actores de Doblaje de Catalunya                                   |
| <b>APADEMA</b>   | Asociación Profesional de Actores de Doblaje de Madrid                                      |
| <b>APRADOGA</b>  | Asociación de profesionais da rama artística da dobraxe de Galicia                          |
| <b>APTAA</b>     | Associació Professional de Traductors, Adaptadors i Assessors lingüístics                   |
| <b>APTIC</b>     | Associació Professional de Traductors i Intèrprets de Catalunya                             |
| <b>AR</b>        | Armanda Rodríguez   |
| <b>ASETTRAD</b>  | Asociación Española de Traductores, Correctores e Intérpretes                               |
| <b>ATRAE</b>     | Asociación de Traducción y Adaptación Audiovisual de España                                 |
| <b>Autotrad.</b> | autotraducción  |
| <b>AVT</b>       | Audiovisual Translation   |
| <b>AVTE</b>      | AudioVisual Translators Europe  |
| <b>BP</b>        | <i>Beautiful People</i>   |
| <b>DAMA</b>      | Derechos de autor de Medios Audiovisuales   |
| <b>DCP</b>       | Digital Cinema Package  |
| <b>DOBARNA</b>   | Associació d'actors de doblatge de Catalunya  |
| <b>EDT</b>       | Estudios Descriptivos de Traducción   |
| <b>EGK</b>       | Enrique González Kuhn   |
| <b>EN</b>        | inglés  |
| <b>Frag.</b>     | fragmento   |
| <b>GT</b>        | Gustavo Troncoso  |
| <b>ICAA</b>      | Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales                                 |
| <b>IdH</b>       | Irene de Higes  |
| <b>IFW</b>       | <i>It's a Free World...</i>   |

|                   |  |
|-------------------|--|
| <b>Interl.</b>    | interlengua                            |
| <b>Interp.</b>    | interpretación                         |
| <b>JD</b>         | Jasmin Dizdar                          |
| <b>JM</b>         | Josetxo Moreno                         |
| <b>KEH</b>        | Khaled El Hagar                        |
| <b>KL</b>         | Ken Loach                              |
| <b>M/E</b>        | <i>Music and Effects</i>               |
| <b>Mod.</b>       | modalidad                              |
| <b>Monoling.</b>  | monolingüe                             |
| <b>P</b>          | <i>Provoked: A True Story</i>          |
| <b>PL</b>         | Paul Laverty                           |
| <b>Pluriling.</b> | plurilingüe                            |
| <b>PM</b>         | polisistema meta                       |
| <b>PO</b>         | polisistema origen                     |
| <b>Ref.</b>       | referencia o referente                 |
| <b>RG</b>         | Rahila Gupta                           |
| <b>RP</b>         | Rosa Pastó                             |
| <b>RR</b>         | <i>Room to Rent</i>                    |
| <b>RS</b>         | Rosa Sánchez                           |
| <b>SGAE</b>       | Sociedad General de Autores y Editores |
| <b>Solap.</b>     | solapamiento                           |
| <b>SPS</b>        | subtitulado para sordos                |
| <b>ST</b>         | Source Text                            |
| <b>Subt.</b>      | subtitulación o subtítulos             |
| <b>TAP</b>        | Think-Aloud Protocol                   |
| <b>TAV</b>        | traducción audiovisual                 |
| <b>TM</b>         | texto meta                             |
| <b>TO</b>         | texto origen                           |
| <b>TP</b>         | texto de partida                       |
| <b>TRACE</b>      | TRAducciones CEnsuradas                |
| <b>Trad.</b>      | traducción o traductor                 |
| <b>TT</b>         | Target Text                            |
| <b>UE</b>         | Unión Europea                          |
| <b>VD</b>         | versión doblada                        |
| <b>VO</b>         | versión original                       |
| <b>VOS</b>        | versión original subtitulada           |



# Introducción

At the heart of multilingualism we find translation.  
(Meylaerts, 2010, p. 227)

## *Motivación personal*

Esta investigación doctoral se enmarca dentro de los estudios de Traducción e Interpretación y, en concreto, en el ámbito de la Traducción Audiovisual (TAV), variedad de traducción en la que me especialicé durante los estudios universitarios y en la que inicié mi labor profesional. Tras la instauración de la TAV como disciplina académica autónoma en los años 90 y a la zaga de los estudios más generales sobre las modalidades de traducción audiovisual que se realizaron en esos primeros años, en esta tesis doctoral he escogido como objeto de estudio el multilingüismo, es decir, la presencia de diversas lenguas en los textos audiovisuales.

Este rasgo característico de un número cada vez más creciente de filmes (UNESCO Institute for Statistics, 2012b) despertó mi interés en la adolescencia. Al ver el largometraje *Notting Hill* (Roger Michell, 1999)<sup>1</sup>, fui consciente, por primera vez, de la traducción del plurilingüismo en los textos audiovisuales. En esta comedia, el español de un actor latinoamericano que se comunica con el protagonista a través de una intérprete de enlace en la cinta original se convierte en italiano en el doblaje al español. Con este recuerdo en mente y con el deseo de profundizar en el estudio de la TAV, surgió la idea de investigar qué factores (textuales y extratextuales) influyen en la traducción del plurilingüismo en un corpus coherente de textos audiovisuales.

---

<sup>1</sup> En esta tesis doctoral se menciona la filmografía siguiendo las normas de estilo de la revista *Archivos de la Filmoteca*. La primera cita de un filme contiene el título original, en cursiva. Entre paréntesis, se informa del título en español (si se trata de una obra extranjera que se ha distribuido en España con otro título), el nombre del director y el año de producción. En el caso de las series de televisión, se informa entre paréntesis del título español, de la compañía y del período de duración de la serie. En posteriores referencias, no se repite la información entre paréntesis. Disponible en: <http://www.archivosdelafilmoteca.com/index.php/archivos/about/submissions#authorGuidelines>. Con el propósito de agilizar la lectura, la fecha de consulta no acompaña a los hipervínculos. Todas las URL incluidas en esta tesis doctoral estaban activas en marzo de 2014.

Con el trabajo de fin de máster *El doblaje de los filmes plurilingües de migración contemporáneos: el caso de la película En un mundo libre... de Ken Loach*<sup>2</sup>, inicié mi andadura en esta línea de investigación. Esta tesis doctoral amplía el corpus de análisis a cinco largometrajes y dos modalidades de distribución cinematográfica (doblaje y subtitulación) y recaba información no solo del proceso de traducción al español, sino también de la realización de los filmes originales y de su distribución en España.

### *Delimitación del objeto de estudio*

El término *plurilingüismo* o *multilingüismo* hace referencia a la «[c]oexistencia de varias lenguas en un país o territorio»<sup>3</sup>. En esta tesis doctoral me concentro en el estudio de la traducción de *discursos multilingües* (Bleichenbacher, 2008), es decir, textos —audiovisuales— en los que se otorga una función narrativa y expresiva a la diversidad lingüística (Wahl, 2005, 2008)<sup>4</sup>.

Con la llegada del cine sonoro, surgió un sistema de producción conocido como *versiones multilingües* o *versiones dobles*, que «consistía en rodar una misma película en diferentes lenguas, simultáneamente o con muy poca diferencia de tiempo» (Chaume, 2004, p. 48). A pesar de su denominación, estos filmes no son un ejemplo de discurso multilingüe; no se empleaban varias lenguas en él, sino que permitían superar la barrera del idioma en la distribución del largometraje. Entre los años 50 y 70 del siglo XX, aumentó el número de coproducciones europeas con reparto internacional, los llamados filmes *políglotas* o *Babelonian* (Betz, 2009). Al multiplicarse las lenguas del rodaje, el director debía decidir si optaba por narrar una historia internacional en la que cada actor o actriz hablaba su propia lengua —como en *Ultimo tango a Parigi (El último tango en París, Bernardo Bertolucci, 1972)*— o si, por el contrario, obviaba el plurilingüismo del reparto grabando las imágenes sin sonido, tras lo cual debían sincronizarse todos los

---

<sup>2</sup> Este trabajo de fin de máster fue presentado en 2009 en el marco del Máster interuniversitario *Traducción Creativa y Humanística* de la Universitat de València.

<sup>3</sup> Disponible en: <http://lema.rae.es/drae/?val=pluriling%C3%BCismo>.

<sup>4</sup> En este trabajo doctoral, utilizo indistintamente las palabras *plurilingüe* y *multilingüe* para describir los textos escritos en varias lenguas, ya que son sinónimas en el avance de la vigésima tercera edición del *Diccionario de la Lengua Española*. Prescindo del término *políglota* (Wahl, 2005, 2008) por el matiz de género cinematográfico asociado a él. Asimismo, descarto el término *polilingüe* (Sternberg, 1981) por su leve repercusión en el ámbito académico, y el término *heterolingüe* (Grutman, 1997, 2006; Meylaerts, 2006; Vermeulen, 2012) porque los mismos académicos que lo propusieron no lo emplean en sus últimos trabajos sobre la traducción del plurilingüismo (Grutman, 2009a; Meylaerts, 2010, 2013).

diálogos a una sola lengua en un estudio de doblaje —como en *Le carrosse d'or* (*La carroza de oro*, Jean Renoir, 1952)— (Betz, 2001).

Ni las versiones multilingües ni las primeras coproducciones europeas protagonizan este trabajo. En esta tesis doctoral se estudia la traducción del plurilingüismo en obras cinematográficas de ficción, en las que se otorga una función narrativa y expresiva a la diversidad lingüística (Wahl, 2005, 2008). Se indaga en un corpus coherente de largometrajes, el cine británico de migración y diáspora, cuya diversidad lingüística tiene como función principal reflejar la realidad (Delabastita, 2002; Wahl, 2008; O'Sullivan, 2011); en concreto, la realidad multilingüe de las comunidades inmigrantes.

Los miembros de las comunidades inmigrantes emplean una lengua u otra según la persona a quien se dirijan (Fishman, 1965/2000; Hua, 2008). En general, se observan diferencias entre la(s) lengua(s) hablada(s) *dentro* de la comunidad y la(s) lengua(s) hablada(s) *fuera* de la comunidad, es decir, se conserva la lengua y la cultura de origen en el ámbito familiar y, al mismo tiempo, se produce un proceso de integración lingüística a la sociedad de llegada que provoca que el repertorio lingüístico varíe a lo largo de tres generaciones (Milroy y Muysken, 1995). En los filmes de migración y diáspora, se reflejan estos usos lingüísticos de los personajes.

Tomando como referencia la descripción de las lenguas de trabajo en los Estudios de Traducción (Bassnett-McGuire, 1991) y a partir de la frecuencia de uso de las diferentes lenguas en los largometrajes (Corrius i Gimbert, 2008), en los discursos protagonizados por personajes inmigrantes se distinguen tres lenguas:

- **L1.** El idioma predominante en los largometrajes, que es también la lengua mayoritaria en la sociedad de acogida de la historia del filme y, por consiguiente, la lengua materna del público al que, en un principio, se dirige el filme; en el corpus de análisis, el inglés.
- **L2.** La lengua meta, la lengua a la que se traduce el texto audiovisual para su distribución; es decir, el español<sup>5</sup>.
- **L3.** La lengua que convierte el texto audiovisual en plurilingüe y, en consecuencia, exige ampliar el proceso binario de traducción. Con esta terminología, se realza que esta otra lengua no es ni la lengua del texto origen (TO) ni la del texto meta (TM).  
En esta tesis doctoral, la L3 puede ser de la lengua materna de las comunidades

---

<sup>5</sup> Los estudios sobre sociolingüística y didáctica de las lenguas emplean el término *segunda lengua* (L2) para designar a la lengua extranjera que se aprende y habla (v. nota a pie 107).

inmigrantes representadas (u otra lengua diferente de la L1 que utilizan para comunicarse a modo de lengua franca).

Esta tesis doctoral sobre la traducción del plurilingüismo resulta pertinente dado el aumento de la producción de largometrajes multilingües (UNESCO Institute for Statistics, 2012a). Al mismo tiempo, parece tener un carácter innovador, porque se plantea elaborar un enfoque sistemático a la investigación de la traducción de la diversidad lingüística con el propósito de observar los factores (textuales y extratextuales) que influyen en los procesos de doblaje y subtitulación. Se pretende aquí saber qué herramientas (traductológicas) se emplean para crear el plurilingüismo audiovisual en las versiones meta y en sus correspondientes filmes originales. Los largometrajes son guiones cinematográficos, es decir, textos escritos para ser leídos como si fueran orales, lo que genera unos diálogos caracterizados por su oralidad prefabricada (Chaume, 2003) que, en el corpus de análisis, intentan reflejar el plurilingüismo presente en una sociedad multicultural como la británica.

Para estudiar la traducción del plurilingüismo, esta tesis doctoral parte de cuatro conceptos traductológicos claves: la modalidad de traducción, la estrategia de traducción y la restricción del texto audiovisual, que se complementa con el estudio de la manipulación (técnica e ideológica) del texto audiovisual.

Ya que en los filmes originales se hace visible la traducción, interesa averiguar de qué manera se desarrolla «the intertextual translation of scenes involving intratextual translation» (Zabalbeascoa y Corrius, 2012, p. 14). Tomando como punto de partida las **modalidades de traducción** (Hurtado Albir, 2001), este enfoque metatraductológico permite hacer hincapié en las diferentes maneras, todas ellas válidas (en tanto que posibles y reales), de que disponen los agentes del proceso de traducción para solucionar este reto. En total, el modelo de análisis que aquí se presenta plantea once posibles modalidades: tres modalidades de traducción audiovisual, seis modalidades de interpretación (natural o profesional), la no traducción y la doble traducción.

El uso de todas estas modalidades de traducción es reflejo de la **estrategia de traducción** adoptada por los agentes del proceso de traducción (Hurtado Albir, 2001). En el ámbito de la traducción del plurilingüismo se distinguen dos estrategias: marcar el multilingüismo o no marcar el multilingüismo (Bartoll, 2006). Todo texto que se traduce sufre una transformación para adecuarse a la lengua meta. Esta tesis doctoral

pretende explicar los cambios de código lingüístico que se observan en los productos plurilingües traducidos.

A la vista de los resultados obtenidos en de Higes Andino (2009), los agentes del proceso de traducción se ven limitados por las llamadas **restricciones del texto audiovisual** (Zabalbeascoa, 1996; Martí Ferriol, 2010) a la hora de escoger la estrategia de traducción. Por ello, en esta tesis doctoral, se analizan los factores (formales, lingüísticos, semióticos, icónicos y socioculturales) que influyen en la elección de las estrategias de traducción recién mencionadas en el polisistema español.

Como señala Díaz Cintas (2012), algunas de las modificaciones del código lingüístico serán producto de una **manipulación técnica**, que viene determinada por las restricciones del texto audiovisual y por el propio proceso de traducción. Sin embargo, intuyo, como el autor, que otros cambios no están técnicamente justificados, sino que son el resultado de una **manipulación ideológica** del texto audiovisual, en la que pueden influir los rasgos religiosos, políticos, morales y económicos de los múltiples agentes que participan en el proceso de distribución y traducción.

## *Objetivos*

El **objetivo general** de esta investigación es:

**Describir y comparar el doblaje y la subtitulación al español de un corpus de cine británico multilingüe de migración y diáspora, en busca de tendencias atendiendo a los factores de los procesos de realización, distribución y traducción que influyen en la estrategia de traducción.**

Además, en el transcurso de este trabajo doctoral, se plantean los siguientes siete **objetivos específicos**:

- Describir y comparar las manifestaciones del plurilingüismo en un corpus coherente de filmes originales y traducidos (en una conversación los personajes inmigrantes pueden emplear la L1, la L2, la L3 o una mezcla de códigos lingüísticos).
- Describir y comparar las modalidades de traducción halladas en el corpus (la autotraducción, el doblaje, la doble traducción, la interpretación consecutiva, la interpretación de enlace, la interpretación simultánea, la mediación intercultural, la no traducción, la subtitulación, la transducción o las voces superpuestas).

- Describir y comparar la estrategia de traducción seleccionada para traducir el plurilingüismo audiovisual (marcar o no marcar el multilingüismo).
- Describir y comparar las restricciones del texto audiovisual que influyen en la elección de la estrategia de traducción (restricciones formales, lingüísticas, semióticas, icónicas, o socioculturales, y restricción nula).
- Recabar datos sobre el proceso de realización de filmes plurilingües de migración y diáspora.
- Recabar datos sobre el proceso de distribución y traducción de filmes plurilingües de migración y diáspora.
- Averiguar si los cambios en torno a la diversidad lingüística son producto de una manipulación técnica o de una manipulación ideológica del texto audiovisual.

### *Hipótesis*

Un estudio anterior en torno a la traducción del plurilingüismo revela una tendencia a la naturalización de la L3 en el texto meta, es decir, una tendencia a traducir la L3 a la lengua de la traducción y por tanto, de ignorar su carácter diferenciado (de Higes Andino, 2009). Este trabajo doctoral parte, por tanto, de la hipótesis de que *en las versiones traducidas se producirá cierta homogeneización o nivelación del texto origen*. En el doblaje, *se sustituirá la L3 por una variedad lingüística de la L2*. En la subtitulación, *no habrá diferencias formales entre los subtítulos que traducen la L1 y aquellos que traducen la L3*.

En de Higes Andino (2009), el director de doblaje de *It's a Free World...* adujo restricciones técnicas para explicar que no se conservase la diversidad lingüística en la traducción. En consecuencia, esta tesis doctoral imagina que las características intrínsecas del texto audiovisual y las convenciones del doblaje y la subtitulación limitan las posibilidades de que disponen los agentes del proceso de traducción ante la traducción del multilingüismo, es decir, se cree que *la presencia de restricciones en el texto audiovisual influirá en la traducción del plurilingüismo*, porque tanto en el doblaje como en la subtitulación se produce una manipulación técnica del texto audiovisual.

Sin embargo, la detección de fragmentos en los que se conserva el plurilingüismo, pero en los que aparentemente existen las mismas restricciones que en otros fragmentos en los que no se mantiene la L3, hace pensar que en ocasiones también

existe una manipulación ideológica del texto audiovisual. Por consiguiente, esta investigación toma como base la percepción de que, *tras el proceso de traducción de los filmes multilingües de migración y diáspora, existirá una ideología, una doctrina que define la estrategia de traducción adoptada.*

Por último, dado el carácter naturalista de los filmes seleccionados, se intuye que *la conservación o el cambio de código lingüístico en la traducción afectarán a la percepción de los personajes pertenecientes a las comunidades inmigrantes.*

### *Metodología*

La metodología de este estudio descriptivo presenta una base empírica y un enfoque inductivo, centrado en el texto meta. Se recaban datos cualitativos para estudiar su frecuencia de forma cuantitativa con la intención de hallar tendencias en el proceso de traducción del plurilingüismo en filmes británicos de migración y diáspora distribuidos en España en versión doblada y en versión original subtitulada.

El modelo de análisis que aquí se utiliza es dual, pues se emplean fuentes textuales y fuentes extratextuales. Se extraen los fragmentos de análisis de 15 fuentes textuales (cinco filmes originales con sus respectivas cinco versiones dobladas y cinco versiones subtituladas). Esto comprende 704 actos comunicativos en los que participa al menos un personaje de origen inmigrante y que transcurren en cualquier código lingüístico (L1, L2 o L3) o en una mezcla de códigos, de entre las cuales se analizan 569 muestras. Asimismo, se estudia la influencia de los agentes del proceso de realización, distribución y traducción en el producto audiovisual traducido gracias a fuentes extratextuales obtenidas personalmente. En total, en esta tesis doctoral se ha entrevistado a 16 agentes del proceso: seis guionistas y directores, dos distribuidoras, cinco traductores (para doblaje o subtitulación) y tres directores de doblaje. Con estas entrevistas se averigua la intención de los directores y los guionistas a la hora de realizar largometrajes plurilingües que narran historias de migración y diáspora, el propósito de las distribuidoras a la hora de hacer llegar estos filmes a las pantallas españolas, así como su papel en el proceso de traducción, en el que participan traductores (para doblaje y subtitulación) y ajustadores/directores de doblaje, a quienes también se entrevista para conocer el encargo de traducción y la estrategia de traducción que aplican ante el plurilingüismo audiovisual.

Debido a la gran cantidad de información de que se dispone, se ha estructurado la investigación en cinco fases:

- **Fase A. El proceso de realización de los filmes plurilingües de migración y diáspora.** Se recaba información sobre la intención de los cineastas a la hora de emprender la realización de un filme plurilingüe de migración y diáspora. Para ello, interesa saber qué opinan sobre el tema de la migración y su representación en el cine, cómo escriben y dirigen un largometraje multilingüe y cuál es su papel en el proceso de distribución internacional.
- **Fase B. La diversidad lingüística en los textos audiovisuales: detección de muestras.** Tras escoger los fragmentos susceptibles de análisis, se describen y comparan las lenguas empleadas en el texto meta y el texto origen. Al reflejarse el contexto comunicativo multilingüe que caracteriza a los personajes inmigrantes, se analizan tanto la lengua mayoritaria del filme audiovisual (inglés y español, según la versión) como la lengua materna de dichas comunidades. Se presta también atención al rol (protagonista, secundario o extra) de los personajes que utilizan los distintos códigos lingüísticos.
- **Fase C. Las modalidades y la estrategia de traducción.** Con un enfoque metatraductológico, se estudian las modalidades de traducción empleadas en el texto meta para traducir los códigos lingüísticos del texto origen y se extraen conclusiones sobre la elección de las modalidades según la lengua del fragmento reemplazado. A partir de las modalidades, se deduce la estrategia de traducción (marcar o no marcar el plurilingüismo).
- **Fase D. La manipulación técnica: las restricciones del texto audiovisual.** Debido al carácter multimodal e intersemiótico de los textos audiovisuales, se estudian estos teniendo en cuenta los factores (formales, lingüísticos, semióticos, icónicos, o socioculturales, y la ausencia de restricción) que influyen en la traducción del plurilingüismo. El propósito que se plantea es detectar hasta qué punto los cambios respecto a la diversidad lingüística se deben a una manipulación técnica del texto audiovisual, es decir, qué modificaciones son intrínsecas al proceso de doblaje y subtitulación.
- **Fase E. Más allá de las restricciones: la manipulación ideológica.** A la vista de que las restricciones del texto audiovisual no siempre justifican que no se marque el plurilingüismo en la traducción, se busca en las entrevistas realizadas a los agentes



del proceso de distribución y traducción de datos que permitan extraer conclusiones sobre la posible manipulación ideológica del texto audiovisual.

### *Corpus*

El objeto de estudio de esta investigación es la traducción del plurilingüismo en un tipo de textos concretos, filmes de ficción contemporáneos procedentes de Reino Unido y distribuidos en España entre 2000 y 2009. Los largometrajes —seleccionados tras aplicar la metodología del proyecto de investigación TRACE (TRAducciones CEnsuradas), de la Universidad de León<sup>6</sup> y la Universidad del País Vasco<sup>7</sup>— narran historias de migración y diáspora de un modo realista. En total, el corpus de análisis está formado por las siguientes cinco cintas (listadas por orden alfabético):

- *Ae Fond Kiss...* (*Sólo un beso*, Ken Loach, 2003)
- *Beautiful People* (Jasmin Dizdar, 1999)
- *It's a Free World...* (*En un mundo libre...*, Ken Loach, 2007)
- *Provoked: A True Story* (*Provoked, una historia real*, Jag Mundhra, 2007)<sup>8</sup>
- *Room to Rent* (*Una cama a cualquier precio*, Khaled El-Hagar, 2000)

### *Estructura*

La presente tesis doctoral está estructurada en ocho capítulos, tras los que se dedica un último capítulo a las conclusiones. Los primeros cinco capítulos, de carácter teórico, presentan los conceptos que más tarde se aplican en el análisis de la traducción del multilingüismo.

El **capítulo 1**, *La Traducción Audiovisual*, introduce la variedad de traducción que nos ocupa como objeto de estudio académico y como actividad profesional. En primer lugar, se define qué es un texto audiovisual y cuáles son los elementos que lo forman. En segundo lugar, se revisa el concepto *modalidad de traducción* y se detallan los rasgos que caracterizan las modalidades de traducción audiovisual más habituales en la distribución internacional de productos audiovisuales. Por su presencia en los filmes originales plurilingües —y, en consecuencia, en sus traducciones—, se exploran las

<sup>6</sup> Disponible en: <http://trace.unileon.es/>.

<sup>7</sup> Disponible en: <http://www.ehu.es/trace/inicio.html>.

<sup>8</sup> En posteriores referencias a este filme, abrevio el título original a *Provoked*.

modalidades de interpretación en textos audiovisuales. Para finalizar, desde una perspectiva profesional, se describe el proceso de traducción audiovisual y se señalan las funciones de los agentes partícipes de él. Este capítulo no ofrece una revisión panorámica de la Traducción Audiovisual, sino solamente de aquellos conceptos útiles para esta tesis doctoral.

El **capítulo 2**, *Investigación en Traducción Audiovisual*, se adentra en conceptos traductológicos claves en el modelo de análisis. Tras un breve repaso de las líneas de investigación existentes en el campo de la TAV, se revisan, primero, los conceptos básicos de los Estudios Descriptivos de Traducción (polisistema y norma) por ser la base metodológica de este trabajo doctoral. A continuación, se definen las *estrategias de traducción* (Hurtado Albir, 2001; Bartoll, 2006), las *restricciones del texto audiovisual* (Martí Ferriol, 2010) y, en el ámbito de la ideología de la traducción, la *manipulación técnica e ideológica* del texto audiovisual (Díaz Cintas, 2012).

En el **capítulo 3**, *Cine y migración*, se recurre a la Sociología con el propósito de contextualizar el corpus de análisis que, como ya se ha comentado, está compuesto por largometrajes que narran historias de migración y diáspora. En consecuencia, se describen los flujos migratorios en Reino Unido y se comparan con los de España. Por otro lado, se aprovechan los trabajos elaborados en el campo de los Estudios Fílmicos para definir los largometrajes analizados y profundizar en cómo se representan en obras audiovisuales las comunidades inmigrantes y en cómo se construyen lingüísticamente los personajes en el cine.

El **capítulo 4**, *La coexistencia de lenguas*, se adentra en la Sociolingüística para exponer los fenómenos que surgen durante el contacto de lenguas. Tras definir qué es un texto plurilingüe y qué lenguas pueden hallarse en los filmes plurilingües traducidos, el grueso de este capítulo se centra en la función del plurilingüismo en obras de ficción y en las formas de representar la diversidad lingüística.

En el **capítulo 5**, *La traducción del plurilingüismo en los textos audiovisuales*, se repasan los trabajos que analizan la traducción de la variación lingüística, se observa de qué manera está presente la traducción en los filmes originales plurilingües y se describen también brevemente los enfoques que pueden adoptarse al investigar la traducción de los filmes plurilingües. Acto seguido, se profundiza en los estudios en torno a las modalidades utilizadas para traducir el plurilingüismo para, al final del capítulo, presentar una propuesta propia de análisis metatraductológico.

El **capítulo 6**, *Marco analítico*, define, en primer lugar, la metodología de este estudio descriptivo, de base empírica y enfoque inductivo, centrado en el texto meta, que recaba datos cualitativos y estudia su frecuencia de forma cuantitativa con la intención de hallar tendencias en el proceso de traducción del plurilingüismo. En segundo lugar, se presenta un modelo de análisis dual —se parte de fuentes textuales (los filmes originales, las versiones dobladas y las versiones subtituladas) y fuentes extratextuales (las entrevistas a los agentes del proceso de realización, distribución y traducción)— estructurado en cinco fases. Por último, se resume el contenido de las entrevistas semiestructuradas.

En el **capítulo 7**, *Descripción del corpus*, se establecen los criterios de selección del corpus, para lo cual se toma como base la metodología desarrollada en el proyecto de investigación TRACE (TRAducciones CEnsuradas). En una población conocida de textos audiovisuales, se define el corpus 2 o corpus de análisis de acuerdo con la disponibilidad de las fuentes textuales y extratextuales de los largometrajes que cumplen los límites textuales, lingüísticos y temporales del catálogo y los criterios de selección del corpus 1. Se completa este capítulo con información técnica de los cinco largometrajes que centran esta investigación.

El **capítulo 8**, *Análisis de datos*, desarrolla el estudio cualitativo en cinco fases de la investigación para buscar tendencias en torno a la traducción del plurilingüismo:

- Fase A. El proceso de realización de los filmes plurilingües de migración y diáspora.
- Fase B. La diversidad lingüística en los textos audiovisuales: detección de muestras.
- Fase C. Las modalidades y la estrategia de traducción.
- Fase D. La manipulación técnica: las restricciones del texto audiovisual.
- Fase E. Más allá de las restricciones: la manipulación ideológica.

En el capítulo **Conclusiones** se interpretan los resultados de esta investigación y se comprueba si se validan las hipótesis de partida y si se cumplen los objetivos de esta tesis doctoral. Para finalizar, se presentan las líneas de investigación que surgen a partir de esta aportación al estudio de la traducción del plurilingüismo audiovisual.

En la **Filmografía** aparecen listadas las fuentes cinematográficas primarias de este estudio, así como los filmes (de ficción y no ficción) y las series de televisión que se mencionan a lo largo de esta tesis doctoral. En la **Bibliografía** están recopiladas todas las fuentes bibliográficas de los Estudios de Traducción, la Sociología, los Estudios Fílmicos y la Sociolingüística, empleadas en el presente trabajo doctoral. En

los **Sitios web** están incluidas fuentes de información adicional procedentes de la web. Los **anexos** a los que se hace referencia están incluidos en el DVD adjunto.

Como se requiere para la obtención de la mención de Doctor Internacional, **el índice, la introducción y las conclusiones** de esta investigación están también redactados en lengua inglesa.

### *Fundamentos teóricos*

Blake (1999) asegura que el estudio de la literatura multilingüe debe enmarcarse dentro de tres disciplinas: la Literatura, la Lingüística y los Estudios Culturales. Del mismo modo, un trabajo dedicado a la traducción de los filmes plurilingües de migración y diáspora es, casi por definición, interdisciplinario. Por ello, se realiza una revisión bibliográfica amplia que abarca varias disciplinas de las Ciencias Sociales. En el ámbito de los Estudios de Traducción, se tratan cuestiones conceptuales de traductología (apartado 1.2 y capítulo 2) y traducción audiovisual (capítulos 1, 2 y 5). Se complementa la base teórica con contenidos de Sociología, Estudios Fílmicos y Sociolingüística. Los flujos migratorios son objeto de estudio en el apartado 3.1. Se revisan los códigos cinematográficos en el apartado 1.1 y el cine que narra historias de migración y diáspora y la construcción lingüística de los personajes de ficción en el apartado 3.2. Por último, los fenómenos generados por el contacto de lenguas en un contexto de migración y diáspora forman parte del apartado 4.1. Por tanto, esta tesis doctoral muestra un marcado y abierto carácter interdisciplinario basado en el cruce de aportaciones de los Estudios de Traducción, los Estudios de Traducción Audiovisual, la Sociología, los Estudios Fílmicos y la Sociolingüística.

# 1. La Traducción Audiovisual

El objeto de estudio de esta tesis doctoral son los textos audiovisuales (en concreto, multilingües y traducidos), que seguidamente se definen. Tras explorar el tipo de traducción que se emplea para su trasvase (la traducción audiovisual), se describen brevemente aquellos elementos propios de la práctica profesional de la TAV, que interesan para los objetivos de esta investigación: las diversas modalidades de traducción existentes y los agentes implicados en el proceso de traducción. En este trabajo doctoral, se profundiza en el doblaje y la subtitulación, puesto que estas son las dos grandes modalidades de TAV empleadas en todo el mundo para traducir textos audiovisuales, y las dos modalidades de distribución de las versiones traducidas del corpus.

## 1.1. Introducción

El lenguaje fílmico es un «lenguaje abigarrado que combina diversos tipos de significantes (imágenes, música, ruidos, palabras y textos) y diversos tipos de signos (índices, iconos y símbolos)» (Casetti y Di Chio, 1991, p. 73) articulados «de acuerdo con una serie de códigos operantes en el discurso fílmico» (Carmona, 1996, p. 81). El texto audiovisual, en consecuencia, ofrece información a través de dos canales de comunicación: el canal acústico y el canal visual, es decir, es «un constructo semiótico compuesto por varios códigos de significación que operan simultáneamente en la producción de sentido» (Chaume, 2004, p. 19). Esta duplicidad de canales multiplica los sistemas de significación, de modo que el sentido del texto audiovisual emana de la presencia simultánea de los códigos cinematográficos, entendidos como los sistemas sógnicos que forman parte del lenguaje cinematográfico, reconocidos como tal por el uso.

En la siguiente tabla se recupera la taxonomía de Chaume (2004) a partir de la cual este autor desarrolla un modelo de análisis de los textos audiovisuales con finalidades traductológicas, ampliamente difundido con fines formativos e investigadores.

Tabla 1. Códigos cinematográficos operativos en la TAV según Chaume (2004)

| CANAL    | CÓDIGO CINEMATOGRAFICO          | DEFINICIÓN  |
|----------|---------------------------------|---|
| ACÚSTICO | Código lingüístico              | «Las intervenciones orales (excepto las paralingüísticas) de los personajes del filme, diegéticos y extradiegéticos, y en ambos casos, tanto las de aquellos personajes que se encuentran en pantalla [...], como las que se encuentren fuera de pantalla» (Chaume, 2004, p. 167).  |
|          | Códigos paralingüísticos        | Las intervenciones orales y no verbales de los personajes, así como las cualidades no verbales de la voz (entonación, ritmo, tono, timbre, etc.) y los silencios y las pausas.  |
|          | Código musical                  | «La banda sonora [original] [...], además de la música incidental y de las canciones» (Chaume, 2004, p. 202).   |
|          | Código de efectos especiales    | «Los efectos especiales, los sonidos de la librería [...] y los ruidos producidos, o no, por los personajes en pantalla» (Chaume, 2004, p. 202)   |
|          | Código de colocación del sonido | Las voces de los personajes, según su presencia o ausencia en la pantalla (en campo o fuera de campo) y en la narración (diegéticos o extradiegéticos).   |
| VISUAL   | Código iconográfico             | La información visual procedente de iconos, índices y símbolos (cf. Chaume, 2004, pp. 228-230).   |
|          | Código fotográfico              | La perspectiva, la iluminación y el color empleados en los textos audiovisuales.  |
|          | Código de planificación         | El plano es «la part o el total de la presa vàlida que s'incorpora al film definitiu» (Borràs i Vidal y Colomer i Puntés, 2010, p. 17). Existen diferentes tipos de planos: lejanos (gran plano general, plano general y plano de conjunto), medios (plano americano, plano medio y plano medio corto) y próximos (primer plano, primerísimo plano y plano de detalle, Borràs i Vidal y Colomer i Puntés, 2010, pp. 17-19). |
|          | Códigos de movilidad            | El significado derivado de la proxémica (distancia de los personajes entre sí y distancia de los personajes con la cámara), la cinésica (movimientos de los personajes de pantalla) y los movimientos de articulación bucal.  |
|          | Códigos gráficos                | Los insertos, el «lenguaje escrito que aparece en pantalla, [...] en forma de títulos, didascalias, textos y subtítulos» (Chaume, 2004, p. 25).   |
|          | Códigos sintácticos             | El montaje es el «proceso de composición y reunión de todos los planos y secuencias» para construir el texto audiovisual (Chaume, 2004, p. 295).  |

El término *Traducción Audiovisual* (TAV) nació para designar la traducción de estos textos multimodales. Aunque esta voz presupone la simultaneidad de los soportes visual y acústico en el texto y, por consiguiente, excluye otros tipos de traducción subordinada —como los cómics y los anuncios publicitarios en papel—, cuenta con la ventaja de incorporar la dimensión semiótica de los textos audiovisuales (Díaz Cintas, 2003, pp. 35-36). En los últimos años se ha impuesto en el mundo académico y profesional sobre otros términos, como, por ejemplo, traducción subordinada (Mayoral, Kelly, y Gallardo, 1986; Rabadán, 1991), *film translation* (Snell-Hornby, 1988) o *screen translation* (Chiaro, Heiss, y Bucaria, 2008).

En el mundo mediático en el que vivimos, la traducción de textos audiovisuales es una de las variedades más demandadas. La industria de la traducción audiovisual en

España tradujo 3.223 largometrajes extranjeros durante el período 2002-2009, cifra a la que faltaría añadir las coproducciones españolas en otra lengua diferente al español (v. tabla 8). Teniendo en cuenta que estos datos obvian la traducción audiovisual para vídeo, DVD, *Blu-Ray*, videoconsolas, festivales de cine, televisión, artes escénicas, Internet, etc., cuyo volumen de trabajo supera con creces las más de 3.200 películas mencionadas, se confirma la importancia de la traducción audiovisual en España y, por extensión, en todo el mundo.

Pese al gran volumen de trabajo y debido, en parte, a los avances tecnológicos y al aumento de profesionales cualificados, se ha experimentado desde los años 90 una reducción de tarifas y una disminución de los plazos de entrega (Ferrer Simó, 2011, pp. 17-40). Para mejorar esta situación y potenciar un trabajo de calidad, nace en 2011 una asociación profesional estatal (ATRAE<sup>9</sup>) y una federación europea (AVTE<sup>10</sup>) que abarca a nueve asociaciones y sindicatos europeos. ATRAE coge el testigo de asociaciones estatales de traducción no específicas de traducción audiovisual (como ASETRAD<sup>11</sup>, APTIC<sup>12</sup> y ACETT<sup>13</sup>) y de asociaciones que representan a distintos sectores de la industria audiovisual. Al tiempo que algunas de estas asociaciones, como APADEMA<sup>14</sup>, APADECA<sup>15</sup> y APTAA<sup>16</sup>, se han extinguido, han surgido nuevas asociaciones, como ADOMA<sup>17</sup>, DOBARNA<sup>18</sup> y APRADOGA<sup>19</sup>.

Relegada durante decenios en el mundo académico, la traducción audiovisual se ha convertido en uno de los campos más cultivados, visibles y atractivos de la formación en traducción; muestra de ello es la inclusión de asignaturas obligatorias u optativas en 21 de los 25 grados en Traducción de las universidades españolas, la

<sup>9</sup> Asociación de Traducción y Adaptación Audiovisual de España. Disponible en: <http://www.atrae.org>.

<sup>10</sup> AudioVisual Translators Europe. Disponible en: <http://avteurope.eu/index.php/about-us>.

<sup>11</sup> Asociación Española de Traductores, Correctores e Intérpretes. Disponible en: <http://www.asetrad.org/>.

<sup>12</sup> Associació Professional de Traductors i Intèrprets de Catalunya. Disponible en: <http://www.aptic.cat/>.

<sup>13</sup> Sección Autónoma de Traductores de Libros de la Asociación Colegial de Escritores de España. Disponible en: <http://ace-traductores.org/>.

<sup>14</sup> Asociación Profesional de Actores de Doblaje de Madrid.

<sup>15</sup> Asociación Profesional de Actores de Doblaje de Catalunya.

<sup>16</sup> Associació Professional de Traductors, Adaptadors i Assessors lingüístics.

<sup>17</sup> Sindicato de Artistas de Doblaje de Madrid. Disponible en: <http://www.adoma.es/>.

<sup>18</sup> Associació d'actors de doblatge de Catalunya. Disponible en: <http://www.dobarna.com/>.

<sup>19</sup> Asociación de profesionais da rama artística da dobraxe de Galicia. Disponible en: <http://apradoxa.org/home/>.

existencia de cuatro másteres específicos de TAV en España y la presencia de asignaturas relacionadas en otros másteres en nuestro país<sup>20</sup>.

Asimismo, desde hace dos décadas, esta práctica profesional ha despertado el interés de múltiples investigadores. Tradicionalmente se ha investigado de manera más exhaustiva la traducción de textos cinematográficos de ficción (cf. Whitman-Linsen, 1992; Goris, 1993; Díaz Cintas, 2001; Chaume, 2004), pero existen muchos formatos audiovisuales —*Textsorte* en la tradición alemana— que empiezan a ser objeto de estudio: series, documentales, filmes de animación, videojuegos, productos multimedia, anuncios, etc. (Díaz Cintas, 2009)<sup>21</sup>.

Los mayores puntos de encuentro para los investigadores en traducción audiovisual son los congresos bienales *Languages and the Media* (que se celebra en Berlín organizado por ICWE<sup>22</sup>) y *Media for All* (que tiene lugar en una ciudad diferente en cada ocasión y organiza el grupo Transmedia<sup>23</sup>). Editoriales internacionales de prestigio como John Benjamins, Multilingual Matters, Palgrave Macmillan, Peter Lang, Rodopi, Routledge y St Jerome, han publicado 32 obras de 2000 a 2013, 23 de las cuales han visto la luz desde 2009<sup>24</sup>. Este dato demuestra el desarrollo de este ámbito de estudio en los últimos cinco años. El Servei de Publicacions de la Universitat Jaume I, universidad pionera en la inclusión de asignaturas de TAV en la formación obligatoria

---

<sup>20</sup> Estos datos, extraídos de Cerezo Merchán (2012, pp. 52-57), contienen información sobre el curso académico 2008-2009. Durante el curso 2013/2014 ha cambiado la oferta académica respecto a los másteres específicos en TAV. Ha desaparecido el Máster en Traducción Audiovisual, Subtitulado para Sordos y Audiodescripción de la Universidad de las Palmas de Gran Canaria, pero ha surgido uno nuevo en Vigo. Por tanto, los másteres específicos de TAV que se ofrecen actualmente en las universidades españolas son:

- Máster Universitario en Traducción Audiovisual: localización, subtitulación y doblaje (Universidad de Cádiz e Instituto Superior de Estudios Lingüísticos y Traducción). Disponible en: <http://www.mastraduvisual.com/>.
- Máster en Traducción Audiovisual (Universitat Autònoma de Barcelona). Disponible en: <http://metav.uab.cat/acc/pagina.php?cod=21>.
- Máster en Doblaje, Traducción y Subtitulación (Universidad Europea de Madrid). Disponible en: <http://madrid.universidadeuropea.es/estudios-universitarios/master-en-doblaje-traduccion-y-subtitulacion>.
- Máster en Traducción Multimedia (Universidade de Vigo). Disponible en: <http://webs.uvigo.es/multitrad/node/1>.

<sup>21</sup> En este sentido, mi trabajo no es transgresor, porque me centro en filmes de ficción que narran historias de migración y diáspora por las razones que esgrimo en el capítulo 7. Mi intención, sin embargo, es presentar unos resultados que puedan extrapolarse a otros formatos audiovisuales, ya que creo que el reto que plantea traducir el plurilingüismo es común a todas las obras audiovisuales.

<sup>22</sup> Languages & the Media. Disponible en: <http://www.languages-media.com/index.php>.

<sup>23</sup> Transmedia Research Group. Disponible en: <http://www.transmediaresearchgroup.com/>.

<sup>24</sup> Datos extraídos de los catálogos en línea de las respectivas editoriales con fecha 12 de noviembre de 2013. He tomado 2009 como año de referencia para la comparación diacrónica por ser el momento en el que inicié mi investigación sobre TAV en el marco del Máster en Traducción Creativa y Humanística de la Universitat de València. Disponibles en: <https://benjamins.com/#home>; <http://www.multilingual-matters.com/>; <http://www.palgrave.com/home/index.asp>; <http://www.peterlang.com/>; <http://www.rodopi.nl/>; <http://www.routledge.com/>; [http://www.routledge.com/catalogs/st\\_jerome\\_titles/](http://www.routledge.com/catalogs/st_jerome_titles/).



de sus egresados, tanto en la Licenciatura como en el Grado de Traducción e Interpretación, ha creado una colección específica para estudios sobre Traducción Audiovisual (Colección TRAMA, Publicacions de la Universitat Jaume I<sup>25</sup>). Con todo la TAV es un ámbito de estudio abierto aún a múltiples vertientes de investigación (Bartrina, 2001; Gambier, 2009).

Tras esta breve introducción, se procede a definir y clasificar las modalidades de traducción audiovisual, ya que este es el eje que vertebra este estudio doctoral. A continuación, se revisa el proceso de TAV y los agentes que participan en él, dado que estos colaboran en esta investigación explicando cómo afecta el proceso de doblaje y subtitulación a la traducción del plurilingüismo fílmico.

## 1.2. Modalidades de traducción y Traducción Audiovisual

Tal y como se explica en la Introducción, el enfoque de esta investigación podría definirse como metatraductológico, pues el multilingüismo fílmico hace visible el acto de traducir (Cronin, 2009). En consecuencia, los textos audiovisuales plurilingües recurren ya en origen a la traducción como herramienta para sortear el multilingüismo narrativo. En esta tesis, se propone un modelo de análisis cuyo elemento clave es la modalidad de traducción. De ahí la necesidad de dedicar este apartado a este concepto y a las modalidades de traducción que pueden aparecer en los textos audiovisuales plurilingües.

### 1.2.1. *El concepto de modalidad*

Como ocurre habitualmente en los Estudios de Traducción, no existe consenso sobre el hiperónimo que debería emplearse para definir e incluir todas las formas de trasvase de un texto audiovisual de una lengua y cultura a otra, o incluso de forma intralingüística. En el ámbito de la Traducción Audiovisual, se distinguen diferentes *métodos de transferencia lingüística* (Karamitroglou, 2000, p. 4) o se habla de *formas de Traducción Audiovisual* (Jüngst, 2010, p. 2), una manera más genérica de referirse al mismo concepto. Desde hace una década, en España se perpetúa el término *modalidades de traducción* (Duro, 2001; Díaz Cintas, 2003; Chaume, 2003, 2004; Bartoll, 2012). Este concepto está extraído de una clasificación de Hurtado Albir (2001), cuyo

---

<sup>25</sup> Disponible en: <https://www.tenda.uji.es/pls/www!/GCPA00.GCPR0006?lg=ES&colid=61>.

correspondiente en lenguas inglesa y francesa es *mode* (*translation modes* o *modes de la traduction*, respectivamente), como emplean Gambier (2004), Hernández-Bartolomé y Mendiluce-Cabrera (2005) y Díaz Cintas (2008).

La propuesta de Hurtado Albir resulta más concreta y técnica que los términos empleados por Karamitroglou y Jüngst. Tomando como base la propuesta de Halliday (1984), quien define la estructura semiótica del contexto de situación mediante tres elementos: el campo, el tenor y el modo, la autora cataloga «diferentes variedades de traducción que se distinguen por las características del *modo traductor*» (Hurtado Albir, 2001, p. 639).

Conforme al funcionalismo alemán y la teoría del escopo, que tanto han influido en los Estudios de Traducción, resulta insuficiente centrarse únicamente en el modo del texto origen. Por ello, el modo del texto meta, determinado por el encargo, es clave para establecer las condiciones que afectan a la traducción. Se entiende por *modo traductor* aquel que se genera al comparar el modo del texto origen y el modo del texto meta. Las similitudes y las diferencias que existan entre ambos modos dan pie a clasificar la traducción según modalidades (Hurtado Albir, 2001, pp. 69-70)<sup>26</sup>.

Las dos modalidades más empleadas a la hora de traducir textos audiovisuales se diferencian según el modo traductor. Mientras que en el doblaje se obtiene un texto oral escrito para ser dicho como si fuera oral a partir de otro texto de las mismas características modales, en subtitulación se elabora un texto escrito para ser leído a partir de un texto escrito para ser dicho como si fuera oral.

Hurtado Albir (2001, pp. 70-71) lista las siguientes modalidades de traducción:

- Doblaje.
- Interpretación consecutiva.
- Interpretación de enlace.
- Interpretación simultánea.

---

<sup>26</sup> Al comparar la definición de *modalidad* de Hurtado Albir con el significado que se otorga a *mode* en la prestigiosa base de datos *Translation Studies Bibliography* de la editorial John Benjamins, surge un problema terminológico. No obstante, obvio esta fluctuación terminológica ya que ni en Van Doorslaer (2007) ni en la página web de la base de datos (Disponible en: <http://benjamins.com/online/tsb/introduction.html>) se definen los parámetros de análisis que clasifican el doblaje, la interpretación consecutiva y la interpretación simultánea como modalidades de interpretación mientras que catalogan la subtitulación y la sobretitulación como subcategorías de la traducción según el medio. Resulta complicado saber si se define el modo de la traducción y de la interpretación a partir del modo de Halliday (1984) —tal y como sucede con Hurtado Albir (2001)—, si se parte de otras propuestas teóricas o si se trata de una definición personal.

- Subtitulación.
- Supratitulación musical.
- Susurrado.
- Traducción a la vista.
- Traducción de canciones.
- Traducción de productos informáticos multimedia.
- Traducción de programas informáticos.
- Traducción escrita.
- Traducción icónico-gráfica.
- Voces superpuestas.

Para complementar la clasificación de Hurtado Albir (2001), Bartoll (2012, pp. 41-42) plantea unos parámetros que diferencian aquellas modalidades que comparten el mismo modo traductor (modo del TO y modo del TM). En la clasificación de Hurtado Albir así ocurre con la interpretación simultánea, la interpretación de enlace y el susurrado, y con la supratitulación musical y la subtitulación (Hurtado Albir, 2001, pp. 75-76). Ante esta situación, Bartoll (2012) multiplica los rasgos característicos de las modalidades:

1. Fidelidad respecto al original: modalidades fieles o libres.
2. Conservación o sustitución del original: descubiertas y cubiertas.
3. Clase de trasvase lingüístico: intralingüísticas e interlingüísticas.
4. Cambio de código: intrasemióticas e intersemióticas.
5. Cambio de canal: intracanal e intercanal.
6. Canal a través del cual se materializa la traducción: audio y visual.
7. Momento de elaboración: simultáneas y anteriores.
8. Momento de aparición de la traducción respecto al texto origen: síncronas y asíncronas.

Las aportaciones de Hurtado Albir (2001) y Bartoll (2012) son las que sientan las bases de la clasificación de modalidades de TAV en los filmes multilingües que se presenta en esta tesis, ya que el análisis de las modalidades de traducción a partir de sus rasgos característicos confirma, por ejemplo, que el doblaje y las voces superpuestas son modalidades diferentes, pese a que comparten el mismo modo traductor. El doblaje no mantiene el texto original (modalidad cubierta), mientras que las voces superpuestas, sí (modalidad descubierta). Por el contrario, la sobretitulación (es decir, la supratitulación

musical y la supratitulación de obras teatrales) comparte modo traductor con la subtitulación y también presenta los mismos rasgos caracterizadores, por lo que tiene sentido considerarla una submodalidad.

Tabla 2. Análisis de las modalidades de traducción audiovisual<sup>27</sup>

| MODALIDAD DE TRADUCCIÓN | MODO TRADUCTOR (SEGÚN HURTADO ALBIR, 2001, PP. 75-76)           | RASGOS CARACTERÍSTICOS (SEGÚN BARTOLL, 2012, PP. 41-42)                                     |   |
|-------------------------|---|---|---|
| DOBLAJE                 | Subordinado simple: de oral subordinado a oral subordinado      | 1. Fiel<br>2. Cubierta<br>3. Interlingüística<br>4. Intrasemiótica <sup>28</sup>            | 5. Intracanal<br>6. Audio<br>7. Anterior<br>8. Síncrona       |
| VOCES SUPERPUESTAS      | Subordinado simple: de oral subordinado a oral subordinado      | 1. Fiel<br>2. Descubierta<br>3. Interlingüística<br>4. Intrasemiótica                       | 5. Intracanal<br>6. Audio<br>7. Anterior<br>8. Quasi-síncrona |
| SUBTITULACIÓN           | Subordinado complejo: de oral subordinado a escrito subordinado | 1. Fiel<br>2. Descubierta<br>3. Inter o intralingüística<br>4. Intrasemiótica <sup>29</sup> | 5. Intercanal<br>6. Visual<br>7. Anterior<br>8. Síncrona      |
| SUPRATITULACIÓN MUSICAL | Subordinado complejo: de oral subordinado a escrito subordinado | 1. Fiel<br>2. Descubierta<br>3. Inter o intralingüística<br>4. Intrasemiótica               | 5. Intercanal<br>6. Visual<br>7. Anterior<br>8. Síncrona      |

### 1.2.2. Las modalidades de Traducción Audiovisual

Puesto que el presente trabajo se centra en la Traducción Audiovisual, se dedica este apartado a las modalidades específicas de esta variedad de traducción. Según la clasificación de Hurtado Albir, pueden emplearse cinco modalidades para traducir textos audiovisuales: el doblaje, las voces superpuestas, la subtitulación, la supratitulación musical y la traducción de productos informáticos multimedia.

Sin embargo, las necesidades de la sociedad y los avances tecnológicos también determinan la creación de nuevas modalidades. De hecho, por el deseo de adecuar los textos audiovisuales a colectivos con problemas de visión y oído y con la ayuda de la

<sup>27</sup> En el apartado 1.2.3 elaboro una tabla semejante para diferenciar las modalidades de interpretación, proceso mediante el cual es posible traducir diálogos en L3 en los filmes multilingües.

<sup>28</sup> La TAV per se está muy relacionada con la semiótica, pues el mensaje no se transmite únicamente por el código lingüístico. En consecuencia, el traductor de textos audiovisuales debe tener en cuenta el resto de elementos (paralingüísticos, no verbales, icónicos, etc.). En esta clasificación, no se estudia si la TAV es inter o intrasemiótica. Por el contrario, se centra, a semejanza de Hurtado Albir (2001), en el trasvase del código lingüístico y se estudian los cambios del código semiótico (Bartoll, 2012). En consecuencia, se define el doblaje y la subtitulación como modalidades intrasemióticas, porque, a diferencia de la audiodescripción, no hay cambio de código semiótico (de lingüístico a lingüístico).

<sup>29</sup> V. anterior nota a pie de página.

tecnología, en las últimas décadas han surgido nuevas modalidades en el ámbito de la Traducción Audiovisual. Hoy en día no hay acuerdo sobre su número. No es nuestra intención proponer en este apartado una nueva taxonomía de la Traducción Audiovisual, pues supondría repetir gran parte de lo estudiado hasta ahora, sin aportar ninguna novedad. En la tabla que sigue se comparan tres de las taxonomías más actuales: Hernández Bartolomé y Mendiluce Cabrera (2005), Jüngst (2010) y Bartoll (2012)<sup>30</sup>.

Tabla 3. Taxonomías de las modalidades de TAV

| <b>HERNÁNDEZ BARTOLOMÉ<br/>Y MENDILUCE CABRERA (2005)</b>           | <b>BARTOLL (2012)</b>   | <b>JÜNGST (2010)<sup>31</sup></b> |
|---|---|-----------------------------------|
| Audiodescripción  | Audiodescripción (audiointroducción, audiosubtitulación y audiocomentarios)   | Audiodescripción                  |
| Doblaje   | Doblaje (comentario doblado, teatro doblado y doblaje simultáneo)   | Doblaje                           |
| Doblaje parcial   |   |                                   |
| Interpretación  | Interpretación consecutiva  | Interpretación                    |
| Traducción simultánea (también conocida como traducción a la vista) | Interpretación simultánea (interpretación de lengua de signos y traducción a la vista)                                    |                                   |
| Sobretitulación   | Subtitulación (sobretitulación, subt. simultánea, subt. para personas con discapacidad auditiva y comentario subtitulado) | Subtitulación                     |
| Subtitulación   |   |                                   |
| Subtitulación en directo  |   |                                   |
| Subtitulación para sordos   |   |                                   |
| Comentario libre  | Voces superpuestas  | Voces superpuestas                |
| Narración   | (narración y comentario)  |                                   |
| Voces superpuestas  |   |                                   |
| Nuevas versiones ( <i>remake</i> )                                  | <i>Remake</i> (versiones multilingües y versiones dobles)   |                                   |
| Versiones dobles  |   |                                   |
|   | Intertitulación (audiointertitulación)  |                                   |
|   | Resumen escrito   |                                   |
| Animación   |   |                                   |
| Traducción de guiones   |   |                                   |
| Traducción multimedia   |   |                                   |

Los próximos subapartados se centran en la descripción del doblaje y la subtitulación por ser las modalidades en las que se distribuyen los filmes de migración y diáspora que investiga este trabajo doctoral. Asimismo, se estudian las voces

<sup>30</sup> No veo la necesidad de revisar las clasificaciones anteriores a estas tres, pues, por ejemplo, los trabajos de Hernández Bartolomé y Mendiluce Cabrera y Bartoll parten de esas mismas taxonomías: Luyken y Herbst (1991), Gambier (1996), Agost (1999), de Linde y Kay (1999), Chaves García (2000), Díaz Cintas (2001), Chaume (2004) y Gambier (2004).

<sup>31</sup> Aunque la propuesta de Jüngst parezca incompleta, es precisamente su sencillez lo que llama la atención. Tras una década en la que se multiplican las modalidades de TAV, esta autora prefiere reducir su taxonomía a la mínima expresión y extender al máximo las posibilidades de cada categoría. No estoy totalmente de acuerdo con su propuesta (a modo de ejemplo, creo necesario distinguir diferentes modalidades de interpretación), pero sí deseo recoger el guante que arroja esta autora. ¿Es necesario crear un campo de estudio específico para cada uno de los métodos de transferencia que surgen con el tiempo y que se diferencia de los anteriores por la tecnología empleada? No es momento ni lugar para responder a esta pregunta.

superpuestas, no por ser la modalidad en la que suelen distribuirse en España las obras de ficción, sino por haberse detectado su presencia en filmes multilingües (v. apartado 5.2.2.4, en el que se revisa su aplicación a la traducción de la L3 según Heiss, 2004; López Delgado, 2007; Corrius i Gimbert, 2008).

### 1.2.2.1. El doblaje

El *doblaje* consiste en «la traducción y ajuste de un guión de un texto audiovisual y la posterior interpretación de esta traducción por parte de los actores, bajo la dirección del director de doblaje y los consejos del asesor lingüístico» (Chaume, 2004, p. 32). Es la modalidad de TAV predominante en países europeos como Francia, Alemania, Italia, Hungría, República Checa, Eslovaquia, Turquía, Ucrania y, por supuesto, España. En Asia se dobla en China (a chino mandarín), Tailandia, Japón, Vietnam y Corea. En Oriente Próximo, Siria, Líbano y Jordania son países de tradición dobladora. En América, Estados Unidos y Canadá disponen de una industria del doblaje para la exportación de sus filmes. En Brasil y otros países sudamericanos, se doblan los programas emitidos por televisión, pero se subtitulan los estrenos cinematográficos en las salas de cine. Asimismo, en países de tradición subtituladora se emplea el doblaje para la emisión de programas infantiles (Chaume, 2012).

Uno de los rasgos característicos del doblaje es su carácter de traducción cubierta. Se elimina al completo la pista de audio original para sustituirla por una nueva pista en lengua meta. El hecho de que desaparezca la voz original de los actores obliga a consentir una incrementada suspensión de la incredulidad<sup>32</sup>. El éxito del doblaje se basa en el «deseo de fruición de la experiencia diegética» de los espectadores (Palencia Villa, 2002, p. 326). Gracias al anclaje de las voces del doblaje en las imágenes del filme, se conserva la verosimilitud de los personajes y se preservan sus rasgos de carácter. La audiovisión, la experiencia propia del espectador de cine que va «más allá de la escucha, más allá de ver y oír» (Palencia Villa, 2002, p. 92), «permite decodificar la imagen respectiva como la fuente de la nueva voz» (Palencia Villa, 2002, p. 332).

Aunque el doblaje que se distribuye en salas cinematográficas, DVD y televisión está elaborado por profesionales, la incorporación de programas de edición de vídeo, como Windows Movie Maker, en todos los ordenadores personales, la primacía de

---

<sup>32</sup> El término *willing suspension of disbelief* fue acuñado por el poeta Samuel Taylor Coleridge (1817) para explicar cómo los lectores aceptan sin más los elementos fantásticos que pueblan las obras literarias. Cf. Ferri (2007) para conocer en profundidad su aplicación a los estudios fílmicos.

Internet en la visualización de textos audiovisuales a demanda, y, en concreto, la existencia de sitios web en los que se comparten vídeos, como YouTube, han dado pie a que surjan colectivos que dedican su tiempo libre al denominado *fandubbing*; es decir, algunas comunidades de aficionados realizan por placer doblajes no profesionales (o naturales).

A falta de resultados empíricos y a pesar de que los procesos de doblaje varían entre un país y otro, un buen doblaje, realizado por profesionales, se caracteriza por cumplir los siguientes estándares de calidad (Chaume, 2012):

- *Sincronía labial aceptable*. La fase de traducción da comienzo al proceso de doblaje, pero en el resultado final participan muchos otros profesionales (v. apartado 1.3). Uno de los elementos clave del proceso de doblaje que favorece la suspensión de la incredulidad y la decodificación que menciona Palencia Villa (2002) es el ajuste basado en la sincronía labial. Este proceso consiste en ajustar el código lingüístico en lengua meta a los movimientos de los labios de los personajes.
- *Diálogos creíbles y realistas*. Como se señala en la definición de los textos audiovisuales, la traducción de estos suele tener como objetivo crear textos escritos para ser oralizados como si fuesen espontáneos (la oralidad prefabricada adecua el registro a la situación que se representa). En esta tesis doctoral, se estudia la creación de diálogos creíbles y realistas en un contexto de migración y diáspora, caracterizados por la llamada interlengua (variedad lingüística propia de los hablantes no nativos de un idioma)<sup>33</sup>.
- *Coherencia entre las imágenes y los diálogos*. Del mismo modo que se tienen en cuenta los movimientos de los labios de los personajes, en el ajuste se respetan los movimientos de los personajes en pantalla (sincronía cinésica), algo en lo que puede influir la distancia de los personajes entre sí y de los personajes frente a la cámara (sincronía proxémica). Asimismo, los diálogos no tendrían que contradecir los códigos gráficos e iconográficos.
- *Traducción fiel*. La fidelidad al texto origen (en contenido, forma, función, efecto, etc.) es el elemento que diferencia el doblaje del comentario libre. Se entiende que los espectadores esperan que las versiones dobladas sean iguales que los filmes originales (en el sentido de traducción homofuncional). Su carácter encubierto ha

---

<sup>33</sup> A la vista de la falta de trabajos en este sentido, se parte de estudios sobre la traducción de dialectos sociales y geográficos (cf. apartado 5.1).

permitido acometer procedimientos de censura a lo largo de la historia y, en especial, durante las dictaduras fascistas del siglo XX (v. apartado 2.5).

- *Calidad del sonido e interpretación de los actores.* La grabación de las voces y la mezcla de las pistas influyen con seguridad en la calidad del doblaje, pero están fuera del alcance de los traductores y los ajustadores. Dependen de la labor de los actores de doblaje, los directores de doblaje y los técnicos de sonido (v. apartado 1.3).

### **1.2.2.2. La subtitulación**

La *subtitulación* es la «práctica lingüística que consiste en ofrecer, generalmente en la parte inferior de la pantalla, un texto escrito que pretende dar cuenta de los diálogos de los actores así como de aquellos elementos discursivos que forman parte de la fotografía [...] o de la pista sonora» (Díaz Cintas, 2003, p. 32). Es la modalidad habitual en la mayoría de países hispanoamericanos en el medio cinematográfico y en Europa en países como Portugal, Grecia, Noruega, Suecia, Finlandia, Dinamarca, la región flamenca de Bélgica, los Países Bajos, Serbia, Croacia y el resto de países de la antigua Yugoslavia. En América del Norte, África y Oceanía es prácticamente la única modalidad que se emplea para traducir textos audiovisuales (Díaz Cintas y Remael, 2007; Chaume, 2012).

En los infructuosos debates que pretende enfrentar al subtitulado y al doblaje, se aduce que el subtitulado es la modalidad de traducción idónea, porque se conservan las voces originales de los actores. No obstante, los filmes subtitulados dan más importancia al lenguaje verbal, puesto que está presente tanto de forma oral (la banda sonora) como escrita (los subtítulos, Betz, 2009). Esto entra en contradicción con el lenguaje cinematográfico en el que parece que se prima la imagen sobre el lenguaje, primacía que se conserva en el doblaje gracias a la suspensión de la incredulidad.

En la siguiente tabla se listan los diferentes tipos de subtítulos que existen, o han existido, en la industria de la subtitulación, según cinco parámetros de clasificación extraídos de Chaume (2004), Díaz Cintas y Remael (2007) y Bartoll (2012).



Tabla 4. Tipos de subtítulos

| PARÁMETRO             | DENOMINACIÓN   | CARACTERÍSTICAS  |
|-----------------------|--|--|
| LENGUA                | Intralingüísticos  | Se plasma en modo escrito la lengua oral del texto audiovisual sin producirse un trasvase lingüístico (subtitulación para sordos, subtítulos para el aprendizaje de lenguas extranjeras, efecto karaoke o subtítulos para comprender dialectos o intervenciones en lugares ruidosos).          |
|                       | Interlingüísticos  | Se traduce la lengua origen (oral y escrita) a una lengua meta (escrita).  |
|                       | Bilingües  | En un mismo subtítulo, se traduce la lengua origen a dos lenguas meta. Es habitual en zonas bilingües, como Bruselas, o en festivales de cine.   |
| PARÁMETROS TÉCNICOS   | Abiertos   | Están vinculados al texto audiovisual, porque, en general, se encuentran impresos sobre el celuloide, de modo que se emiten siempre y no es posible eliminarlos.   |
|                       | Cerrados   | Solo se ven si el espectador activa su emisión (a través del teletexto o mediante las opciones de idioma del TDT o los DVD).   |
| CONTENIDO             | Parciales  | Se traducen fragmentos del texto audiovisual (filme original o versión doblada) para trasvasar a los espectadores la información de los diálogos multilingües, los insertos o las canciones. También reciben el nombre de <i>forced subtitles</i> (Díaz Cintas y Remael, 2007, p. 247).        |
| TIEMPO DE PREPARACIÓN | Preparados   | Se realizan con antelación y pueden contener una transcripción literal del audio (subtítulos <i>verbatim</i> ) o haberse elaborado tras un proceso de edición en el que se realiza un proceso de síntesis (subtítulos reducidos).  |
|                       | En directo   | Se elaboran de forma simultánea a la emisión del programa audiovisual, con el consiguiente retardo. Se emplean diferentes tecnologías o procesos: la estenotipia, el trabajo en equipo a base de semáforos o el reablado mediante el uso de programas de reconocimiento de voz <sup>34</sup> . |
| FORMA DE EXHIBICIÓN   | Intertítulos   | Se cortan los fotogramas que corresponden a los intertítulos y se sustituyen por nuevos intertítulos en la lengua meta.  |
|                       | Manuales   | Se fotografían los subtítulos en lengua meta y se proyectan fotograma a fotograma.   |
|                       | Mecánicos  | Se mecanografían los subtítulos sobre la emulsión protectora de la cinta.  |
|                       | Térmicos   | Se graban los subtítulos en el celuloide al contactar la emulsión de la cinta con las placas calentadas de las letras.   |
|                       | Químicos   | Se aplica una capa de cera a la emulsión de la copia del celuloide, se realiza la impresión de los subtítulos mediante un sistema de prensa y, por último, se procede a lavar el celuloide con lejía.  |
|                       | Ópticos  | El proceso químico se automatiza mediante un contador que contabiliza los fotogramas y garantiza la ubicación de los subtítulos.   |
|                       | Por láser  | Se imprimen los subtítulos sobre los fotogramas mediante tecnología láser tras transmitirse el archivo de subtítulos al ordenador.   |
| Electrónicos          | Con el paso al soporte digital, es posible emitir el archivo de subtítulos sin dañar el celuloide. En filmes analógicos, se emplea una pantalla auxiliar y, en el cine digital, el DCP (Digital Cinema Package) contiene el archivo de subtítulos. |  |

A estos parámetros habría que añadir la profesionalidad de los traductores. Los subtítulos realizados por aficionados reciben el nombre de *fansubbing* y surgen como práctica en los años sesenta para facilitar la llegada de *anime* japonés a los aficionados estadounidenses<sup>35</sup>.

<sup>34</sup> Cf. Romero Fresco (2011); Eugeni y Mack (2006).

<sup>35</sup> Cf. Ferrer Simó (2005); Díaz Cintas y Muñoz Sánchez (2006); Pérez González (2012); Dwyer (2012).

La comparación del código de buenas prácticas en subtitulación elaborado por Ivarsson y Carroll (1998) con el código ratificado por algunas asociaciones de la federación AVTE<sup>36</sup> y con las convenciones descritas por Díaz Cintas y Remael (2007) permite determinar que unos subtítulos bien elaborados cumplen los siguientes estándares de calidad:

- *Dimensión temporal.* Durante el pautado o la localización de los subtítulos se determinan los tiempos de entrada y salida de los subtítulos, de modo que se respete el ritmo de los diálogos y las pausas, así como la velocidad de lectura del ojo humano. En consecuencia, intentando siempre que los subtítulos aparezcan en sincronía con los diálogos y evitando, cuando se pueda, que un subtítulo permanezca en pantalla tras un cambio plano, se crean subtítulos que duren más de un segundo y menos de seis o siete. Además, para que el ojo humano perciba que ha entrado un nuevo subtítulo suele haber una pausa de cuatro cuadros entre subtítulos.
- *Dimensión espacial.* Los subtítulos suelen tener un máximo de dos líneas y están situados en la parte inferior central de la pantalla si no se solapan con otros elementos importantes para la trama. Hoy en día son de color blanco con contorno negro<sup>37</sup>. El número de caracteres varía entre 33 y 43 según el medio de distribución. Estas limitaciones espaciales obligan a condensar los diálogos y, al mismo tiempo, ser coherentes con el filme original (v. *Respeto al contenido del TO*).
- *Dimensión ortotipográfica.* En los subtítulos se respetan las reglas ortográficas y gramaticales de la lengua meta. No obstante, algunos signos tipográficos, como la cursiva, las mayúsculas y las comillas, tienen un significado adicional y marcan elementos del texto audiovisual, como las canciones, la lectura en voz alta, los insertos, etc. (v. apartado 5.2.2.4, en el que se profundiza en el uso de elementos ortotipográficos para marcar la L3 en subtitulación).
- *Respeto al contenido del texto origen.* Dichos límites espaciales y temporales obligan a que los subtituladores pongan en marcha procesos de reformulación, síntesis y omisión de la información. Con el principio de la relevancia en mente, se crean subtítulos que respetan el registro y que son semánticamente y sintácticamente independientes (Díaz Cintas y Remael, 2007, p. 148). No hay que olvidar tampoco

---

<sup>36</sup> Disponible en: <http://avteurope.eu/index.php/about-us/subtitling-criteria>.

<sup>37</sup> A este respecto se están desarrollando investigaciones que aprovechan las posibilidades técnicas del subtitulado electrónico para adecuar la posición, el color y la fuente de los subtítulos a los textos audiovisuales (cf. McClarty, 2012; Fox, 2013).

que en las versiones subtituladas se traducen las canciones y el código lingüístico visual si son relevantes para la trama.

### 1.2.2.3. Las voces superpuestas

Las voces superpuestas o *voice-over*, como también es conocida esta modalidad, es el término con el que se conoce el procedimiento mediante el cual se traducen las intervenciones de las personas o los personajes que aparecen en pantalla mientras se escuchan sus diálogos originales. Se caracteriza por el bajo volumen de la intervención original y el respeto a la isocronía (Pageon, 2007, pp. 34-43). No obstante, el término *voice-over* también designa a todas las voces que no se ven, pero que se escuchan en la pista de audio, es decir, designa a la acción y el resultado de incorporar una voz en *off* a un texto audiovisual (Wright y Lallo, 2009). Se hace referencia, por tanto, a la voz del narrador del texto original o a la voz del actor de doblaje que locuta la traducción (Pageon, 2007, pp. 1-33) y se aplica a cualquier producto: radio, televisión, filmes (también los de animación), programas multimedia o vídeos corporativos (Wright y Lallo, 2009)<sup>38</sup>. Dado el enfoque traductológico de este estudio, se prefiere la definición más restrictiva de Chaume (2004) y Franco, Matamala y Orero (2010), que coincide con la primera acepción de Pageon; es decir, el *voice-over* consiste en «la emisión simultánea de la banda en donde está grabado el diálogo original y de la banda en donde se graba la versión traducida» (Chaume, 2004, p. 35).

Una de las características que distingue esta modalidad de otras es la copresencia del audio del texto original al tiempo que se oye el texto meta (Franco *et ál.*, 2010, p. 39). Esta copresencia también es propia de la subtitulación, pero en esta última modalidad el texto meta se lee, no se oye. Con el propósito de provocar una sensación de mayor realidad, verdad y autenticidad, es habitual que la versión traducida comience unos segundos después y termine unos segundos antes; es decir, al principio y al final se oye la intervención del TO. Por consiguiente, comparte con el subtulado otro rasgo, la síntesis de la información.

Asimismo, es propio del *voice-over* el uso de la primera persona, ya que no se reproduce en estilo indirecto lo que el personaje en pantalla ha dicho, sino que se traduce el mensaje como si fuese esa misma persona quien hablase, a modo de eco de la

---

<sup>38</sup> En los estudios fílmicos, se emplea el término *voice-off*, «aquel cuya fuente es, no solo ausente de la imagen, sino también no diegética, es decir, situada en un tiempo y un lugar ajenos a la situación directamente evocada» (Chion, 1993, p. 76).

versión original (Franco *et ál.*, 2010, p. 37). No obstante, si el texto explora cuestiones éticas, es posible recurrir a la tercera persona (Franco *et ál.*, 2010, p. 42)<sup>39</sup>. A diferencia del doblaje, las voces superpuestas no suelen reflejar elementos paralingüísticos y, en concreto, se emplea una voz neutra que no reproduce elementos propios de la oralidad (como, por ejemplo, los titubeos o el acento), aunque sí se intenta que coincida el sexo y la edad.

Por el realismo que transmite oír de fondo el texto origen, en Europa occidental, América del Norte y Latinoamérica se utiliza principalmente en documentales y otros géneros de no ficción (entrevistas, noticiarios, debates, publrreportajes, etc.). En Europa del Este (por ejemplo, en Polonia) es el método de transferencia principal para traducir todo tipo de textos audiovisuales de ficción en televisión (Franco *et ál.*, 2010, pp. 24-25).

### *1.2.3. Otras modalidades de traducción de los textos audiovisuales plurilingües: modalidades de Interpretación*

Aunque esta investigación se centra en la TAV, se dedica este apartado a la *interpretación*, es decir, a la traducción oral (Jiménez Ivars, 2002), por ser una de las formas de que disponen los cineastas para dar a conocer el mensaje en los filmes multilingües (v. apartado 5.2.1). En el ámbito de la interpretación profesional, como en el campo de la traducción audiovisual, no hay un claro consenso respecto al número de modalidades de interpretación. En la siguiente tabla se comparan las taxonomías de Jiménez Ivars (2002), Valero Garcés (2006) y Hertog (2010) a partir del modo traductor de Hurtado Albir (2001) y los parámetros de clasificación de Bartoll (2012)<sup>40</sup>.

---

<sup>39</sup> Franco *et ál.* (2010) no muestran ningún ejemplo concreto. En su opinión, el uso de la tercera persona en las voces superpuestas podría ser comparable con el cambio a la tercera persona en la interpretación de tribunales, que visibiliza al intérprete como mediador de la comunicación y evita la personificación de los actos narrados en la figura del intérprete.

<sup>40</sup> Por su leve incidencia en los filmes de migración y diáspora, no incluyo en esta tabla varias de las modalidades de interpretación detectadas en el ámbito de los servicios públicos por Hertog (2010) y Valero Garcés (2006): la traducción a la vista, la interpretación telefónica o por videoconferencia, la interpretación de lengua de signos y la interpretación resumida.

Tabla 5. Análisis de las modalidades de interpretación

| <b>MODALIDAD DE TRADUCCIÓN</b> | <b>MODO TRADUCTOR (SEGÚN HURTADO ALBIR, 2001, PP. 75-76)</b> | <b>RASGOS CARACTERÍSTICOS (SEGÚN BARTOLL, 2012, PP. 41-42)<sup>41</sup></b> |  |
|--------------------------------|--|---|--|
| INTERPRETACIÓN CONSECUTIVA     | Simple: de oral a oral                                       | 1. Fiel<br>2. Descubierta<br>3. Interlingüística<br>4. Intrasemiótica       | 5. Intracanal<br>6. Audio<br>7. Simultánea<br>8. Asíncrona |
| INTERPRETACIÓN DE ENLACE       | Simple: de oral a oral                                       | 1. Fiel<br>2. Descubierta<br>3. Interlingüística<br>4. Intrasemiótica       | 5. Intracanal<br>6. Audio<br>7. Simultánea<br>8. Asíncrona |
| INTERPRETACIÓN SIMULTÁNEA      | Simple: de oral a oral                                       | 1. Fiel<br>2. Descubierta<br>3. Interlingüística<br>4. Intrasemiótica       | 5. Intracanal<br>6. Audio<br>7. Simultánea<br>8. Síncrona  |
| INTERPRETACIÓN SUSURRADA       | Simple: de oral a oral                                       | 1. Fiel<br>2. Descubierta<br>3. Interlingüística<br>4. Intrasemiótica       | 5. Intracanal<br>6. Audio<br>7. Simultánea<br>8. Síncrona  |

La interpretación consecutiva y la interpretación de enlace, así como la interpretación simultánea y la interpretación susurrada, comparten modo traductor y también rasgos característicos. Por tanto, el modo traductor de Hurtado Albir (2001) y los rasgos característicos de Bartoll (2012) no son suficientes para distinguir entre modalidades de interpretación. Al no querer elaborar un exhaustivo estudio al respecto, en esta tesis doctoral tiene sentido tomar como punto de partida «el momento en que se produce la reformulación con respecto a la emisión y recepción del texto origen» (Jiménez Ivars, 2002, p. 97). Este apartado se centra en la interpretación consecutiva y la interpretación simultánea.

Tabla 6. Modalidades de interpretación según el momento de la reformulación (a partir de Jiménez Ivars, 2002; Valero Garcés, 2006)

| <b>MODALIDAD</b>           | <b>SUBMODALIDADES</b>                 |   |
|----------------------------|---------------------------------------|---|
| INTERPRETACIÓN CONSECUTIVA | Según el carácter del discurso oral   | Interpretación consecutiva (monológica) |
|                            |                                       | Interpretación de enlace (dialógica)    |
| INTERPRETACIÓN SIMULTÁNEA  | Según la ubicación del intérprete     | Susurrado                               |
|                            |                                       | En cabina                               |
|                            | Según la relación con el texto origen | <i>Relay</i><br>Simultánea              |

<sup>41</sup> Los parámetros a los que corresponden estos descriptores se hallan desglosados en el apartado 1.2.1.

### **1.2.3.1. La interpretación consecutiva**

La *interpretación consecutiva* (monológica) se define como «la reformulación en lengua de llegada de un texto de partida enunciado en forma de monólogo durante las pausas que el orador realiza cada cierto tiempo con este fin» (Jiménez Ivars, 2002, p. 98); es decir, se interpreta después (Jiménez Ivars, 2012). La técnica de la interpretación consecutiva se basa en la toma de notas durante la enunciación del discurso, la memoria (la toma de notas no puede ser exhaustiva, sino que sirve como guion para recordar el discurso), la síntesis (el discurso del intérprete dura menos que el del emisor) y una buena oratoria (la interpretación se realiza ante una audiencia y de forma visible). Esta modalidad de interpretación es frecuente en discursos, charlas, conferencias, presentaciones oficiales, informes periciales, etc.

La interpretación consecutiva dialógica se conoce como *interpretación de enlace*. Es una submodalidad de interpretación que se emplea habitualmente para traducir diálogos y se caracteriza por la doble direccionalidad de los intercambios lingüísticos (Hurtado Albir, 2001, p. 70); es decir, se media en diálogos (Jiménez Ivars, 2012). Se diferencia de la interpretación simultánea —en especial, de la interpretación en cabina— por cinco aspectos: la proximidad física del intérprete y los clientes, el vacío comunicativo existente entre los clientes, un posible estatus diferente entre los clientes, la necesidad de interpretar en ambos sentidos y el trabajo individual (Gentile, Ozolins, y Vasilakakos, 1996, p. 18). Aunque es muy antigua, sin duda ha experimentado un gran desarrollo desde la Segunda Guerra Mundial. En la actualidad, es común en el ámbito de los negocios y en los servicios públicos.

### **1.2.3.2. La interpretación simultánea**

La *interpretación simultánea* se diferencia de la interpretación consecutiva monológica en dos aspectos. Por un lado, la enunciación del texto origen se realiza sin interrupciones. Por otro lado, conlleva que la reformulación oral en lengua meta se produzca de forma paralela (Jiménez Ivars, 2002). Dicho de otro modo, se interpreta al mismo tiempo (Jiménez Ivars, 2012), lo que exige prestar atención a la vez al discurso original, el proceso de traducción y el discurso del propio intérprete.

La interpretación simultánea es invisible, en el sentido de que los intérpretes suelen ubicarse en las cabinas de interpretación y los usuarios escuchan la traducción a través de auriculares. Si no intervienen medios electrónicos, el intérprete se ubica junto

al usuario y susurra la traducción. Esta submodalidad, en la que el intérprete sí es visible, se denomina susurrado o *chuchotage*<sup>42</sup>. Si la interpretación es mediada, recibe el nombre de *relay* (interpretación en cadena), porque no se traduce del discurso original, sino que se parte de otra interpretación. La interpretación simultánea es habitual en discursos, charlas, conferencias, presentaciones oficiales, así como en programas de televisión (entrevistas o debates) y en festivales de cine (v. tabla 3, apartado 1.2.2).

La llegada al país de acogida de individuos o comunidades que no dominan la lengua mayoritaria de dicha sociedad dificulta en gran medida que estas personas puedan comunicarse con sus habitantes y, lo que es más grave, comunicarse con los empleados de los servicios públicos. Australia fue el país pionero en establecer servicios de *interpretación comunitaria* a la vista de la afluencia de inmigrantes después de la Segunda Guerra Mundial. Puesto que el adjetivo *comunitario* hace referencia, hoy en día en Europa, a cualquier aspecto perteneciente a o relacionado con la Unión Europea<sup>43</sup>, se prefiere hablar de *traducción e interpretación en los servicios públicos* para designar el trabajo imparcial y acreditado que facilita la comunicación entre las comunidades inmigrantes y la Administración (Corsellis, 2008, pp. 6-7). Los agentes encargados de esta tarea suelen ser intérpretes profesionales contratados por los estados, o voluntarios que colaboran con organizaciones no gubernamentales que luchan por el bienestar y la integración de las comunidades inmigrantes.

Dada la escasez de apoyo institucional en algunos países, se ha expandido la idea de que cualquier individuo puede ejercer de intérprete, lo que refleja la falta de reconocimiento de la figura del intérprete como profesional de la comunicación (Gentile *et ál.*, 1996). De hecho, en el ámbito de los servicios públicos, es habitual que quienes acompañan a las personas desconocedoras del idioma en las visitas al médico, los trámites en los servicios públicos o las reuniones con los profesores de sus hijos sean amigos, familiares e incluso sus propios descendientes<sup>44</sup>.

En el contexto de migración y diáspora que se refleja en los filmes plurilingües seleccionados, se detectan tanto la presencia de intérpretes profesionales como la incorporación de personajes que facilitan la comunicación oral entre sus camaradas

---

<sup>42</sup> Cuando el *chuchotage* tiene que llegar a un grupo pequeño de personas y no hay presupuesto para el alquiler de cabinas, se emplean unas miniconsolas llamadas *spiders*. Disponible en: <https://sites.google.com/site/interpretationspider/>.

<sup>43</sup> Disponible en: <http://lema.rae.es/drae/?val=comunitario>. V. segunda acepción.

<sup>44</sup> Para más información sobre la formación de los intérpretes y la situación concreta de la traducción e interpretación en los servicios públicos en varios países, cf. Valero Garcés (2003, 2006).

ficticios<sup>45</sup>. Por ello, se introduce el término *clase de traducción* para diferenciar aquellos tipos de traducción que se distinguen por el individuo que traduce y el propósito de la traducción (Hurtado Albir, 2001, p. 54; Harris, 2009a):

Tabla 7. Clases de traducción según la naturaleza del proceso traductor y su grado de configuración en el individuo

| HURTADO ALBIR (2001)                     | HARRIS (2009A)                   |
|--|----------------------------------|
| Traducción natural                       | Traducción natural <sup>46</sup> |
| Traducción profesional                   | Traducción nativa                |
| Aprendizaje de la traducción profesional | Traducción experta o formada     |
| Traducción pedagógica                    | Traducción profesional           |
| Traducción interiorizada                 |                                  |
| Traducción explicativa                   |                                  |

En los filmes del corpus, no se reflejan contextos de aprendizaje de la profesión (traducción experta o formada, en terminología de Harris) ni de aprendizaje de lenguas (traducción pedagógica o traducción interiorizada, según Hurtado Albir). En consecuencia, a continuación se explica únicamente la diferencia entre traducción profesional y traducción natural.

La *traducción profesional* es la traducción llevada a cabo por individuos que viven de la traducción, para los que «traducir es un fin en sí mismo» (Hurtado Albir, 2001, p. 55). Como señala Harris (2009b), es posible que los traductores profesionales hayan recibido formación reglada (por lo que han sido previamente traductores entrenados) o que sean traductores nativos que han aprendido de otros profesionales o de su propia experiencia<sup>47</sup>. Al principio de este apartado, se han descrito las tres (sub)modalidades de interpretación profesional que pueden estar presentes en los filmes multilingües: interpretación consecutiva, interpretación de enlace e interpretación simultánea.

<sup>45</sup> En su estudio de la visibilidad de la traducción en el cine de ficción, Cronin (2009) aplica el concepto de *diégesis* (Genette, 1983) y cataloga la inclusión de intérpretes como técnicas de traducción intradiegeticas, ya que los personajes de la propia obra cinematográfica traducen los diálogos en la misma trama (v. apartado 5.2.1).

<sup>46</sup> En su lugar, Toury (1995) emplea el término *traducción nativa*.

<sup>47</sup> Pérez González y Susam-Sarajeva (2012) proponen diferenciar más bien entre traducción profesional (aquella por la que se recibe una compensación económica) y traducción no profesional (realizada de forma gratuita). Esta terminología no es adecuada en el contexto de esta tesis doctoral, porque entiendo que un compromiso político, social o cultural puede provocar que los traductores profesionales realicen traducciones sin cobrar por ello. Mi intención es hacer énfasis en la espontaneidad de la interpretación. Son ejemplo de traducción profesional aquellos fragmentos protagonizados por personajes a quienes se les encarga la interpretación —como ocurre al principio y al final del filme *It's a Free World...*— y son ejemplos de traducción natural las muestras en las que un personaje traduce un mensaje por iniciativa propia. Por ejemplo, Kiranjit, la protagonista de *Provoked*, traduce al inglés las expresiones en panyabí que ella misma acaba de utilizar (v. muestra 387-388\_TO).



Por su parte, la *traducción natural* es aquella que desarrollan en su vida diaria, de manera innata y rudimentaria, personas plurilingües que no han recibido formación traductora —ni formal ni informal— (Harris, 1976, 2009a). Al estudiar la traducción natural que se da en niños bilingües a edades muy tempranas y de manera innata, Harris y Sherwood (1978) distinguen cinco fases en el desarrollo de su competencia traductora: la pretraducción, la autotraducción intrapersonal, la autotraducción interpersonal, la transducción y la traducción consciente. Harris (2009b) refleja su convencimiento de que la interpretación natural no es exclusiva de los niños bilingües, sino que también se da en adultos<sup>48</sup>.

Este trabajo doctoral prescinde de la *pretraducción* —una especie de traducción espontánea sin intención comunicativa, cuyo propósito es interiorizar el léxico bilingüe (Harris y Sherwood, 1978)— y de la *traducción consciente* —la traducción que realizan los hablantes bilingües cuando son conscientes del concepto de traducción y de su papel como intermediario (Harris, 1980; Álvarez de la Fuente, 2007)—. En consecuencia, se centra en las otras tres fases: la autotraducción intrapersonal, la autotraducción interpersonal y la transducción, que se consideran modalidades de *interpretación natural*<sup>49</sup>, diferenciadas por el carácter del discurso oral (monológico o dialógico) y por la identidad del emisor.

### 1.2.3.3. La autotraducción

Tradicionalmente se emplea el término *autotraducción* para designar el proceso por el cual un autor literario decide traducir su propia obra a otra lengua, así como el resultado final, es decir, el texto autotraducido (cf. Castillo García, 2006; Mavrodin, 2007; López López-Gay, 2008; Grutman, 2009b). No obstante, en esta tesis doctoral la autotraducción es una modalidad de interpretación natural en la que un emisor traduce su propio mensaje<sup>50</sup>.

---

<sup>48</sup> Harris (1976) aboga por convertir este ámbito de estudio en pilar fundamental de los Estudios de Traducción. En 2012 se organizó el congreso *First International Conference on Non-Professional Interpreting and Translation* en la Scuola Superiore di Lingue Moderne per Interpreti e Traduttori de la Università di Bologna y se prepara una segunda edición para 2014 que se celebrará en la Johannes Gutenberg Universität Mainz. Disponibles en: <http://npit1.sitlec.unibo.it/> y <http://www.fb06.uni-mainz.de/ikk/402.php>.

<sup>49</sup> Hasta ahora he utilizado el término *traducción*, a semejanza de Harris (1976, 2009a), Harris y Sherwood (1978) y Hurtado Albir (2001). No obstante, por aplicar esta revisión teórica a la traducción de textos orales en la diégesis de los filmes, a partir de este momento me referiré siempre a interpretación natural e interpretación profesional.

<sup>50</sup> En de Higes Andino (2009), se acuña el término *autointerpretación*, porque el personaje utiliza la lengua oral para transmitir el mensaje que él mismo acaba de emitir en otra lengua, pero en esta tesis

En la autotraducción *intrapersonal* no hay afán comunicativo; la persona bilingüe dice algo y automáticamente se traduce para sí mismo<sup>51</sup>. Por su parte, en la autotraducción *interpersonal* el objetivo es que el interlocutor entienda el mensaje del emisor-intérprete. La persona bilingüe emite un mensaje y automáticamente lo traduce para que lo entiendan las personas que están presentes (Harris, 1976).

#### **1.2.3.4. La transducción**

A diferencia de la autotraducción interpersonal en la que el propio emisor traduce su mensaje a otras personas, la *transducción* se caracteriza porque la persona bilingüe traduce el mensaje emitido por otro individuo para facilitarle la comunicación con un tercero y suele producirse de forma (semi)consecutiva a la emisión del mensaje. En el ámbito de la interpretación profesional, equivaldría a la interpretación de enlace.

Si no existen servicios oficiales de interpretación en los servicios públicos, esta modalidad de interpretación natural se produce cuando amigos, familiares e incluso los propios descendientes de una persona que no conoce la lengua del país de acogida la acompañan al médico, a la administración o al colegio tratar con los profesores de sus hijos.

#### **1.2.3.5 La mediación intercultural**

Además de las seis modalidades de interpretación descritas hasta ahora (interpretación consecutiva, interpretación simultánea, interpretación de enlace, autotraducción intrapersonal, autotraducción interpersonal y transducción), se aboga por la inclusión de una séptima modalidad, la *mediación intercultural*, que se distingue por la función de los intérpretes<sup>52</sup>.

---

doctoral se descarta el uso de esta nomenclatura tras comprobar que se emplea el término *autotraducción* para referirse a la misma modalidad.

<sup>51</sup> Este tipo de autotraducción no responde a la definición tradicional de traducción. Álvarez de la Fuente (2007) echa en falta más detalles sobre la diferencia entre este tipo de autotraducción y la anteriormente mencionada pretraducción.

<sup>52</sup> Soy consciente del debate que surge en torno a la neutralidad e imparcialidad de los profesionales en el ámbito de la traducción y la interpretación en los servicios públicos. Corsellis (2008, pp. 43-46) aboga por la no intromisión de los intérpretes a no ser que exista algún impedimento que dificulte la interpretación en sí, cuando el intérprete tenga dificultades para entender un término, cuando se perciba que alguna de las partes no ha entendido algún aspecto de la conversación y cuando no se ha tenido en cuenta algún elemento cultural importante. Pöchhacker (2000), por su parte, presenta una encuesta (no del todo representativa) en la que queda demostrado que la interpretación en los servicios públicos no se limita a la traducción lingüística. Con el propósito de facilitar la comunicación, los intermediarios lingüísticos sienten la necesidad de simplificar cuestiones técnicas y explicar costumbres y creencias diferentes en ambas culturas (Pöchhacker, 2000, pp. 62-65). El «conocimiento [que los intérpretes tienen] de ambas culturas hace que sus aportaciones más allá de lo meramente lingüístico puedan ser definitivas para el éxito de la comunicación» (Raga Gimeno, s. f., p. 31). Sin entrar en detalles, porque este debate sobrepasa

Raga Gimeno (s. f.) define la *mediación intercultural* como una disciplina que aúna principios de diferentes ámbitos profesionales: la traducción y la interpretación, el trabajo social, la animación sociocultural, la psicopedagogía, la mediación social y comunitaria y la antropología cultural. En el ámbito de la traducción y la interpretación en los servicios públicos, el intérprete se ve en la tesitura de ejercer de «consultor cultural» (Valero Garcés, 2006, p. 167).

A la hora de trasvasar los cuatro ámbitos comunicativos que transmiten los mediadores (el lenguaje verbal, las normas administrativas, los patrones de interacción comunicativa<sup>53</sup>, y la cultura material, las costumbres y las creencias), se distinguen tres actividades comunicativas: la interpretación y traducción, la explicitación, y la negociación. La interpretación y la traducción consisten en el trasvase lingüístico mediante las técnicas propias de estas disciplinas. A través de la explicitación, caracterizada por su propósito didáctico, se divulgan las diferencias existentes entre ambas culturas. Por último, si se produce un conflicto, el mediador intercultural podría estar presente en la negociación para indagar sobre el problema y fomentar su resolución (Raga Gimeno, s. f.).

Con esto, se da por terminado este apartado en el que se ha definido el término modalidad y se han descrito las modalidades de traducción audiovisual e interpretación que se aplican al estudio de la traducción del plurilingüismo en la propuesta del apartado 5.2.3.

### 1.3. El proceso de Traducción Audiovisual

En general, como ocurre con cualquier otro texto audiovisual, la traducción *de* los filmes plurilingües (de Higes Andino, 2010) se caracteriza por la elección previa por parte de la distribuidora o cadena de televisión de la modalidad más apropiada para distribuir dichos filmes en una cultura meta, para lo cual se tiene en cuenta el contexto económico y, en especial, el contexto sociocultural (las normas de traducción, entre otros factores).

---

el alcance de este trabajo, creo que la existencia de una diferenciación terminológica basada en la función de la interpretación justifica esta revisión de la mediación intercultural.

<sup>53</sup> Por patrones de interacción comunicativa, se entienden una serie de elementos diferentes de la gramática propia de cada lengua, como por ejemplo: los usos del lenguaje, el código paralingüístico, la distribución de los turnos de palabra y la distribución espacial de los hablantes en la sala (Raga Gimeno, s. f.).

En España, la modalidad más extendida para traducir el género de los filmes en las salas cinematográficas y en las pantallas televisivas es el doblaje. Según los datos obtenidos del *Boletín Informativo de Cine* del Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales (ICAA)<sup>54</sup>, en el periodo que comprende los años 2002-2009, se exhibieron 3.223 largometrajes extranjeros, de los cuales 1.280 se distribuyeron únicamente en versión doblada, 654 en versión original subtitulada y 1.293 en ambas versiones:

Tabla 8. Largometrajes extranjeros calificados entre 2002 y 2009, por versión

| AÑO                   |   | 2002 | 2003 | 2004 <sup>55</sup> | 2005 <sup>56</sup> | 2006 | 2007 | 2008 | 2009 | TOTAL |
|-----------------------|---|------|------|--------------------|--------------------|------|------|------|------|-------|
| FILMES<br>EXTRANJEROS | VD  | 185  | 163  | 292                | 116                | 156  | 132  | 118  | 118  | 1.280 |
|                       | VOS                                       | 74   | 66   | 100                | 144                | 78   | 94   | 57   | 41   | 654   |
|                       | AMBAS                                     | 165  | 180  |                    | 182                | 173  | 210  | 192  | 191  | 1.293 |
|                       | VO Y OTRAS<br>COMBINACIONES <sup>57</sup> | 7    | 10   | 5                  | 14                 | 15   | 19   | 12   | 14   | 96    |
|                       | TOTAL                                     | 431  | 419  | 397                | 456                | 422  | 455  | 379  | 364  | 3.223 |

De estas cifras se deduce que la subtitulación está presente en un 60,4 % de las salas cinematográficas, aunque, todavía, se ve superada por el doblaje (79,8 %). Esta supremacía sería más patente si las fuentes ministeriales consultadas desglosasen el número de salas cinematográficas que exhiben los filmes en versión original subtitulada y, sobre todo, el número de copias que se venden para cada una de las modalidades, ya que se intuye una recaudación mucho mayor en el caso de los doblajes<sup>58</sup>.

Asimismo, a pesar de que la tecnología del DVD o el *Blu-Ray* pone a disposición de la ciudadanía ambas modalidades de traducción al permitir múltiples pistas y archivos de subtítulos, se presupone que la mayoría de espectadores sigue

<sup>54</sup> Disponible en: <http://www.mcu.es/cine/MC/BIC/index.html>.

<sup>55</sup> En 2004, las cifras de filmes extranjeros distribuidos en versión doblada y versión original subtitulada también incorporan los largometrajes distribuidos en ambas versiones (doblaje y subtitulación), pues no aparecen desglosados. No me atrevo a incorporar una cifra exacta, pero en dicha fuente se indica «que cada vez son más las que se distribuyen en dos versiones, doblada y subtitulada simultáneamente, ya que han sido más de la mitad las películas distribuidas utilizando este sistema, tendencia que se va observando en los últimos años» Disponible en: <http://www.mcu.es/cine/docs/MC/BIC/2004/16-distribucion.pdf>.

<sup>56</sup> Los datos de 2005, 2006 y 2007 están extraídos de los archivos «Largometrajes extranjeros distribuidos por nacionalidad, según versión», «Películas extranjeras calificadas por nacionalidad», o «Versiones distribuidas de largometrajes extranjeros calificados en el año» (cambia la nomenclatura según el año). No coinciden con el número total de filmes extranjeros distribuidos en salas de exhibición que se presenta en el balance de distribución.

<sup>57</sup> Los filmes extranjeros que se distribuyen en versión original sin traducción son, en general, filmes latinoamericanos, cuya lengua principal se presupone el español.

<sup>58</sup> En el anexo 4, se explican las fuentes ministeriales consultadas para recabar datos sobre la población de filmes distribuidos en España.

seleccionando la versión doblada para ver largometrajes<sup>59</sup>. Por último, lo que, sin duda, convierte a España en un país eminentemente doblador en términos cuantitativos es la emisión de programas en televisión. Aun cuando la televisión digital ofrece también la posibilidad de ver casi todos los programas de producción ajena en versión original subtitulada para sordos y que en 2011 se aprueba una moción en el Senado que pretende fomentar la subtitulación en televisión<sup>60</sup>, hoy en día rara vez se emite un programa directamente en versión original. Por defecto, la modalidad escogida mayoritariamente para la emisión de los filmes extranjeros en las pantallas televisivas (como en los cines de mayor aforo) sigue siendo el doblaje. De hecho, Josetxo Moreno, de la distribuidora independiente Golem, reconoce que en numerosas ocasiones se decantan por doblar algunos filmes que exhibirían únicamente en versión subtitulada, con vistas a que se emitan en televisión y se distribuyan en DVD (v. anexo 11.1)<sup>61</sup>.

Estos hábitos del polisistema español, proclives al doblaje, fundamentarían un estudio centrado únicamente en esta modalidad. No obstante, el hecho de que, como se menciona con anterioridad, el 60,4 % de los filmes extranjeros que llegan a las salas cinematográficas se distribuyan en versión original subtitulada respalda que se investiguen ambas modalidades.

Cada día es más conocido el hecho de que los traductores no son los únicos profesionales que participan en el proceso de traducción. En investigación sobre TAV, resulta imprescindible conocer a los agentes implicados en el proceso de traducción, ya que el producto final que se analiza experimenta cambios durante su elaboración<sup>62</sup>. En el doblaje —y, nosotros añadimos, en cualquier modalidad de traducción audiovisual—, el responsable de la enunciación es un *sujeto colectivo* (Richart, 2009). Aunque no se

---

<sup>59</sup> No existen datos respecto a los hábitos de consumo en cuestión de doblaje y subtitulación. *La encuesta de hábitos y prácticas culturales en España 2010-2011*, realizada por el Ministerio de Cultura, indica qué porcentaje de la población asiste al cine, ve vídeos o ve la televisión, así como qué porcentaje dispone de televisión, VHS, DVD o *Blu-Ray* en su casa, pero no con qué frecuencia se ven los largometrajes o programas audiovisuales en versión doblada o versión original subtitulada. Disponible en: [http://www.mcu.es/estadisticas/docs/EHC/2010/Indicadores\\_Evolucion\\_2010-2011.pdf](http://www.mcu.es/estadisticas/docs/EHC/2010/Indicadores_Evolucion_2010-2011.pdf). Convendría realizar un estudio semejante a la encuesta elaborada por VLC Co, Ltd. en 2009 en la que se recogen las modalidades de traducción preferidas por el público japonés (Chaume, 2013b).

<sup>60</sup> Disponible en: [http://www.senado.es/legis9/publicaciones/pdf/senado/ds/DS\\_P\\_09\\_129.PDF](http://www.senado.es/legis9/publicaciones/pdf/senado/ds/DS_P_09_129.PDF).

<sup>61</sup> Josetxo Moreno observa un cambio de hábitos entre los espectadores más jóvenes, pero únicamente en lo que se refiere al idioma en el que ven series de televisión de producción inglesa o estadounidense. Asegura que se mantienen fieles al doblaje cuando acuden al cine.

<sup>62</sup> En el ámbito de la traducción literaria, los conceptos de *mecenazgo* (Lefevere, 1992) y *multiple translatorship* (Jansen y Wegener, 2013) dan cuenta de la influencia de autores, editores, revisores, censores, publicistas, transcritores, etc. en el proceso de traducción. Cf. Milton y Bandia (2009); Buzelin, (2005).

comparte la idea de que el doblaje no es traducción (Richart, 2009, p. 129), es imprescindible entender que los filmes doblados son un producto elaborado en distintas fases. Por esta razón, se integra en el análisis del corpus las entrevistas realizadas a los agentes del proceso de distribución y traducción audiovisual (v. anexos 11 y 12). El traductor audiovisual no es más que un eslabón en la cadena de trabajo que permite la distribución interlingüística —o intralingüística en el caso de la subtitulación para sordos y la audiodescripción— de productos audiovisuales.

Richart (2009), en su estudio del sistema de acciones del doblaje distingue cuatro agentes:

1. *Primer agente*. Un sujeto colectivo formado por el conjunto de personas que han creado el filme original.
2. *Segundo agente*. El traductor es el autor de un «proto-texto», a partir del cual se realiza el ajuste y el doblaje propiamente dicho (Richart, 2009, p. 150).
3. *Tercer agente*. El ajustador «adapta el texto [...] a las limitaciones impuestas por los diferentes movimientos y la temporalidad de la dicción en el film [...]» (Richart, 2009, p. 152).
4. *Cuarto agente*. Un segundo sujeto colectivo en el que se incluyen a los profesionales que crean el texto final: el director de doblaje, los actores, los correctores lingüísticos, los técnicos de sonido y los montadores, entre otros.

Por entender que la labor que realizan los técnicos de sonido es distinta del trabajo del realizador, el guionista o los actores de doblaje, no parece adecuado combinar en dos agentes colectivos las tareas heterogéneas que se llevan a cabo para crear el producto final (ya sea el texto original o el traducido). No obstante, sí es necesario contactar también con los cineastas, puesto que podrían participar en el proceso de traducción u otorgar visibilidad a la traducción, en el caso de los filmes plurilingües (v. apartado 6.4.1).

Pese al papel de directores y guionistas del TO en el proceso de traducción, las siguientes figuras reflejan únicamente cuántos profesionales participan en el doblaje y la subtitulación de cine. Se obvian las tareas previas a la compra del filme extranjero por parte de una distribuidora para no dar cuenta de la gran cantidad de profesionales que trabajan en el proceso de producción y realización o tener que simplificarlo.

Figura 1. El proceso de doblaje para salas cinematográficas (a partir de Chaume, 2003, pp. 116-137)

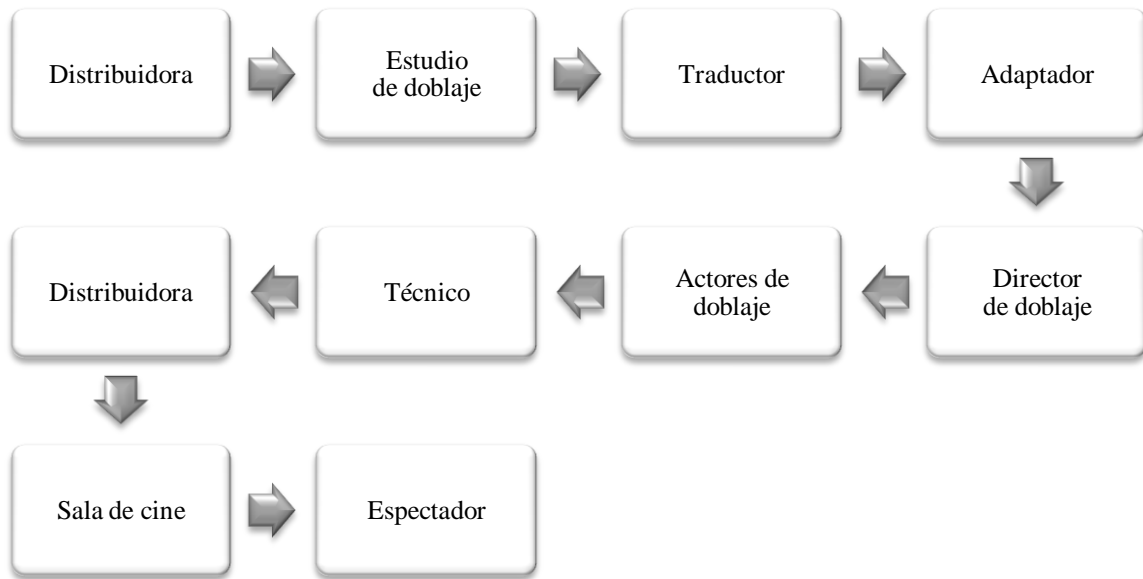
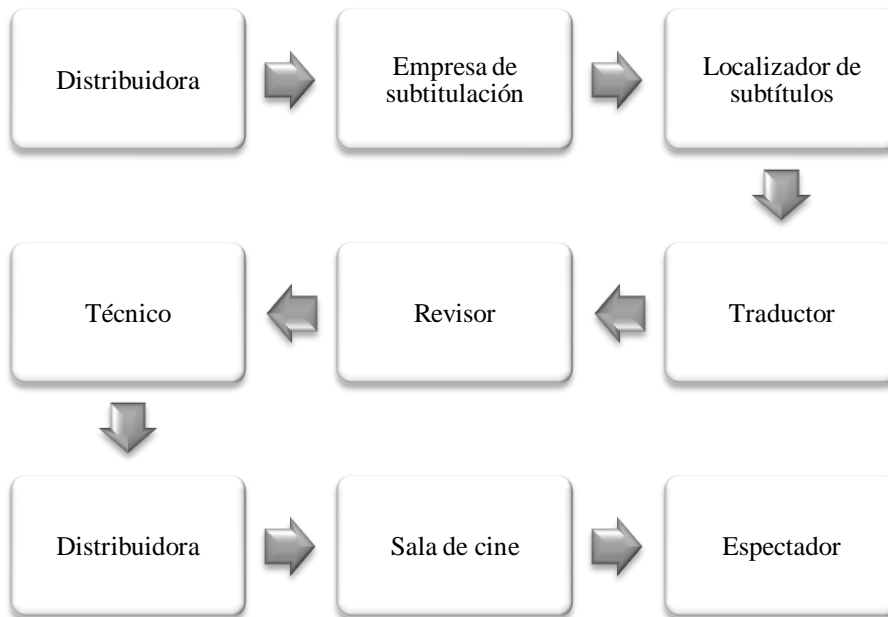


Figura 2. El proceso de subtitulación para salas cinematográficas (a partir de Díaz Cintas, 2003, pp. 75-87)



Los subapartados que siguen se centran en aquellos agentes implicados en el proceso de doblaje y subtitulación que resultan de interés para este estudio: la distribuidora, el traductor, el adaptador y el director de doblaje —en el caso de doblaje—, el localizador de subtítulos —en el caso de la subtitulación— y el revisor.

### 1.3.1. *La distribuidora*

La *distribuidora* es la empresa encargada de distribuir un texto audiovisual extranjero para exhibirlo en el país de la lengua meta. Es, por tanto, el agente que realiza el encargo de traducción (el *iniciador* en términos de Nord, 1991) y quien decide, por consiguiente, mediante qué modalidad de traducción va a estrenarse el producto audiovisual en las pantallas cinematográficas. En ocasiones, también determina el título del filme, aprueba glosarios terminológicos y, en el caso del doblaje, puede solicitar pruebas de voz para decidir qué actores realizarán el encargo (Torralba Miralles, 2011).

Como se observa en las figuras anteriores, es frecuente que la distribuidora visiona el producto final antes de proyectarse, momento en el que tiene derecho a solicitar cambios. Al analizar la traducción de referentes culturales en el doblaje, Denton (2000) asegura que la familiarización predominante viene determinada por los intereses comerciales de las distribuidoras que prefieren traducciones fáciles de comprender. En el contexto de los filmes de migración y diáspora, es pertinente entrevistar a las distribuidoras para saber qué interés tiene comprar los derechos de exhibición de estos filmes en España y, si se da el caso, de qué manera influyen en la traducción del plurilingüismo (v. apartado 6.4.2).

### 1.3.2. *El traductor*

El *traductor* de textos audiovisuales es la persona comisionada para trasvasar los diálogos de una lengua a otra. El trabajo de este profesional se ha visto beneficiado por las nuevas tecnologías, ya que Internet facilita la búsqueda de información y también la recepción de encargos. No obstante, esta inmediatez también implica plazos de entrega más ajustados e, incluso, tarifas más bajas (Ferrer Simó, 2011).

El material que recibe un traductor audiovisual en condiciones normales es el guion o lista de diálogos y el vídeo, de modo que cuenta con una transcripción más o menos fidedigna de los diálogos y la imagen que complementa el texto oral (Díaz Cintas, 2003; Chaume, 2004). En las entrevistas a los traductores de los filmes analizados, se les pregunta, entre otros aspectos, con qué formación cuentan, si se dedican exclusivamente a la TAV, si participan en el resto del proceso de traducción y de qué modo se enfrentan al plurilingüismo audiovisual (v. apartado 6.4.3).



### 1.3.3. *El ajustador*

El *ajustador*, o *adaptador*, de textos audiovisuales para doblaje tiene el cometido de conseguir que el texto traducido coincida de la manera más exacta posible con la interpretación de los actores originales. Mediante el análisis de los códigos de movilidad y los códigos paralingüísticos, se persiguen tres tipos de ajuste: la sincronía fonética, la sincronía cinésica y la isocronía (Chaume, 2004, pp. 72-73)<sup>63</sup>.

La *sincronía fonética (o labial)* consiste en ajustar los diálogos del texto meta a los movimientos de los labios de los actores originales. Se trata de un ajuste especialmente importante en primeros planos, primerísimos planos y planos de detalle. La *sincronía cinésica* busca acomodar la traducción a los movimientos corporales de los actores, de modo que no se produzcan incoherencias entre los gestos de los actores y el contenido de sus intervenciones. Por último, mediante la *isocronía* se adecua la duración del texto traducido a la duración del texto original, con la intención de que no se escuche parte del diálogo cuando el actor o actriz en pantalla ya ha cerrado los labios, o viceversa<sup>64</sup>.

El código de planificación y el código de colocación del sonido pueden facilitar, o dificultar, el proceso de ajuste. Por ello, durante el proceso de ajuste y para ayudar a los actores y al técnico, se emplean símbolos para indicar la procedencia del sonido, las pausas en los diálogos, la posición de los personajes con respecto a la cámara, etc. (cf. Chaume, 2012, pp. 58-63). El anexo 3.1 contiene los símbolos del doblaje que se emplean en la transcripción de los fragmentos extraídos para el análisis.

### 1.3.4. *El localizador de subtítulos*

El *localizador de subtítulos*, también llamado *codificador* (Ferrer Simó, 2011, p. 49), ejerce su trabajo antes, o después, de que el material llegue al traductor. El pautado que realiza consiste en «asignar códigos de entrada y de salida a los diálogos de los actores, dividiéndolos de esta manera en unidades traducibles» (Díaz Cintas, 2003, p.

---

<sup>63</sup> Agost (1999, pp. 58-59) distingue otros tres tipos de sincronismo: el *sincronismo de contenido* (se respeta el contenido y el argumento del texto audiovisual original), el *sincronismo visual* (se armonizan los movimientos del habla con los sonidos que se oyen) y el *sincronismo de caracterización* (se ajusta la voz del actor o actriz de doblaje al aspecto y la gesticulación de los actores originales). No obstante, de estos tres sincronismos, solo el visual (y en parte el del contenido) es labor del ajustador o adaptador, por lo que tomo como base la propuesta de Chaume (2004), que resulta más precisa.

<sup>64</sup> En ocasiones, es habitual descubrir adiciones en el doblaje cuando un actor o actriz en pantalla mueve los labios pero no se oye nada en el texto origen (v. *La traducción de fragmentos ininteligibles o inexistentes en el TO* en el apartado 8.3.3.1).

77). Hoy en día las grandes productoras y distribuidoras encargan a una misma empresa la traducción a diferentes lenguas de un texto audiovisual. Para facilitar la sincronización de los subtítulos, se preparan los llamados *master (sub)titles*, subtítulos sincronizados en la lengua del texto origen en forma de plantilla (*template* en inglés). No obstante, Díaz Cintas y Remael (2007) recomiendan que sea el propio traductor quien pauté el TO, ya que la imposibilidad de modificar la localización de los subtítulos puede repercutir de manera negativa en la traducción a alguna lengua meta. Otra práctica habitual consiste en que el traductor realice un pautado y, una vez entregada su traducción, es el codificador quien asigna los tiempos de entrada y salida. Las dos subtituladoras entrevistadas en el marco de esta tesis doctoral realizaron tanto la traducción como la localización de los subtítulos (v. apartado 8.3.1).

### 1.3.5. *El revisor*

El *revisor* es el profesional que vela por la corrección gramatical y léxica de los diálogos. También llamado *asesor lingüístico*, su papel es especialmente importante en lenguas minoritarias en proceso de normalización, ya que «sugiere modificaciones relacionadas con aspectos normativos de fonética, morfología, léxico y sintaxis de la lengua meta y con la isocronía y sincronía labial (ofreciendo sinónimos, por ejemplo)» (Chaume, 2004, p. 79). Asimismo, puede ser el encargado de comprobar que se cumple el libro de estilo de los clientes (como en el caso de Radio Televisió Valenciana, Torralba Miralles, 2011). En los filmes analizados se desconoce si existió la figura del revisor, pero sí se sabe que las distribuidoras realizaron un visionado previo a la entrega final tanto en el doblaje como en la subtitulación.

Una vez explicadas las distintas fases de la traducción, sería conveniente indicar que, tras la creación de las televisiones autonómicas (Chaume, 2003) y gracias a los avances tecnológicos, se incorporan importantes novedades a la industria del doblaje y la subtitulación (Ferrer Simó, 2011), motivo por el cual en ocasiones se combinan las tareas de los agentes mencionados en las figuras 1 y 2. Las siguientes dos tablas (a partir de Ferrer Simó, 2011, pp. 44, 48) comparan las cadenas tradicionales del doblaje y la subtitulación con las nuevas cadenas de traducción.

Tabla 9. La cadena profesional de la traducción y adaptación para el doblaje

| CADENA DE PROFESIONALES DEL DOBLAJE            |  |
|--|--|
| CADENA TRADICIONAL                             | NUEVA CADENA   |
| Traductor                                      | Traductor adaptador<br>Corrector (opcional) / asesor lingüístico |
| Ajustador                                      |  |
| Ayudante de sala<br>(pautado, takeado o takeo) | Ayudante de sala<br>(pautado, takeado o takeo)                   |
| Director                                       | Director   |
| Actores de doblaje                             | Actores de doblaje   |

Tabla 10. La cadena profesional de la subtitulación

| CADENA DE PROFESIONALES DE LA SUBTITULACIÓN |                          |                       |
|---|--------------------------|-----------------------|
| CADENA TRADICIONAL                          | NUEVA CADENA             |                       |
|   | MODELO A                 | MODELO B              |
| Subtitulador (manual)                       | Subtitulador codificador | Técnico de subtítulos |
| Codificador (pone los tiempos)              |                          |                       |
| Técnico de vídeo                            | Técnico de vídeo         | Técnico de vídeo      |

Como se observa en las tablas anteriores, a día de hoy el traductor audiovisual está capacitado para, o se ve en la tesitura de, realizar otras tareas. En general, se le encomienda una traducción de los diálogos sin ajuste en doblaje ni pautado (localización o codificación) en subtitulación. Sin embargo, desde el abaratamiento de los programas informáticos de subtitulación, es cada vez más frecuente que el traductor también se encargue del pautado. Al tiempo que traduce, ejerce de codificador (localizador de subtítulos), tal y como ocurre en la subtitulación de *Ae Fond Kiss...* y *Room to Rent*.

Dado el carácter multimodal de los textos que se traducen y para evitar modificaciones posteriores, en algunas zonas —por ejemplo, en la Comunidad Valenciana (Torralba Miralles, 2011)—, ha sido habitual que la misma persona se encargue en el proceso de doblaje de la traducción y el ajuste. En general, este cambio surgió a raíz de la creación de las televisiones de las comunidades autónomas con lengua propia, pues escaseaba el personal cualificado para realizar las tareas de ajuste en las lenguas cooficiales (Chaume, 2003).

Pese a que en algunas zonas, como Madrid o Barcelona, se prefiera aún que exista la figura del ajustador (Ferrer Simó, 2011, p. 46), sobre todo en el caso del cine, se recomienda acometer durante el proceso de traducción para doblaje los siguientes ajustes: «evitar la artificialidad de los diálogos, ajustar en sus tres variedades (sincronía fonética, cinésica e isocronía), conocer bien la lengua origen, dominar la lengua meta y

sus recursos retóricos, ser sensible a los efectos dramáticos y cinemáticos, crear un registro oral verosímil, crear ritmo de actuación, etc.» (Chaume, 2004, p. 71).

### 1.3.6. *El espectador*

No puede darse por finalizada la descripción del proceso de traducción sin dedicar unas líneas al *espectador*, destinatario final y en quien piensan los profesionales del doblaje y la subtitulación mientras realizan su trabajo (Torralba Miralles, 2011) . Según la teoría del diseño de audiencia (Bell, 1984), en una conversación, los emisores alteran el estilo de su mensaje de acuerdo con los receptores de dicho mensaje. Bartrina (2001) recupera la propuesta de Hatim y Mason (1990) y coincide en señalar la necesidad de realizar estudios de recepción en Traducción Audiovisual para determinar el papel del «espectador potencial» (Díaz Cintas, 2001, p. 138) y las expectativas que la traducción de textos audiovisuales genera en este.

En cuanto al espectador potencial, el destinatario ejerce un papel muy importante en la traducción audiovisual, puesto que, sea cual sea la modalidad elegida, el objetivo final es que el público comprenda el texto audiovisual (Mayoral, 2001)<sup>65</sup>. Como indica Díaz Cintas (2001), la subtitulación es un ejemplo de «traducción vulnerable», dado que el espectador que habitualmente acude a ver filmes subtitulados es un receptor activo, que, si conoce la lengua origen, compara los diálogos del filme original con el contenido de los subtítulos.

Con respecto a la cuestión de las expectativas, las convenciones (o normas) profesionales que rigen la traducción audiovisual pueden llegar a cambiar con el tiempo. Sería el caso del empleo de la cursiva o los colores para marcar el plurilingüismo, algo que hoy por hoy aún resulta novedoso (v. apartado 5.2.2.4).

Aunque investigar mediante un estudio experimental de qué manera afectan las decisiones de traducción a la percepción de los personajes inmigrantes que protagonizan los filmes del corpus sería novedoso y aportaría datos muy relevantes, sobrepasa los límites de esta investigación. A partir de las entrevistas a los agentes del proceso de realización, distribución y traducción, se extraen ciertas conclusiones sobre el espectador potencial (v. fase E).

---

<sup>65</sup> Baste recordar la respuesta de Eduardo Gutiérrez en mi trabajo anterior: «No es muy habitual doblar en otras lenguas, a fin de cuentas, el doblaje que hacemos es para España y sería absurdo doblar para que no lo entendiesen los castellano-parlantes» (de Higes Andino, 2009, p. 73).

En este primer capítulo se ha introducido el concepto de texto audiovisual describiendo los códigos de significación que forman parte del lenguaje fílmico. Asimismo, desde una perspectiva práctica, se ha definido el ámbito de la Traducción Audiovisual y el concepto de modalidad, para, a continuación, resumir las características de las modalidades de traducción más empleadas en la distribución de programas audiovisuales. Dado que en los filmes multilingües se hallan fragmentos en los que algunos personajes ejercen de intérpretes, se han descrito las modalidades de interpretación, natural y profesional. Por último, se ha profundizado en el proceso de TAV y en los agentes que participan en el doblaje y la subtitulación. En el siguiente capítulo, se dibuja la traducción audiovisual como campo de investigación.



## **2. Investigación en Traducción Audiovisual**

En este capítulo se presentan y discuten algunos de los conceptos teóricos de la Traductología que se han aplicado a la Traducción Audiovisual como ámbito de investigación. Tras una breve introducción, se comienza con aspectos básicos de la metodología descriptivista: sistema, norma y tendencia. Se continúa definiendo las restricciones a las que se ven enfrentados los traductores y se revisa el concepto de estrategia de traducción (se hace hincapié en sus diferencias con respecto a las técnicas de traducción). Para finalizar, se parte de la premisa de que la traducción audiovisual constituye en sí misma un acto comunicativo y se propone aplicar el concepto de manipulación para estudiar la ideología que influye en el proceso de doblaje y subtitulación.

Con el reconocimiento de la Traducción Audiovisual como ámbito académico, se han multiplicado los enfoques para su investigación. Mientras en un principio el objeto de estudio eran las propias modalidades de traducción audiovisual y sus convenciones, hoy en día las investigaciones se centran, entre otros, en problemas de traducción concretos (como la presente tesis doctoral), los cambios en el proceso de traducción que se derivan de los avances tecnológicos y las aplicaciones de la TAV al aprendizaje de lenguas o al ámbito de la accesibilidad. Sin ser el propósito de este capítulo elaborar un estado de la cuestión, en la siguiente tabla se enumeran las líneas de investigación recopiladas en los exhaustivos repases de Díaz Cintas (2009), Gambier (2009), Martínez Sierra (2012) y, sobre todo, Chaume (2013a).

Tabla 11. Líneas de investigación en TAV

| ENFOQUE                | OBJETO DE ESTUDIO   |   |
|------------------------|---|---|
| TEORÍA                 | Características intrínsecas de los textos audiovisuales   |   |
|                        | Modalidades de TAV  |   |
|                        | Elaboración de marcos metodológicos para la investigación   |   |
|                        | Aplicación de conceptos traductológicos a la investigación  |   |
|                        | Historia de la TAV  |   |
| PROFESIÓN              | Ejercicio profesional   |   |
|                        | Proceso de TAV  |   |
|                        | Estándares de calidad   |   |
|                        | Avances tecnológicos <ul style="list-style-type: none"> <li>• Programas de reconocimiento de voz</li> <li>• Herramientas de traducción automática</li> <li>• Herramientas de pautado</li> </ul>   |   |
| PROCESO DE TRADUCCIÓN  | Restricciones de los textos audiovisuales   |   |
|                        | Géneros audiovisuales   |   |
|                        | Enfoques pragmáticos y discursivos  |   |
|                        | Enfoques prescriptivos  |   |
| PRODUCTO DE TRADUCCIÓN | Estudios descriptivos (normas de traducción)  |   |
|                        | Cartografía de la TAV   |   |
|                        | Método de traducción  |   |
|                        | Técnicas de traducción  |   |
|                        | <i>Dubbese</i> , el lenguaje del doblaje  |   |
|                        | Estudios de caso <ul style="list-style-type: none"> <li>• Humor</li> <li>• Títulos de programas audiovisuales</li> <li>• Canciones</li> <li>• Multilingüismo<sup>66</sup></li> <li>• Juegos de palabras, frases hechas y refranes</li> <li>• Referentes culturales</li> <li>• Intertextualidad</li> <li>• Pornografía</li> <li>• Variedades lingüísticas</li> <li>• Antropónimos, etc.</li> </ul> |   |
|                        | Estudios de corpus audiovisuales  |   |
|                        | Estudios de percepción o recepción  |   |
|                        | Ideología ( <i>cultural turn</i> ) <ul style="list-style-type: none"> <li>• Ideología en el lenguaje</li> <li>• Estudios de género</li> <li>• Censura</li> <li>• Políticas lingüísticas</li> </ul>  |   |
|                        | Comparación semiótica del lenguaje fílmico y su traducción  |   |
|                        | Relación entre textos literarios y audiovisuales desde un enfoque polisistémico (no solo en adaptaciones literarias)  |   |
|                        | DIDÁCTICA   | Didáctica de la TAV   |
|                        |   | Aplicaciones didácticas de la TAV al aprendizaje de lenguas |

De entre las líneas de investigación anteriores, este estudio doctoral se enmarca dentro de los trabajos que analizan el texto meta partiendo de un estudio de caso (la traducción del plurilingüismo), pero teniendo en cuenta, además, las restricciones del

<sup>66</sup> Por ser el objeto de estudio de esta tesis doctoral, remito al apartado 5.2 para un repaso extenso sobre el estado de la cuestión en este ámbito de la traducción audiovisual.



texto audiovisual y el proceso de traducción. A continuación, se revisan los conceptos teóricos de la traductología que se aplican al modelo de análisis.

## 2.1. Estudios Descriptivos de Traducción Audiovisual

Aunque hoy en día haya voces que empiezan a solicitar un cambio de paradigma (por ejemplo, Martínez Sierra, 2011), es necesario destacar la influencia que han tenido, y tienen, los Estudios Descriptivos de Traducción (EDT) en el ámbito de la Traducción Audiovisual. Desde la década de los 90 del siglo XX, tal y como mencionan Díaz Cintas (2003) y Chaume (2004), la mayoría de estudiosos de esta variedad ha adoptado enfoques descriptivistas con el propósito de conocer más detalles de la práctica traductora para cartografiarla y con ello, además, mejorar la formación de futuros profesionales de la Traducción Audiovisual —cada vez más formal y reglada, Cerezo Merchán (2012)—. Esta tesis doctoral se plantea como un ejemplo más de la capacidad y la potencialidad de la metodología descriptivista en la investigación traductológica, al tener como objetivo la descripción de las modalidades de traducción empleadas en el doblaje y la subtitulación del multilingüismo cinematográfico.

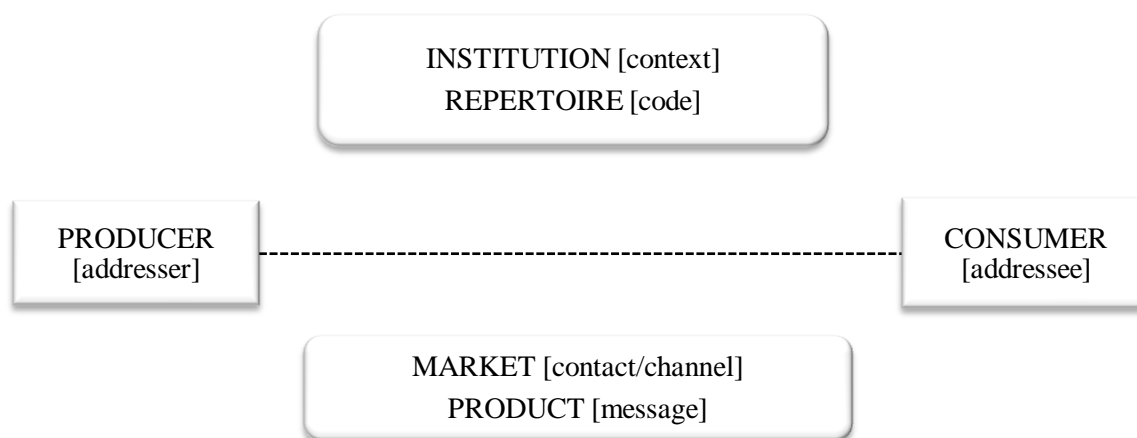
Según el esquema de Holmes (1972), reproducido en Hurtado Albir (2001, p. 138), los Estudios Descriptivos de Traducción pueden estar orientados al producto, al proceso o a la función de la traducción. Existe una relación entre estos tres factores, puesto que la *función* del TM es un elemento indispensable durante el *proceso* de traducción a la hora de escoger las estrategias que se adecuen mejor al *producto*, la traducción en sí (Toury, 1995, p. 23). En consecuencia, aunque este esquema parece expresar que los EDT se centran únicamente en un elemento (producto, proceso o función), sería imprescindible analizar los tres aspectos simultáneamente y, además, definir de forma meticulosa las variables que entran en juego. Para hallar regularidades en un contexto sociocultural determinado, este trabajo doctoral tiene presente la Teoría de los Polisistemas (Even-Zohar, 1990) y extrae conclusiones de tipo descriptivo a partir del producto traducido, pero también abarca el proceso y la función de la TAV al entrevistar a los agentes implicados en dicha labor.

### 2.1.1. El (poli)sistema en Traducción Audiovisual

La interrelación que propugna Toury (1995) entre producto, proceso y función en los EDT se enmarca en el contexto de la Teoría de los Polisistemas. Partiendo del

esquema presentado por Jakobson (1958/1985), se entiende que, para comprender mejor la naturaleza y la función de cualquier aspecto cultural, es necesario comparar este con otros elementos correlativos. De este modo, se establece un sistema de sistemas que interaccionan entre sí, pero funcionan como un todo con elementos interdependientes (Even-Zohar, 1990).

Figura 3. El polisistema literario (Even-Zohar, 1990, p. 31)



En el ámbito de la Traducción Audiovisual, el trabajo de Karamitroglou (2000) estudia el papel de la TAV en Grecia a partir de cuatro factores: los agentes humanos, los productos, los destinatarios y el modo audiovisual. Al mismo tiempo, propone reflexionar sobre la actitud, el estatus, la realización y la relación existente entre estos cuatro elementos de análisis con respecto al producto traducido en sí, la traducción audiovisual en general y la traducción del sistema literario.

La Teoría de los Polisistema y la aplicación de Karamitroglou (2000) a la TAV se ajustan al enfoque de esta tesis doctoral en el sentido de que no solo se estudia el producto, sino también el proceso de traducción en el que influyen el repertorio, la institución y el mercado. No se realiza un estudio sistemático de la actitud y el estatus de la TAV por parte de los agentes del proceso de traducción o los destinatarios del producto, pero en las entrevistas a las distribuidoras se tienen en cuenta que, por ejemplo, su actitud respecto a las modalidades de TAV determinará en gran medida el encargo de traducción y, probablemente, la traducción del plurilingüismo (v. fase E).

### 2.1.2. *Las normas en Traducción Audiovisual*

Adoptando la Teoría de los Polisistemas, se introduce en los Estudios de Traducción el concepto de *norma* tomado de la Sociología y la Psicología social: «general values or ideas shared by a community – as to what is right or wrong, adequate and inadequate» (Toury, 1995, p. 55). Debido a su carácter sociocultural, las normas del polisistema origen (PO) y del polisistema meta (PM) no siempre coinciden, por lo que los traductores deben decidir cuál de las dos primará durante el proceso de traducción (*initial norm*, Toury, 1995, p. 56). Ahí entran en juego dos de los conceptos más espinosos de esta propuesta: la adecuación y la aceptación del texto meta.

Toury (1995) asegura que si el traductor se decanta por las normas del PO, obtendrá un texto meta *adecuado* (es decir, más bien extranjerizante<sup>67</sup>). Si, por el contrario, toma las normas del PM, el resultado será un producto *aceptable* (por consiguiente, familiarizante). No obstante, ¿cómo es posible prever la adecuación y la aceptación de un texto meta? ¿Conocen de antemano los traductores las normas de ambos polisistemas? ¿Hasta qué punto son libres de decidir?

Puesto que la norma inicial despierta más dudas que resuelve y, en nuestra opinión, no siempre está al alcance de los traductores, es imprescindible recurrir a otra clase de datos. Se propone para ello un análisis más exhaustivo, que permita descubrir los factores que determinan las llamadas *preliminary norms* y las *operational norms* (Toury, 1995, pp. 58-61).

Las *normas preliminares* describen las políticas de traducción en los distintos polisistemas, es decir, detallan quién establece cuándo se traducen qué textos a qué lenguas y, si es necesario, a través de qué lengua intermedia. Las *normas operacionales* reflejan el modo de actuar de los traductores. Existen dos tipos. Por una parte, las *normas matriciales* recogen las circunstancias que influyen en la traducción completa o parcial del original y en la distribución definitiva del texto meta. Por otra parte, las *normas lingüístico-textuales* congregan los aspectos que determinan qué material lingüístico se emplea para traducir el texto origen. En este caso, puede ocurrir que estas normas coincidan o no con las que rigen los textos escritos originalmente en lengua

---

<sup>67</sup> En su defensa de la visibilidad del traductor en el producto final, Venuti (1995) recupera los términos *extranjerizante* y *familiarizante* como métodos de traducción.

meta. De esa diferencia surgen, por ejemplo, los estudios sobre la lengua oral prefabricada de las traducciones audiovisuales (el llamado *dubbese*)<sup>68</sup>.

Según Toury, estos estudios de normas pretenden ser un paso previo a la definición de leyes *universales*, que se proclaman imprescindibles para la evolución de la Traductología. No obstante, este concepto no está suficientemente trabajado en los Estudios de Traducción ni existe un consenso en cuanto a su aplicación. Por consiguiente, esta investigación no pretende hallar leyes universales para la traducción del plurilingüismo.

Es cierto que la propuesta de Toury (1995) no ha quedado exenta de críticas (cf. Hermans, 1999) y que Toury no es el único académico que ha trabajado el concepto de norma. Sin embargo, dado que en algunos aspectos las propuestas de Chesterman (1997) y Nord (1991) se solapan con las de Toury (1995), como queda patente en la siguiente tabla, no se describe una vez más qué entiende cada uno de ellos por norma, sino que se parte del planteamiento de Martí Ferriol (2010), quien resulta fundamental para revisar la bibliografía sobre la aplicación del concepto de norma en los estudios descriptivos de TAV.

Tabla 12. Taxonomías de las normas de traducción

| TOURY (1995)      |                         | CHESTERMAN (1997)                  | NORD (1991)              |
|-------------------|-------------------------|------------------------------------|--------------------------|
| Initial norm      |                         |                                    |                          |
| Preliminary norms |                         |                                    |                          |
| Operational norms | Matricial norms         | Expectancy norms (product norms)   | Constitutive conventions |
|                   | Textual-linguistic norm | Professional norms (process norms) | Regulative conventions   |
|                   |                         | Accountability norm                |                          |
|                   |                         | Communication norm                 |                          |
|                   |                         | Relation norm                      |                          |

Con un razonamiento exhaustivo y bien fundado, Martí Ferriol (2010) distingue dos tipos de normas: las *normas de la fase preliminar* de la traducción (derivadas de los cuestionarios y las entrevistas realizados a los traductores) y las *normas de la fase de traducción* (deducidas del análisis de los textos audiovisuales traducidos).

Las *normas de la fase preliminar de la traducción* se definen como el «cumplimiento recurrente de las convenciones profesionales de la traducción» (Martí Ferriol, 2010, pp. 89-90) para las dos modalidades de traducción audiovisual mayoritarias: el doblaje y la subtitulación. De este modo, se estudian los rasgos

<sup>68</sup> Cf. Antonini y Chiaro (2005); Antonini (2008), Romero Fresco (2009), Baños Piñero (2009) y Freddi y Pavesi (2009a).

comunes de carácter macrotextual que tienen presentes los agentes de la traducción en el momento de ejercer su labor. ¿Qué sopesa el traductor a la hora de determinar la forma en que aborda la traducción? Estas cuestiones varían, en último término, de acuerdo con la modalidad seleccionada para traducir el conjunto de la obra audiovisual, es decir, el encargo de traducción establece los aspectos que plasman las normas de la fase preliminar: la finalidad del texto meta, el estilo que se exige, el tiempo de que se dispone, el público al que se dirige, etc. Las normas vigentes durante el proceso de traducción en sí mismo, es decir, las *normas de la fase de traducción*, son el resultado de la reiteración en el uso de ciertas técnicas o grupos de técnicas de traducción. Martí Ferriol (2010, pp. 90-91), en su estudio, distingue hasta seis: la estandarización lingüística, la naturalización, la explicitación, la fidelidad lingüística, la eufemización y la disfemización.

### 2.1.2.1. El concepto de tendencia

Aunque por regla general es preferible emplear conceptos acuñados para evitar incrementar la terminología ya existente, el concepto de norma resulta ambiguo respecto a la cantidad de material de análisis que se necesita para hallar normas de manera rigurosa (Martínez Sierra, 2011). Podría resultar pretencioso definir normas a partir del corpus seleccionado para el caso de la traducción audiovisual del plurilingüismo en el cine de migración y diáspora. Se coincide con el autor en que no pueden ser equiparables las normas concretadas a partir de análisis individuales (por ejemplo, Ballester Casado, 2001) o a partir de grandes corpus de textos audiovisuales, como Forlì Corpus of Screen Translation<sup>69</sup>, Pavia Corpus of Film Dialogue<sup>70</sup>, Tracce<sup>71</sup> y TRACEci<sup>72</sup>.

Asimismo, las normas únicamente son representativas en y aplicables a textos que presentan las mismas variables que el corpus de análisis (Toury, 1997), ya que, para evitar generalizaciones automáticas, es imprescindible definir con precisión los factores que caracterizan un corpus (Toury, 1995).

---

<sup>69</sup> Forlì 1 es un corpus multimedia (italiano, francés y alemán) paralelo y comparable de textos audiovisuales cinematográficos y televisivos (Valentini, 2009).

<sup>70</sup> Pavia Corpus es un corpus paralelo de filmes británicos y estadounidenses y su doblaje al italiano (Freddi y Pavesi, 2009b).

<sup>71</sup> El proyecto TRACCE ha creado una plataforma para el análisis de audiodescripciones en lengua española (Jiménez Hurtado y Seibel, 2012).

<sup>72</sup> El catálogo TRACEci (1951-1981) contiene filmes en lengua inglesa censurados durante la época franquista (Gutiérrez Lanza, 2007).

El término *tendencia* resolvería estas posibles imprecisiones a la hora de catalogar las soluciones de traducción recurrentes halladas en un pequeño «corpus coherente de textos traducidos» (Martínez Sierra, 2011, p. 159). De este modo, podrían explicarse de forma rigurosa los resultados de investigaciones descriptivistas de alcance limitado y solo se estudiarían normas de traducción en investigaciones más amplias diseñadas a partir de una tendencia traductora. Este trabajo doctoral —que no pretende ser representativo, sino ser un ejemplo concreto del uso del plurilingüismo en textos audiovisuales a partir del cual acometer estudios más ambiciosos— suscribe completamente esta propuesta. Por ello, en la traducción del multilingüismo no se detectan normas, sino tendencias.

A modo de conclusión, esta tesis doctoral se enmarca dentro de los Estudios Descriptivos de Traducción Audiovisual. Los conceptos del paradigma descriptivista que se aplican en el modelo de análisis son: polisistema y tendencia. Aunque este trabajo hereda la tradición del estudio de normas en Traducción Audiovisual, se plantea como objetivo extraer tendencias en el plurilingüismo audiovisual traducido adoptando un enfoque sistémico. En la fase preliminar de la traducción y las fases de doblaje y subtitulación de un corpus limitado de filmes británicos de migración y diáspora traducidos al español, se buscan tendencias (*patrones recurrentes*, en palabras de Toury, 1997) entendidas como posibles embriones de normas de traducción. Con ello pretenden sentarse las bases metodológicas para un futuro estudio de mayor alcance textual y lingüístico.

## 2.2. Las restricciones de los textos audiovisuales

En el doblaje de *It's a Free World...*, unas escenas que muestran una interpretación de enlace en el TO se convierten en una conversación a tres bandas doblada por completo al español (v. muestra 3\_VD<sup>73</sup>). En de Higes Andino (2009), el director de doblaje, Eduardo Gutiérrez, explica que el cambio de modalidad observado en dicho largometraje respondía a varios condicionamientos técnicos que limitan el

---

<sup>73</sup> El anexo 13 contiene las instrucciones para ver correctamente los fragmentos de vídeo de las muestras a las que se hace referencia en esta tesis doctoral. Estos se encuentran en la carpeta *Anexo 13* del DVD. La numeración empleada coincide con el número asignado en el libro de Excel (anexo 9). Las indicaciones «\_TO», «\_VD» y «\_VOS» se corresponden, respectivamente, con la versión original, la versión doblada y la versión original subtitulada.

margen de maniobra de los agentes implicados en el proceso de doblaje, información que lleva a incorporar el análisis de las restricciones audiovisuales en esta tesis doctoral.

Las restricciones son «los obstáculos y problemas que impiden que haya total identidad entre TP [Texto de Partida] y TM [Texto Meta], es decir, condicionan la naturaleza de las diferencias entre ambos» (Zabalbeascoa, 1996, p. 183). Sin llegar a adoptar el modelo de Prioridades y Restricciones de este autor —que sí adapta Corrius i Gimbert (2008) para estudiar el doblaje del multilingüismo—, en este apartado se revisa el concepto de restricción y se mantiene la tipología propuesta por Martí Ferriol (2010), que se basa en las aportaciones de Titford (1982), Mayoral, Kelly, y Gallardo (1988), Whitman-Linsen (1992), Zabalbeascoa (1996), Chaume (2003, 2004) y Martí Ferriol (2006).

Las restricciones del texto audiovisual determinan la solución de traducción adoptada en el proceso de doblaje y subtitulación de un filme (Martí Ferriol, 2010). Este autor distingue seis tipos de restricciones: profesionales, formales, lingüísticas, semióticas o icónicas, socioculturales y nula.

- *Restricciones profesionales.* Los condicionantes relacionados con el encargo de traducción y las normas que se aplican en estas modalidades de traducción. Puesto que no es habitual que acompañen a los textos audiovisuales paratextos con información sobre el proceso de traducción (las llamadas *dubbing bibles*, Chaume, 2012, p. 182), la única manera empírica de obtener datos sobre las restricciones profesionales consiste en entrevistar a los propios traductores para doblaje y subtitulación<sup>74</sup>.
- *Restricciones formales.* Las limitaciones que se le presentan al traductor, derivadas de las convenciones propias de la modalidad de traducción.
- *Restricciones lingüísticas.* Las dificultades relacionadas con el código lingüístico en sí mismo.
- *Restricciones semióticas o icónicas.* Los obstáculos que plantea la naturaleza visual de los filmes, pues pueden aparecer insertos u objetos que evidencian el origen extranjero del filme, o es posible que el filme juegue a la confusión con la imagen o que cree situaciones cómicas por una incongruencia entre lenguaje e imagen.

---

<sup>74</sup> Por mi parte, con una perspectiva polisistémica, decido ampliar el campo de análisis al entrevistar también a los realizadores del filme original (director y guionista), las distribuidoras y los directores de doblaje, cumpliendo así con el estudio de la fase preliminar de la traducción, una fase imprescindible en un estudio de base descriptivista.

- *Restricciones socioculturales*. Las condiciones que influyen en el proceso de traducción por la diversidad cultural que se refleja en los filmes. Se trata de la mención de objetos o costumbres propios de una cultura.
- *Restricción nula*. Cuando no aparece ninguna de las restricciones anteriores. Del mismo modo que es interesante analizar el efecto de las restricciones en el proceso de traducción, resulta sensato estudiar los cambios acaecidos en el texto meta respecto al original cuando no impera restricción alguna aparente.

En el apartado 5.2.2.3 se mencionan los trabajos centrados en las restricciones que genera el plurilingüismo del texto audiovisual. Tomando como referencia la taxonomía de Martí Ferriol (2010) recién explicada, se describen en la fase D las restricciones específicas que se hallan en el corpus de esta tesis doctoral.

### 2.3. Las técnicas de traducción

Al igual que en el ámbito de las modalidades de traducción, no existe consenso en cuanto a la denominación más adecuada para referirse al «procedimiento verbal concreto, visible en el resultado de la traducción» (Hurtado Albir, 2001, pp. 256-257). En la bibliografía consultada, conviven los vocablos *estrategia* (Chesterman, 1997), *técnica* (Molina y Hurtado Albir, 2002), *procedimiento* (Vinay y Darbelnet, 1958) o *solución* (Romero Ramos, 2005), entre otros. Entendida como una opción de traducción que se ve reflejada en el resultado final y que, a diferencia del método de traducción, concierne a unidades menores del texto (Hurtado Albir, 2001), se prefiere la voz *técnica*, ya que parece ser la más extendida en el ámbito académico en lengua española.

No es necesario revisar aquí las diferentes taxonomías de técnicas de traducción propuestas hasta el momento, porque en esta tesis doctoral no se investigan las soluciones microtextuales adoptadas por los agentes del proceso de traducción. Tal y como ocurre en el estudio de la variación lingüística (Romero Ramos, 2005), analizar las técnicas de traducción propiamente dichas resulta demasiado restrictivo a la hora de examinar el plurilingüismo fílmico. En el capítulo 8 se define alguna técnica de traducción cuando se considera conveniente describir ciertos fenómenos del proceso de doblaje o subtitulación mediante este concepto traductológico. Para una revisión exhaustiva de las técnicas de traducción, cf. Hurtado Albir (2001), Molina y Hurtado (2002), Marco (2004) y, en su aplicación a la TAV, Martí Ferriol (2010).



## 2.4. Las estrategias de traducción

Las *estrategias de traducción* son «procedimientos (verbales y no verbales, conscientes e inconscientes) de resolución de problemas» (Hurtado Albir, 2001, pp. 271-272). En el ámbito de los Estudios de Traducción, este concepto siempre ha estado rodeado de confusión (Kearns, 2009). Chesterman (1997) emplea este mismo vocablo para proponer una taxonomía de lo que en esta tesis doctoral se conciben como técnicas de traducción (v. apartado anterior). Por su parte, Martí Ferriol (2006) rechaza el concepto de estrategia por considerarlo un término ambiguo e intermedio entre la técnica y el método<sup>75</sup>.

Siendo uno de los campos menos explorados en los Estudios de Traducción, se observan dos grandes líneas de trabajo. Por un lado, es posible analizar las estrategias traductoras según su tipo, su ámbito de aplicación, la modalidad de traducción del encargo, los pares de lenguas, la dirección del trasvase lingüístico, el objetivo, etc., y, por el otro, trabajar las estrategias de aprendizaje de la traducción, es decir, los procedimientos que mejoran la docencia y el aprendizaje de esta profesión.

La metodología que se aplica con mayor frecuencia para estudiar las estrategias de traducción son los estudios empíricos basados en el método del *Think-Aloud Protocol* (TAP), una metodología procedente de la Psicología cognitiva, la Pedagogía y la Didáctica de las lenguas. Su propósito es comprobar los procesos cognitivos en marcha durante las tareas de traducción mediante su verbalización. Existen serias dudas sobre la adecuación y eficacia de estos estudios, ya que los traductores e intérpretes profesionales solucionan muchos problemas de traducción de manera automática y los estudiantes de traducción e interpretación mezclan las estrategias traductoras con las estrategias de aprendizaje (Hurtado Albir, 2001).

En esta tesis doctoral, no interesan tanto los procedimientos cognitivos que han llevado a cabo los traductores para resolver el problema, como la decisión que se refleja en el producto final. Por consiguiente, resultaría desacertado aplicar la metodología

---

<sup>75</sup> El *método traductor* es «la manera en que el traductor se enfrenta al conjunto del texto original y desarrolla el proceso traductor según determinados principios» (Hurtado Albir, 2001, p. 241). Existen diversas clasificaciones, cuyo punto en común es poner de manifiesto la posibilidad de traducir de una manera más próxima al texto origen (traducción literal o extranjerización) o trasvasar el texto de un modo más cercano a la cultura meta (traducción libre o familiarización). También se aboga por escoger una opción intermedia, la *iusta via media*, o por analizar el método traductor mediante un *continuum*. No niego la importancia del estudio del método traductor. Sin embargo, ordenar las modalidades de traducción en un *continuum* resulta difícil. No detecto qué factores justificarían que sea más extranjerizante la interpretación de enlace que la autotraducción (Martínez Sierra, Martí Ferriol, de Higes Andino, Prats Rodríguez, y Chaume, 2010, p. 21).

TAP. Nuestro objeto de estudio no son los propios traductores, sino el producto final que llega al espectador.

#### *2.4.1. Las estrategias de traducción en los textos audiovisuales plurilingües*

Pese a las reticencias mencionadas en el apartado anterior, es adecuado recuperar el concepto de estrategia para el estudio de la traducción del plurilingüismo fílmico. En este ámbito, existe ya una propuesta que incluye el estudio de las estrategias de traducción. De Higes Andino, Prats Rodríguez, Martínez Sierra, y Chaume (2013) adoptan las conclusiones de Bartoll (2006), quien distingue dos grandes soluciones de traducción a la hora de subtítular fragmentos plurilingües: *marcar el multilingüismo o no marcar el multilingüismo*.

Aunque Bartoll no emplea el término *estrategia*, su propuesta cabe dentro de la definición de Hurtado Albir (2001), ya que decidir si se refleja o no el plurilingüismo de un texto origen es, en definitiva, un proceso cognitivo que tiene en cuenta las restricciones del texto audiovisual y busca hallar la solución de traducción más adecuada. El trabajo de Lörscher (1991) subraya otro de los rasgos característicos de las estrategias de traducción. Ante un mismo problema, los traductores pueden emplear estrategias diferentes (Hurtado Albir, 2001).

Las estrategias de marcar o no marcar el multilingüismo no coinciden con las que revisa Hurtado Albir (2001, pp. 271-279). Sin embargo, sí podrían clasificarse como estrategias traductoras específicas para la resolución de la traducción del plurilingüismo. A semejanza de los cambios efectuados en el código lingüístico que Romero Ramos (2005) propone analizar a partir de la presencia o ausencia de marca dialectal, optar por marcar el plurilingüismo o escoger no marcarlo son las estrategias locales válidas para resolver el problema de traducción que afecta a los textos audiovisuales de esta tesis doctoral. Se cree que en un mismo largometraje sería posible detectar estrategias de traducción diferentes ante fragmentos plurilingües semejantes. En el apartado 8.3.4 se explica cómo se analiza la estrategia de traducción.

## 2.5. El estudio de la ideología

Esta tesis doctoral parte de la idea de que la traducción es un complejo «acto de comunicación cuya finalidad es que un destinatario que no conoce la lengua ni la cultura en que está formulado un texto pueda acceder a ese texto» (Hurtado Albir, 2001, p. 507). Por su carácter multimodal, la traducción de textos audiovisuales es un acto de comunicación, si cabe más complejo, en el que influyen multitud de variables, siendo una de ellas la ideología<sup>76</sup>. De acuerdo con Díaz Cintas y Remael (2007), la subtitulación —y el resto de modalidades de TAV— no está exenta de condicionamientos ideológicos. Ninguna traducción es completamente neutral, dado que siempre hay que tomar decisiones y elegir unas soluciones en lugar de otras.

Según el Diccionario de la Lengua Española, la palabra *ideología* tiene dos acepciones:

1. f. Doctrina filosófica centrada en el estudio del origen de las ideas.
2. f. Conjunto de ideas fundamentales que caracteriza el pensamiento de una persona, colectividad o época, de un movimiento cultural, religioso o político, etc<sup>77</sup>.

Es esta segunda acepción la que se aplica en esta tesis. En los Estudios de Traducción se ha fomentado en las últimas décadas la investigación sobre la visibilidad del traductor y su posicionamiento ante los elementos extralingüísticos presentes o implícitos en los textos de trabajo. Al entender la traducción como actividad comunicativa, «el autor del texto original y el traductor se insertan en dos espacios semióticos diferentes» (Hurtado Albir, 2001, p. 616) y, en consecuencia, en el proceso de reescribir un texto en otra lengua, surgen «condicionamientos ideológicos» complejos.

Como es factible que no coincidan las motivaciones ideológicas del autor y del traductor, se detectan tres líneas de investigación posibles en el estudio de la ideología:

- *La ideología del traductor*. El estudio de la ideología del traductor viene determinado por el convencimiento de que el traductor es una persona condicionada por la ideología de su entorno, por lo que el ejercicio de su profesión no puede ser neutro (Hurtado Albir, 2001, p. 617). La ideología de una traducción depende de la posición que ocupe el traductor y dicha posición no se encuentra en el punto

<sup>76</sup> La influencia de la ideología es una de las cinco líneas de investigación fundamentales para analizar la traducción desde una perspectiva contextual y sociocultural (Hurtado Albir, 2001).

<sup>77</sup> Disponible en: <http://lema.rae.es/drae/?val=ideolog%C3%ADa>.

intermedio. Las similitudes y las diferencias que se observan entre el tema y los actos de habla del texto origen, el contenido según lo reproduce el traductor y los actos de habla del texto meta son muestra de los condicionamientos ideológicos que modulan su actividad (Tymoczko, 2003).

- *La ideología del texto traducido.* En el estudio de la ideología del texto traducido, se descubren, por un lado, corrientes traductoras que impregnan de ideología sus textos de manera consciente y manifiesta, como la corriente feminista canadiense (cf. Castro Vázquez, 2009). Por el otro, los mecanismos ideológicos y políticos quedan reflejados en el texto traducido mediante marcas textuales, cuyo análisis puede basarse en el análisis crítico del discurso. Cf. Fairclough y Wodak (1997) y, en su aplicación a los estudios de traducción, Khajeh y Khanmohammad (2009)<sup>78</sup>.
- *La ideología de la recepción de la traducción.* La ideología también puede impregnar la recepción de la traducción a través de las relaciones de poder. Se establece qué se traduce teniendo en cuenta la hegemonía política y cultural del contexto de la obra original y el mecenazgo que ejercen las instituciones y el sistema educativo (cf. Lefevere, 1992). Asimismo, el propio traductor puede autocensurarse (Hurtado Albir, 2001) o sufrir el control institucional, que regula los textos traducidos a través de mecanismos de censura y políticas de normalización lingüística, que favorecen o debilitan la lengua meta (cf. Gutiérrez Lanza, 1999; Ballester Casado, 2001; Serrano Fernández, 2003; Marzà, 2007; Camus Camus, 2010; Barambones Zubiria, 2012; Prats Rodríguez, 2014; de Miguel González, en preparación).

### *2.5.1. El análisis de la ideología en la traducción de textos audiovisuales plurilingües*

La traducción, «like any cultural practice, entails the creative reproduction of values» (Venuti, 1998, p. 1). Según Van Dijk (1998), la ideología está determinada por los valores de la sociedad que envuelve al emisor del mensaje, así como por los procesos cognitivos que tienen lugar en la mente del hablante a la hora de difundir su mensaje. Por ello, el presente estudio descriptivista de base empírica aboga por

---

<sup>78</sup> El análisis crítico del discurso sí se emplea para estudiar el discurso de la inmigración en los medios de comunicación (cf. Bañón Hernández y Fornieles Alcaraz, 2008; Lario Bastida, 2006). No obstante, descarto adoptar esta metodología, porque no es pertinente realizar un análisis lingüístico tan microtextual para saber por qué se mantiene o se omite el plurilingüismo del texto original. Creo que las restricciones audiovisuales ejercen un peso mayor sobre las decisiones de traducción.

reflexionar también sobre la ideología subyacente a la hora de representar la identidad lingüística de los personajes inmigrantes.

Esta tesis doctoral no se alinea con los trabajos que estudian la ideología del texto traducido. Por su enfoque más discursivo y cognitivo, no sería idóneo realizar un análisis microtextual como el que propone Van Dijk (1998). Tampoco convendría aplicar la perspectiva semiótica de Carbonell i Cortés (2003), ampliada en Gil-Bardají y Carbonell i Cortés (2010), con el que se investigan los discursos de alteridad e identidad en la traducción de la denominada literatura exótica, porque el carácter multimodal de los textos audiovisuales complica en grado sumo la aplicación de este enfoque al estudio de la traducción del plurilingüismo<sup>79</sup>.

En la línea esbozada por Díaz Cintas (2012), el propósito de este trabajo doctoral es ir más allá del estudio lingüístico de la traducción del plurilingüismo; la presente investigación aúna el estudio de la ideología del traductor y la ideología de la recepción de la traducción. Sin entrar en el grado de detalle que aplica Vidal Claramonte (1998)<sup>80</sup>, se contextualiza el proceso de traducción del plurilingüismo y se estudian los condicionantes ideológicos que se manifiestan en él partiendo de los postulados de Fawcett y Munday (2009) y Díaz Cintas (2012). La clave de la intervención ideológica en una traducción es que las decisiones tomadas durante el proceso de traducción, ya sean las adoptadas por el traductor o por otros agentes implicados, pueden estar determinadas por *estrategias de traducción de base ideológica*, definidas por aquellos que ostentan el poder (Fawcett y Munday, 2009).

Al decidir si se marca o no la L3 en el TM, los traductores audiovisuales se ven limitados por las restricciones del texto audiovisual (v. fase D). En ciertas circunstancias, «changes and modifications to the original text are incorporated because of technical

---

<sup>79</sup> El cuadro semiótico de Greimas y Courtés (1979), que a través de signos lógicos diferencia entre *other* (el otro), *self* (el yo), *no-other* (el no-otro) y *no-self* (el no-yo), se adapta al estudio del discurso periodístico (Landowski, 1993, p. 115) y al análisis de la representación del extranjero/inmigrante en la ficción televisiva española (Lacalle, 2008, p. 108). No se aplica al estudio metatraductológico que planteo, porque resulta difícil justificar cómo se reflejan dichas identidades en las modalidades de traducción. Queda claro que la conservación de la L3 mediante, por ejemplo, la no traducción favorece la identificación de un personaje inmigrante como el *otro*. Sin embargo, no se dispone de suficientes datos empíricos para averiguar si la desaparición de la L3, mediante el doblaje o la subtitulación a L2, facilita que se identifique al personaje como un *yo*, un *no-otro* o un *no-yo*.

<sup>80</sup> A partir de las teorías de Foucault (1966, 1969, 1971, 1975), Vidal Claramonte (1998) estudia, de manera solapada y complementaria, la arqueología, la genealogía y la ética de la traducción. En primer lugar, se describe el contexto del TO y el TM, así como el tiempo y el lugar de la traducción (la *arqueología de la traducción*). En segundo lugar, se estudia quién decide hacer qué traducción y por qué así y no de otro modo (la *genealogía de la traducción*). Por último, se analizan las formas de subjetivación, las relaciones de poder que influyen en la redacción del texto origen y el texto meta, así como las posibilidades que existen de subvertir dichas relaciones de poder (la *ética de la traducción*).

considerations» (Díaz Cintas, 2012, p. 284). Por tanto, los cambios en la L3 que se deriven de estas restricciones no son producto de una decisión ideológica, sino de una *manipulación técnica*. Sin embargo, ¿se abusa de las restricciones que en principio limitan técnicamente el proceso de traducción? En ausencia de restricciones que exijan una manipulación técnica del TM, ¿qué empuja a un traductor a marcar el plurilingüismo o, por el contrario, a no marcarlo? ¿Qué le lleva a seleccionar una modalidad u otra? ¿Existen influjos ideológicos?

Díaz Cintas (2012) habla de *manipulación ideológica* cuando se detectan cambios injustificados, realizados a propósito y sin miramientos respecto al TO. Las razones que determinan dicha manipulación de carácter ideológico son de muy diversos tipos: religiosas, políticas, morales o económicas. Para su detección, es necesario establecer qué papel ejercen los diferentes agentes en el proceso de traducción y desentrañar las agendas, personales o colectivas, que influyen ideológicamente en la estrategia de traducción (Díaz Cintas, 2012).

En el estudio de la traducción del plurilingüismo, se desentrañan los motivos que generan una manipulación ideológica del corpus de análisis a partir de fuentes extratextuales. En ausencia de paratextos<sup>81</sup>, se realizan entrevistas semiestructuradas a los agentes del proceso de distribución (como clientes finales, disponen de la autoridad para decidir cómo se enfoca la traducción del plurilingüismo) y del proceso de traducción (el traductor, el ajustador y el director de doblaje acometen el encargo condicionados por las convenciones del doblaje y la subtitulación que han aprendido a través de su formación y su experiencia profesional).

Este capítulo ha comenzado ubicando este trabajo doctoral entre las líneas de trabajo que se manifiestan en el campo de la investigación en TAV. A continuación, se han revisado los conceptos básicos de los Estudios Descriptivos de la Traducción por ser la base metodológica en la que se fundamenta el análisis. Desde una perspectiva sistémica, se ha reconocido el papel que tienen los diferentes agentes en la traducción del plurilingüismo y, por el carácter limitado del corpus, no se buscan normas, sino tendencias.

---

<sup>81</sup> La inexistencia de paratextos y, en concreto, de epitextos es otro motivo por el que no se aplica la propuesta de Gil-Bardají y Carbonell i Cortés (2010) al estudio de la ideología en la traducción de textos audiovisuales plurilingües.

Para fundamentar teóricamente el análisis, se ha definido el concepto de estrategia de traducción a partir de Hurtado Albir (2001). Dando un paso más en pro de la concreción del término, se han descrito las estrategias que se detectan en la traducción del plurilingüismo audiovisual. Asimismo, por el enfoque microlingüístico que debería otorgarse a este trabajo, se ha desestimado estudiar las técnicas de traducción.

A partir de la taxonomía de las restricciones del texto audiovisual realizada por Martí Ferriol (2010), podrán estudiarse los elementos del TO que generan una manipulación técnica del TM (Díaz Cintas, 2012). Por último, el concepto de manipulación ideológica del mismo autor permite crear un marco de análisis en el que, mediante entrevistas a los agentes del proceso de distribución y traducción, se establecerá qué condicionantes determinan que desaparezca el plurilingüismo del TM a pesar de no existir restricciones (se explican las fases concretas de esta investigación en el capítulo 6).

El próximo capítulo se aleja de los Estudios de Traducción para adentrarse en el ámbito de los movimientos migratorios (para ello se recurre a la Sociología) y en la representación de estos en los textos audiovisuales de ficción (se revisan algunos conceptos teóricos de los Estudios Fílmicos y las investigaciones en torno al cine que narra historias de migración y diáspora).





### 3. Cine y migración

Como se detalla en la Introducción, el propósito de esta tesis doctoral es el estudio de la traducción del plurilingüismo en un corpus de películas que refleje los flujos migratorios de las últimas décadas y se centre en las comunidades inmigrantes, que son, o llegan a ser, de por sí y como mínimo, bilingües (con el grado de diglosia correspondiente en cada caso). Con la intención de contextualizar el papel de los personajes inmigrantes en el cine desde una perspectiva multidisciplinar, se interjecta el campo de la Traducción Audiovisual con el de la Sociología y el de los Estudios Fílmicos.

Desde el ámbito de la Sociología, se revisan ciertos conceptos clave y se observan las diferencias existentes entre la experiencia migratoria de Reino Unido, la sociedad de acogida que se refleja en el texto original, y España, sociedad que recibe el texto meta de los filmes del corpus. En el campo de los Estudios Fílmicos, se comprueba de qué manera se ha estudiado el cine protagonizado por comunidades inmigrantes para delimitar el corpus de estudio y así reflexionar sobre la construcción lingüística de los personajes.

#### 3.1. Los flujos migratorios en la sociedad actual

A pesar de que da la impresión de que los flujos migratorios son producto de la globalización, las migraciones son parte de la historia de la humanidad. Baste recordar que nuestra especie, el *Homo sapiens sapiens*, surgió en África y desde allí se expandió por todo el planeta. A día de hoy se han desarrollado nuevas formas de migración internacional gracias a los avances de la industria del transporte y la comunicación. Las migraciones, que responden a los cambios producidos en la demografía mundial, transcurren de Este a Oeste y de Sur a Norte (R. Cohen, 2008, pp. 144-145). Mientras en el Norte desarrollado, disminuye la tasa de natalidad y envejece la población, el Sur pobre ve cómo sus jóvenes, el grueso de la población, deciden emigrar al no disponer de futuro en su tierra (Nair, 2006).

No obstante, en la actualidad el capital es lo único que puede moverse libremente y no ocurre igual con el trabajo y las poblaciones. Desde los años 70, los países del hemisferio norte han ido cerrando sus fronteras (Nair, 2006). Desde 2008, la legislación europea en materia de inmigración se caracteriza por las siguientes medidas: el control de fronteras, la limitación de las entradas según las necesidades económicas, la armonización de la figura del asilo, la lucha contra la inmigración indocumentada y la expulsión sin garantías (Barbero, 2009)<sup>82</sup>.

Ya en los años 90, Pugliese (1995) y De Lucas (1996) se valieron de la metáfora de Europa como *fortaleza* para denunciar el modelo político y jurídico de fronteras exteriores que adoptaba la entonces Comunidad Económica Europea. Y es que la llegada de inmigrantes despierta en la sociedad de acogida dudas sobre su identidad nacional. Pretende evitarse que se transforme en multiétnica y mestiza mediante leyes de inmigración restrictivas (Nair, 2006, p. 17).

En la actualidad, además, el imaginario social de los países ricos se ve amenazado por la *lacra* de la inmigración que pregonan gobiernos y medios de comunicación (Nair, 2006). Según la percepción general, el *problema* aumenta a pasos agigantados. No obstante, la Organización Internacional para las Migraciones asegura que en 2010 había en el mundo aproximadamente 214 millones de migrantes internacionales. Esta cifra constituye únicamente un 3,1 % de la población mundial, porcentaje que se mantiene estable. Desde 2000 a 2008 solo se ha incrementado en un 0,2 %<sup>83</sup>. Donde los flujos migratorios se han disparado en las dos décadas pasadas ha sido en los antiguos países europeos de emigración, como Italia y España (Nair, 2006).

### 3.1.1. *Conceptos clave*

Para comparar los flujos migratorios en España y Reino Unido, se revisan en este apartado tres conceptos: nación, migrante y diáspora, y se relacionan con los filmes seleccionados para el análisis.

---

<sup>82</sup> En este contexto, ha surgido una industria migratoria que se lucra de las esperanzas de quienes buscan una vida mejor. Así lo denuncia, por ejemplo, el filme *In this World (En este mundo)*, Michael Winterbottom, 2002), que narra las penalidades de dos jóvenes afganos durante el periplo que emprenden con destino a Londres.

<sup>83</sup> Disponible en: <http://www.iom.sk/en/about-migration/facts-figures>.

### 3.1.1.1. La nación y la nacionalidad

Los flujos migratorios no se politizaron hasta principios del siglo XIX, cuando se crearon los primeros Estados-nación. En dicho momento, se creó el término *nación* para definir a una comunidad política que confiere soberanía al Estado sobre un territorio habitado por ciudadanos (Lahav y Messina, 2006). A raíz de ello, se crea un vínculo jurídico, la *nacionalidad*, que une formalmente a todos los ciudadanos con un Estado y que es la base de las políticas migratorias de los distintos países en la actualidad. Los individuos que no cuentan con la nacionalidad son considerados extranjeros y no disfrutan de los mismos derechos que los ciudadanos nacionales.

Existen tres formas de obtener una nacionalidad. La primera de ellas se basa en el *principio de origen (ius sanguinis)*, que consiste en la adquisición de la ciudadanía por linaje biológico; es decir, los hijos pertenecen al pueblo o grupo étnico de los padres, como ocurre en España, Reino Unido y Alemania. La segunda se fundamenta en el *principio de territorio (ius solis)*, que permite que los nacidos en un territorio soberano puedan reivindicar dicha ciudadanía. Esta modalidad es habitual en los territorios de antiguas colonias; por ejemplo, Australia, Canadá y Estados Unidos<sup>84</sup>. Por último, el *principio de consentimiento* permite, mediante la naturalización o la nacionalización, obtener la nacionalidad del país de acogida tras demostrar haber vivido en él una cantidad determinada de años, conocer el idioma y la cultura y tener empleo, entre otros requisitos. Por haber contraído matrimonio con una persona de una nacionalidad diferente, también se puede solicitar la naturalización (Benhabib, 2006).

En el filme *Room to Rent*, el protagonista desea obtener la nacionalidad británica para residir en Reino Unido de forma permanente, para lo cual pretende contraer matrimonio con una mujer desconocida a la que pagaría una cantidad estipulada de dinero (lo que se conoce con el término de *matrimonio de conveniencia* o *complacencia*<sup>85</sup>). En *Ae Fond Kiss...*, los hijos de la familia Kahn son ciudadanos británicos por principio de origen. Tras el desmantelamiento del imperio británico se otorgó la nacionalidad británica a los ciudadanos procedentes de las antiguas colonias, por lo que los hijos de dichos individuos, la llamada segunda generación de inmigrantes, son ciudadanos británicos.

---

<sup>84</sup> Paradójicamente los antiguos países coloniales impusieron el principio de territorio para asegurar el derecho de sus descendientes sobre las tierras recién conquistadas, mientras que mantenían, y aún conservan, el principio de origen en sus Estados-nación (Extra, 2010).

<sup>85</sup> Disponible en: <http://noticias.juridicas.com/articulos/45-Derecho%20Civil/200705-41412321412789896.html>.

### 3.1.1.2. El migrante

Cuando un ciudadano de un Estado-nación se traslada por su propia voluntad a otro Estado-nación comienza el proceso de migración. La Organización de Naciones Unidas define al *migrante internacional* como «any person who changes his or her country of residence» (United Nations Statistics Division, 1998, p. 17), lo que implica obviamente que no se considera migrantes a aquellas personas que van a otro país por ocio, peregrinación religiosa, negocios, tratamiento médico o visitas a familiares o amigos. Según el tiempo que dure el cambio de residencia, se distingue entre *short-term migrant* (entre tres y 12 meses) y *long-term migrant* (si se vive más de un año en el país de acogida, United Nations Statistics Division, 1998, p. 18).

Un aspecto que caracteriza a los migrantes es la dualidad de su situación. Desde la perspectiva de la sociedad de origen, son *emigrantes*, mientras que, en la sociedad de acogida, son *inmigrantes*. Esta dualidad es especialmente importante porque, en general, los inmigrantes responden de tres maneras tras su llegada. Algunos intentan asimilarse, en cuyo caso transforman sus costumbres para ajustarlas al modelo del país que les acoge. Otros se aíslan y crean guetos en los que no tienen contacto alguno con el resto de ciudadanos. La gran mayoría busca un punto intermedio e intenta pasar inadvertida (Nair, 2006).

Existen distintos tipos de inmigrantes de acuerdo con su forma de entrada. Los *inmigrantes regulares* poseen permiso de residencia o disfrutan de libertad de movimiento. Los *inmigrantes irregulares* entran de manera «ilegal», los llamados «sin papeles». Los *refugiados* huyen de su propio territorio y solicitan asilo en el país de acogida (Ribas Mateos, 2004). Por ejemplo, los protagonistas de *Beautiful People* representan a refugiados bosnios y serbios llegados al Reino Unido durante la guerra de los Balcanes. Por su parte, el protagonista de *Room to Rent* y algunos personajes de *It's a Free World...* se encuentran en situación irregular, después de que caduquen los visados de que disfrutaban.

En el seno de la Unión Europea (UE), macrocontexto socio-histórico en el que se insertan los filmes analizados, los derechos de que disfrutaban los inmigrantes regulares vienen determinados, además, por dos clases de regímenes de extranjería (Benhabib, 2006). El *régimen general* es aplicable a residentes extranjeros nacionales de países que no pertenecen a la UE (terceros países) mientras que el *régimen comunitario* se adjudica a residentes extranjeros nacionales de algún Estado miembro de la UE. Estos últimos gozan prácticamente de los mismos derechos que los ciudadanos nacionales del país en

el que residen, a diferencia de los nacionales de terceros países, cuyos derechos están más condicionados<sup>86</sup>. Esta distinción es substancial en el proceso de selección del corpus, pues está formado por películas que reflejan la vida de los inmigrantes extracomunitarios, procedentes de África, América Central, América del Sur, Asia y, por las razones expuestas en la anterior nota al pie también, Europa del Este (v. apartado 7.1).

En países, como Reino Unido, Francia o EE UU, los migrantes llegados de sus países de origen se asentaron hace décadas, de modo que sus descendientes han nacido ya en el país de acogida. En los estudios sobre los flujos migratorios, los hijos de la llamada *primera generación* reciben el nombre de *segunda generación* (Eurostat, 2011). Entre las comunidades inmigrantes asentadas desde hace más tiempo, se categoriza a los nietos de los primeros inmigrantes bajo el nombre de *tercera generación* (Tsuda, 2012)<sup>87</sup>.

### 3.1.1.3. La diáspora

Otro concepto relacionado con los flujos migratorios es el de *diáspora*. R. Cohen (2008) amplía su significado para referirse no solo a la dispersión histórica y casi perpetua de los judíos, sino también a una serie de flujos migratorios que comparten unas características concretas, entre las que destacan las siguientes: la dispersión de un pueblo en varias regiones extranjeras, la memoria colectiva de la patria, una fuerte conciencia de grupo, un compromiso colectivo por preservar las costumbres, un retorno ocasional a la patria y una relación —problemática o enriquecedora— con la sociedad de acogida.

En los Estudios Fílmicos, se incorpora este término en las nomenclaturas *migrant and diasporic cinema* (Berghahn y Sternberg, 2010a; Loshitzky, 2010) y *South Asian diasporic films* (Desai, 2004) para definir los largometrajes que narran

<sup>86</sup> Dentro del régimen comunitario, se observan diferencias a raíz de las ampliaciones de la UE acaecidas en 2004 y 2007. Al preverse un aumento de la migración Este-Oeste, algunos Estados miembro, como España, Francia, Italia o Bélgica, decidieron imponer limitaciones de acceso al mercado laboral durante los primeros años para ralentizar las consecuencias demográficas de la recién adquirida libertad de movimiento de polacos, húngaros, eslovenos, checos, rumanos, estonios, etc. Esta medida implicó la aparición de ciudadanos de segunda categoría dentro de la UE (Barbero, 2009). Por su parte, Irlanda, Reino Unido y Suecia no impusieron ninguna restricción y Austria y Alemania las mantuvieron hasta 2011.

<sup>87</sup> En la película *Ae Fond Kiss...* surge el tema de la identidad de la segunda generación. Así se define la hija menor de los Kahn: «I am a Glaswegian, Pakistani, teenager, woman... woman of Muslim descent who supports Glasgow Rangers in a Catholic School, 'cos I'm a dazzling mixture and I'm proud of it» (v. muestra 573-574\_TO). En esta tesis doctoral no estudio hasta qué punto se reconocen a sí mismos como inmigrantes la denominada segunda, tercera o cuarta generación ni la ideología que emerge de esta nomenclatura (cf. Tsuda, 2012). Con un propósito divulgador, es interesante la reflexión lingüística que realiza Álex Grijelmo respecto al carácter hereditario de la palabra *inmigrante*. Disponible en: [http://elpais.com/elpais/2013/11/22/opinion/1385137645\\_762712.html](http://elpais.com/elpais/2013/11/22/opinion/1385137645_762712.html).

experiencias de diáspora (v. anexo 1). En esta tesis doctoral se categorizan como filmes de migración y diáspora los largometrajes objeto de estudio, algunos de los cuales están protagonizados por la diáspora paquistaní e india que vive en Reino Unido.

### *3.1.2. Comparativa entre Reino Unido y España*

Pese a la existencia del modelo europeo de gestión de las migraciones descrito en el apartado 3.1, cada país europeo enfoca los flujos migratorios desde perspectivas diferentes. Mientras Alemania, por ejemplo, siempre ha visto a los inmigrantes como ciudadanos de paso que llegan para abastecer al país de mano de obra, Francia se define como país de inmigrantes con un modelo de integración basado en la asimilación de los recién llegados a los valores republicanos. Italia, Grecia, Portugal y también España conforman un conglomerado de países cuyo reciente desarrollo económico ha potenciado la llegada de inmigrantes a unos territorios que solo conocían el proceso inverso, la emigración (Nair, 2006)<sup>88</sup>.

Este apartado se centra únicamente en las políticas migratorias de las dos sociedades representadas en el corpus de esta tesis, la británica y la española, así como en los rasgos que caracterizan a la población inmigrante residente en estos dos países. Es difícil conocer el número total de extranjeros que viven en un país debido a la laguna informativa de los censos respecto a la cantidad y diversidad de inmigrantes irregulares (Extra y Yağmur, 2004; Extra, 2010). No obstante, el censo sigue siendo una herramienta útil para conocer la composición de un país y, en esta tesis doctoral, permite observar, de manera cualitativa, las diferencias existentes entre las cinco comunidades de inmigrantes mayoritarias en Reino Unido y España, que no coinciden.

Por un lado, los flujos migratorios se derivan de la proximidad geográfica (la llegada de irlandeses al Reino Unido y de marroquíes a España). Por el otro, reflejan vínculos históricos que se remontan a la Edad Moderna. Desde el desembarco de Cristóbal Colón en 1492 han sido constantes, en uno u otro sentido, los movimientos migratorios entre América Central y del Sur y la península ibérica. Del mismo modo, la institución de la Compañía Británica de las Indias Orientales en 1600 ha sido clave para la migración de Reino Unido.

---

<sup>88</sup> La crisis económica y la mala gestión política han provocado que países como Portugal, Grecia o España hayan notado en los últimos años un frenazo en los flujos inmigratorios y vuelvan a ser países de emigrantes (INE, 2012a). Sin embargo, en el período que se estudia en esta tesis, la situación es la descrita en este capítulo.

Tabla 13. Nacionalidades de los extranjeros residentes en España y Reino Unido (2000-2009)

| AÑO  | REINO UNIDO   | ESPAÑA  |
|------|---|---|
| 2000 | Datos no disponibles                                | Marruecos<br>Reino Unido<br>Alemania<br>Francia<br>Portugal |
| 2001 | Datos no disponibles                                | Marruecos<br>Ecuador<br>Reino Unido<br>Alemania<br>Colombia |
| 2002 | Datos no disponibles                                | Ecuador<br>Marruecos<br>Colombia<br>Reino Unido<br>Rumanía  |
| 2003 | Datos no disponibles                                | Datos no disponibles  |
| 2004 | Irlanda<br>La India<br>EE UU<br>Italia<br>Alemania  | Ecuador<br>Marruecos<br>Colombia<br>Rumanía<br>Reino Unido  |
| 2005 | Irlanda<br>La India<br>Polonia<br>EE UU<br>Francia  | Marruecos<br>Ecuador<br>Rumanía<br>Colombia<br>Reino Unido  |
| 2006 | Irlanda<br>La India<br>Polonia<br>Francia<br>EE UU  | Marruecos<br>Ecuador<br>Rumanía<br>Reino Unido<br>Colombia  |
| 2007 | Polonia<br>Irlanda<br>La India<br>EE UU<br>Pakistán | Marruecos<br>Rumanía<br>Ecuador<br>Reino Unido<br>Colombia  |
| 2008 | Polonia<br>Irlanda<br>La India<br>Pakistán<br>EE UU | Rumanía<br>Marruecos<br>Ecuador<br>Reino Unido<br>Colombia  |
| 2009 | Polonia<br>Irlanda<br>La India<br>Pakistán<br>EE UU | Rumanía<br>Marruecos<br>Ecuador<br>Reino Unido<br>Colombia  |

La procedencia de los extranjeros que viven en ambos países determina las lenguas que hablan las comunidades inmigrantes. Mientras que en Reino Unido los inmigrantes de forma mayoritaria hablan hindi, panyabí, bengalí y urdu, en España

hablan árabe y español (Lewis, Simons, y Fennig, 2013)<sup>89</sup>. Dado que el cine intenta reflejar la realidad, se deduce que estas lenguas serán los idiomas que con más probabilidad se vean reflejados en las respectivas industrias cinematográficas.

Conocer las diferencias —lingüísticas y culturales— existentes entre las comunidades inmigrantes mayoritarias en estos dos países podría ser útil en el estudio de la traducción del plurilingüismo. Debido a la hibridación propia de los inmigrantes en la sociedad de acogida, los traductores y el resto de profesionales podrían haberse visto en la tesitura de tener que trasvasar elementos propios de las minorías inmigrantes de Reino Unido, (casi) desconocidos para el espectador español medio, pero a los que están acostumbrados los ciudadanos británicos. Los agentes del proceso de traducción explican en las entrevistas cómo resuelven este reto.

### **3.1.2.1. Políticas migratorias en Reino Unido**

Desde que terminó la Segunda Guerra Mundial, Reino Unido es uno de los países que más inmigrantes ha admitido en sus fronteras. La legislación británica sobre inmigración ha cambiado a lo largo de los años. Después de la Segunda Guerra Mundial y tras el desmantelamiento del Imperio británico, llegaron al país oleadas de ciudadanos de la Commonwealth, muchos de los cuales ostentaban la nacionalidad británica. En los años 70, Reino Unido luchaba por definir su identidad nacional. Se incrementaron las políticas de segregación y surgió un partido político de extrema derecha, el National Front, que respondía a las reivindicaciones de los grupos racistas. Sin embargo, a partir de los años 90, con la llegada de un gran número de trabajadores procedentes de Europa del Este, la sociedad británica se dio cuenta de que era irremediamente un país de inmigración. Se potenció entonces la idea de una identidad británica basada en el multiculturalismo, el multiétnico y la multirreligiosidad (Naïr, 2006), lo que permitía a los tres millones de personas adscritos a una minoría étnica que residen en Reino Unido (Düvell y Jordan, 2003) decidir entre integrarse o preservar su identidad. Este modelo multicultural se halla en peligro desde que en 2008 se endureciesen los requisitos para obtener un permiso de residencia permanente, lo que auspicia la llegada preferente de trabajadores muy cualificados (Roche, 2010).

---

<sup>89</sup> Aunque no haya constancia en Lewis *et ál.* (2013), se predice un aumento de hablantes de polaco en Reino Unido y rumano en España debido al incremento de inmigrantes procedentes de esos países.



### 3.1.2.2. Políticas migratorias en España

Durante la dictadura franquista, el flujo migratorio se caracterizaba, por un lado, por el asentamiento de habitantes del campo en las ciudades y, por otro lado, por la emigración exterior a América, Suiza, Francia y Alemania. En ambos casos, los emigrantes se sentían atraídos por las oportunidades de trabajo que brindaban los polos de desarrollo industrial. Hasta 1975 llegaban pocos inmigrantes extranjeros. De hecho, a principios de la década de los años 70 del siglo XX, el número de españoles residentes en el extranjero era casi diez veces superior al de extranjeros censados (Romero Valiente, 2004).

No obstante, a partir de esa fecha y en muy poco tiempo, España se transformó en un país de inmigración al que retornaban los antiguos emigrantes españoles y su descendencia, así como el territorio en el que se asentaban poblaciones migrantes de todo el mundo —desde 1989 mayoritariamente arriban ciudadanos extracomunitarios—. El fin de la dictadura, la cercanía del continente africano, los lazos que nos unen con Latinoamérica, la demanda laboral y el clima son algunas de las razones que convirtieron a España en puerto de llegada (Romero Valiente, 2004). La población inmigrante se concentra principalmente en las grandes ciudades y el 65,7 % vive en cuatro comunidades autónomas: Cataluña, Madrid, Comunidad Valenciana y Andalucía (Azcarate Luxán y García Alonso, 2010).

Ahora bien, a raíz de la crisis económica actual, parece que esa búsqueda en España de *El Dorado* ha llegado a su fin (INE, 2012b, p. 3). Al tiempo que la población inmigrante ha comenzado a abandonar las metrópolis para buscar trabajo en zonas rurales, ha aumentado el número de retornos —sobre todo, entre la población latinoamericana— y ha disminuido el número de llegadas (Azcarate Luxán y García Alonso, 2010), lo que ha provocado que en 2011 el saldo migratorio fuese negativo por primera vez desde los años 70 (INE, 2012a, p. 11).

## 3.2. Los flujos migratorios en el cine: el cine de migración y diáspora

El fenómeno de la migración resumido en el apartado anterior no ha pasado desapercibido en la industria cinematográfica europea. Según los datos extraídos de la revista *Cine para leer*, entre 2000 y 2009 se estrenaron en España 1.003 largometrajes europeos, de los cuales 48 son filmes de ficción en los que se reflejan las condiciones de

vida de las comunidades inmigrantes, en ocasiones con intención de denunciar (v. capítulo 7).

En los años 80 del siglo XX, floreció en Reino Unido, Francia y Alemania un elenco de cineastas, descendientes de aquella primera oleada de inmigrantes llegados a Europa después de la Segunda Guerra Mundial, cuyos trabajos permiten identificar hoy en día un conjunto de filmes con características comunes (Berghahn y Sternberg, 2010b). Desde entonces, estos filmes han sido objeto de estudio. Hay quien reitera su condición de género cinematográfico (Loshitzky, 2010) y quien prefiere, como Jones (2010), describir dichas cintas como una corriente que bien podría convertirse con el tiempo en un movimiento cinematográfico consolidado. El debate está sobre la mesa, tal y como demuestra que Santaolalla mencione que *Las cartas de Alou* (Montxo Armendáriz, 2004) fue la primera película española «en inaugurar el “género” de las narrativas de inmigración» (Santaolalla, 2005, p. 120). La presencia de comillas en el original manifiesta las dudas de la propia autora.

Como se observa en el anexo 1, los filmes que narran historias de migración y diáspora han sido etiquetados de diversas formas en función del rasgo que se quiere resaltar. Este trabajo emplea preferentemente el término *cine de migración y diáspora*, que surge al estudiar la representación de la diáspora y la migración en el cine contemporáneo europeo (Loshitzky, 2006, 2010) y que describe una corriente que se encuentra en continua expansión desde los años 80 (Berghahn y Sternberg, 2010b). Para crear la población a partir de la cual seleccionar el corpus de análisis (v. apartado 7.1.1), se emplean en esta tesis doctoral los siguientes rasgos que Berghahn y Sternberg (2010c, p. 41) señalan como característicos de estos filmes:

**1. Este tipo de cintas desafía el concepto de cine nacional, ya que al construir identidades migratorias y de diáspora trasciende los límites del Estado-nación.** Aunque el término *cine transnacional* (Göktürk, 2001; Ezra y Rowden, 2006b; Halle, 2008) también traspasa fronteras, no se considera adecuado para este trabajo doctoral, porque amplía la población de partida, en la que habría que incluir cintas que narran historias de turistas y terroristas, así como coproducciones no relacionadas con el tema de la migración (Ezra y Rowden, 2006a).

**2. Los filmes de migración y diáspora abarcan una temática dual, pues narran tanto la experiencia migratoria como la experiencia de diáspora.** Por consiguiente, se incluyen historias que relatan cómo los migrantes abandonan su país de origen en busca de una vida mejor en un país extranjero y también aquellas en las que se

describe la vida —en ocasiones, marginal— de una minoría étnica en la sociedad de acogida.

Se prefiere este término a *cinéma de l'émigration* (Hennebelle, 1979; Hennebelle y Soyer, 1981), *cinéma beur* (Cinématographe, 1985), *cinéma de banlieue* (Jousse, 1995b, 1995a; Tobin, 1995), *beur and banlieue film-making* (Tarr, 2005), cine de inmigración o de inmigrantes (Göktürk, 2001a; Santaolalla, 2005; Castiello, 2005; Selck, 2007) o cine migratorio (Monterde, 2008). En comparación con estos, la etiqueta *cine de migración y diáspora* resulta menos restrictiva. Evita tener que plantearse en qué momento se deja de ser inmigrante y si es conveniente describir como inmigrantes a aquellos jóvenes de la segunda o tercera generación que han nacido en la sociedad de acogida. Por ejemplo, el protagonista de *Ae Fond Kiss...* y sus hermanas son descendientes de una familia paquistaní. Nacidos en Reino Unido, no se consideran inmigrantes, aunque sí perciben la dualidad de su existencia.

**3. El cine de migración y diáspora hace posible clasificar dentro de una misma categoría cintas realizadas por cineastas que han vivido una experiencia migratoria, pero también aquellas realizadas por guionistas y directores occidentales, que aportan una visión subjetiva de la migración y la diáspora sin haberlas experimentado.**

Si únicamente se tuviesen en cuenta historias narradas por realizadores que han vivido experiencias de migración y diáspora, como sugieren los términos *black cinema* (Mercer, 1988/2003; Pines, 1988), *Third Cinema* (Solanas y Gettino, 1976; Shohat y Stam, 1994), *South Asian diasporic cinema* (Desai, 2004) y *accented cinema* (Naficy, 2001), la población se vería reducida a aproximadamente la mitad —solo 23 de los 48 filmes que forman la población de estudio están dirigidos por realizadores de ascendencia inmigrante (v. anexo 6)—. También se partiría de una población menor si se considerase exclusivamente la representación de inmigrantes llegados a la sociedad de acogida a partir de los años 80, como comporta el término *migration film* (Italian Studies at Oxford, 2012).

**4. Estos filmes presentan una estética híbrida determinada por la dualidad de la migración y la diáspora.** El carácter híbrido de estos filmes se ve reflejado, entre otros aspectos, en el plurilingüismo que los caracteriza y cuya traducción es el objeto de estudio de esta tesis doctoral. La diversidad de lenguas presente en los filmes del corpus no es fruto de la decisión previa de producir un largometraje multilingüe, como se deriva de los términos *polyglot migration film* (Wahl, 2005, 2008) o cine multilingüe

(López Delgado, 2007), sino consecuencia directa del enfoque naturalista que se otorga a la historia de migración.

**5. En los filmes de migración y diáspora es posible reconocer el compromiso de los cineastas para dar voz al *Otro*.** A consecuencia de ello, se trasladan los márgenes al centro, es decir, la migración y la diáspora se convierten en los temas principales del filme.

### *3.2.1. La representación del inmigrante en el cine: la construcción lingüística de los personajes*

Los largometrajes que se analizan en esta tesis doctoral son filmes que narran experiencias de migración y diáspora. En la definición de cine migratorio, se indica que estos filmes de ficción se presentan como «reflejo cinematográfico de los flujos migratorios procedentes de numerosos focos orientados hacia Europa desde mediados del siglo XX» (Monterde, 2008, p. 9). En los Estudios Fílmicos, apenas se dedica atención al papel de los rasgos lingüísticos en la construcción cinematográfica de los personajes protagonistas del cine de migración y diáspora (Cronin, 2009; Martínez-Carazo, 2010). Más bien, se estudian la trama, el rol de los personajes inmigrantes en el filme, la iluminación y la puesta en escena (cf. Argote, 2003; Santaolalla, 2005; Loshitzky, 2006, 2010; Lacalle, 2008; Monterde, 2008). En consecuencia, dichos estudios, relevantes en su área, no resultan útiles para estudiar el efecto que las lenguas utilizadas por los personajes tienen en la percepción del público.

Los elementos de la construcción de los personajes más relevantes para este estudio traductológico son aquellos relacionados con el habla, es decir, con el código lingüístico y paralingüístico (Chaume, 2004).

El diálogo caracteriza a los personajes tanto por su contenido como por su forma. (Aranda y de Felipe, 2006, p. 127)

La lengua [...] define la identidad de sus hablantes especialmente en los casos en los que dichos hablantes tienen la opción de la elección de lengua en su vida cotidiana por formar parte de una comunidad multilingüe. A la hora de representar a dichas comunidades en la ficción cinematográfica, la actitud de los hablantes en el relato fílmico con respecto a la lengua se convierte en elemento definitorio de los caracteres y, por ende, de la propia trama. (López Delgado, 2007, p. 97)

Aunque buena parte de la información de una historia puede transmitirse a través de la imagen, el diálogo sirve para informar al espectador de la trama y para caracterizar a los

personajes, porque estos se definen, entre otras cosas, a través de su manera de hablar. (Ramos y Marimón, 2002, p. 182)

Anche se il dialogo è solo uno dei tanti aspetti che nell'insieme costruiscono l'identità dei personaggi, è soprattutto nella lingua che si esprime l'incontro-scontro culturale, contribuendo significativamente alla caratterizzazione dei personaggi e a delinearne l'identità. (Beseghi, 2011, p. 49)

Aunque lo que dicen los personajes de sí mismos y del resto de personajes no son los únicos elementos que construyen a un personaje<sup>90</sup>, los cambios de código lingüístico aplicados durante el proceso de traducción podrían alterar la percepción de los personajes debido a la *inferencia*. Como espectadores, intentamos deducir «“cómo es” un personaje más allá de la información concreta que se facilite a través de los signos» (Dyer, 2001, p. 152, comillas en el original). A pesar de que el público sepa que se trata de una ficción, si los personajes inmigrantes cambian de lengua según su interlocutor, se podría inferir que las comunidades inmigrantes representadas son plurilingües. Dado el carácter naturalista de los filmes seleccionados, en la traducción del plurilingüismo es clave cómo hablan los personajes, es decir, qué lenguas utilizan para comunicarse.

Al estudiar la pluralidad de lenguas en filmes comerciales contemporáneos, Bleichenbacher (2008) sostiene que es necesario recabar los datos lingüísticos, sociodemográficos y narrativos de la siguiente tabla para extraer conclusiones sobre la veracidad de la diversidad lingüística. Esta propuesta complementa la construcción de los personajes de Dyer (2001), ya que la verosimilitud lingüística favorece el principio de inferencia recién mencionado<sup>91</sup>.

---

<sup>90</sup> Cf. Dyer (2001, pp. 138-151) para un listado de los signos que determinan la construcción de los personajes en el cine, que se descarta aquí porque no varían en el proceso de traducción.

<sup>91</sup> En la modalidad del doblaje, se entiende por *verosimilitud* la cualidad que permite que un texto audiovisual doblado «parezca real, que nos engañe como espectadores y creamos que estamos asistiendo a una producción propia» (Chaume Varela, 2005, p. 6). Y así queda de manifiesto en las entrevistas realizadas a distribuidoras y directores de doblaje (v. anexos 11 y 12).

Tabla 14. Elementos de análisis del habla de los personajes (Bleichenbacher, 2008)

| TIPO DE INFORMACIÓN     |                                 | ELEMENTOS DE ANÁLISIS  |
|-------------------------|---------------------------------|--|
| INFORMACIÓN LINGÜÍSTICA | Nº de lenguas que hablan        | Monolingüe<br>Bilingüe<br>Trilingüe<br>Cuatrilingüe o más  |
|                         | Lengua materna                  |  |
|                         | Fluidez en la lengua extranjera | Fluida<br>Interlengua <sup>92</sup><br>Escasa<br>Desconocida   |
|                         | Marcas lingüísticas             |  |
| INFORMACIÓN DEMOGRÁFICA | Sexo                            |  |
|                         | Edad                            |  |
|                         | Nacionalidad o etnicidad        |  |
|                         | Ocupación                       | Elite (artistas, puestos de liderazgo y personas con estudios)<br>Convencional (enfermeras, militares, trabajadores de industrias, sirvientes, cuidadores, etc.)<br>Servicios<br>Delitos<br>Desconocida (menores, estudiantes, vecinos, familiares, transeúntes, etc.) |
| INFORMACIÓN NARRATIVA   | Importancia del personaje       | Protagonista<br>Secundario<br>Extra  |
|                         | Apreciación                     | Positiva<br>Negativa<br>Neutra<br>Mixta  |

Esta propuesta, que perfila cómo estudiar el habla de los personajes, resulta muy exhaustiva para este trabajo metatraductológico (en la traducción del plurilingüismo no influye en demasía la apreciación de los personajes, la ocupación, el sexo o la edad). No obstante, nuestro modelo de análisis sí recaba datos sobre tres de los aspectos propuestos por Bleichenbacher (2008): las lenguas empleadas, las marcas lingüísticas que caracterizan la lengua inglesa y la importancia narrativa de los personajes (v. apartado 8.2.1).

Para justificar la selección del corpus del capítulo 7, se han revisado los trabajos que, desde una perspectiva fílmica, analizan la representación de la migración en el cine para concluir que la etiqueta *cine de migración y diáspora* es la que mejor describe la

<sup>92</sup> Roy (2006) concluye que el aspecto que distingue a la primera generación de inmigrantes es justamente la interlengua, que contrasta con el acento británico de sus descendientes.

población de estudio de la que se parte. Asimismo, se han comparado en este capítulo los flujos migratorios vividos en Reino Unido y España. En ambos países no se han asentado las mismas comunidades inmigrantes, por lo que se intuye que el público español tendrá menos conocimientos sobre los rasgos socioculturales representados.

Con el propósito de complementar el modelo de análisis del capítulo 6, se ha reflexionado sobre los elementos que determinan la construcción lingüística de los personajes, pues conforman los códigos lingüísticos y paralingüísticos con los que trabajan los profesionales del proceso de traducción. Tras estos breves apuntes de Sociología y Estudios Fílmicos, se dedica el próximo capítulo a estudiar la diversidad lingüística propia de las comunidades inmigrantes desde un enfoque sociolingüístico.





## 4. La coexistencia de lenguas

Para los objetivos de esta tesis es necesario detenerse en el hecho sociolingüístico que se refleja inevitablemente en el cine de migración y diáspora: la coexistencia de dos o más lenguas en una misma comunidad de hablantes. No es el propósito de este trabajo doctoral comparar las investigaciones sociolingüísticas sobre el plurilingüismo de las comunidades inmigrantes reflejadas en los filmes del corpus con las lenguas utilizadas en estos, ni tampoco lo es evaluar la fidelidad con la que se traducen las muestras plurilingües de cada comunidad inmigrante en el cine traducido.

El objetivo de la presente tesis es estudiar la traducción del cine plurilingüe, de forma global, como fenómeno, y dar un paso más allá para observar cuáles son las connotaciones ideológicas que se derivan de su traducción o de su no traducción. Por ello, para complementar las bases teóricas del presente estudio, es importante recurrir a la Sociolingüística, la disciplina que investiga las relaciones existentes entre la lengua y la sociedad.

En este capítulo, se examina en qué consiste el fenómeno lingüístico de la coexistencia de lenguas, de qué manera se hacen patentes las lenguas en contacto en la sociedad y cómo, y por qué, se acentúa la diversidad lingüística en las obras de ficción. La manera en la que se manifiesta el plurilingüismo y su función son claves en el cine de migración y diáspora.

### 4.1. El plurilingüismo

Resulta un tanto problemático definir la coexistencia de lenguas (Moreno Fernández, 1998), pues existen puntos de vista dispares que tildan de bilingües tanto a los hablantes que poseen un dominio nativo de dos lenguas (Bloomfield, 1933) como a aquellos que solo en ocasiones emplean palabras y expresiones en otra lengua (Haugen, 1953). En esta tesis doctoral, los debates terminológicos en torno a las definiciones de *bilingüismo*, *plurilingüismo* o *multilingüismo* no son tan relevantes como el acto en sí

de que las lenguas coexisten en una situación determinada<sup>93</sup>. Tomando como referencia el avance de la nueva edición del Diccionario de la Real Academia Española, en el que las palabras *plurilingüismo* y *multilingüismo* son sinónimas y se refieren a la «coexistencia de varias lenguas en un país o territorio»<sup>94</sup>, a lo largo de este trabajo se emplean indistintamente ambas<sup>95</sup>. Para referirse a la diversidad lingüística de los individuos o de los textos, se acude a los términos *políglota*, *multilingüe* y *plurilingüe*.

Una de las razones históricas por las que una comunidad se convierte en plurilingüe es la inmigración (Siguán y Mackey, 1986, pp. 40-43). Las comunidades inmigrantes, convertidas en minorías y más o menos integradas, son, en general, bilingües porque mantienen su lengua propia en algunos ámbitos de la comunicación frente a una mayoría monolingüe (Sellier, 2012). Durante dos o tres generaciones, hasta que finaliza el proceso de asimilación (Siguán y Mackey, 1986; Lüdi y Py, 2002), la lengua de la comunidad de origen convive con la lengua de la comunidad de acogida (*bilingüismo* o *multilingüismo social*, Appel y Muysken, 1987; Bleichenbacher, 2008). Como se explica en el apartado 3.1.2, Reino Unido se ha convertido en una sociedad multilingüe donde algunos grupos, además de hablar inglés, se comunican en hindi, panyabí, bengalí y urdu (Lewis *et ál.*, 2013)<sup>96</sup>.

Los individuos que, por formar parte de una comunidad multilingüe, saben y utilizan más de una lengua en su quehacer diario muestran un *bilingüismo* o *multilingüismo individual* (Siguán y Mackey, 1986; Bleichenbacher, 2008). El personaje de Karol en el filme *It's a Free World...* es un bilingüe *activo*, porque presenta todas las destrezas lingüísticas (comprensión y expresión orales y escritas) en polaco e inglés (Moreno Fernández, 1998). Por el contrario, el personaje de Tahara del filme *Ae Fond Kiss...* es un bilingüe *pasivo*, ya que domina todas las destrezas lingüísticas de la lengua inglesa, pero únicamente entiende (apenas habla y no escribe) la lengua de sus progenitores (Moreno Fernández, 1998).

El deseo de reflejar de forma naturalista historias de migración y diáspora que representan contextos de multilingüismo social en los que gran parte de los personajes

---

<sup>93</sup> Para un repaso sobre la definición de *bilingüismo* y las diferencias entre *plurilingüismo* y *multilingüismo*, cf. Moreno Fernández (1998, pp. 211-212) y Byram (2007), respectivamente.

<sup>94</sup> Disponible en: <http://lema.rae.es/drae/?val=pluriling%C3%BCismo>.

<sup>95</sup> Entiendo que estos términos dan cuenta también de la coexistencia de solo dos lenguas, es decir, que el bilingüismo es un caso restrictivo de multilingüismo o plurilingüismo.

<sup>96</sup> Para un estudio detallado del plurilingüismo de las comunidades inmigrantes en Reino Unido, cf. Li (1994, 2011), P. Baker y Eversley (2000) y el proyecto *Sociolinguistics & Immigration*. Disponible en: [http://acquisition2.humanities.manchester.ac.uk/?page\\_id=9](http://acquisition2.humanities.manchester.ac.uk/?page_id=9).

muestran un multilingüismo individual es la razón por la que los filmes del corpus son *discursos multilingües*, es decir, textos en los que se emplea más de una lengua (Bleichenbacher, 2008, v. apartado 4.2.1).

#### 4.1.1. Manifestaciones del plurilingüismo

El contacto de lenguas, en contextos de multilingüismo social o individual, se manifiesta mediante diversos fenómenos lingüísticos (Moreno Fernández, 1998, p. 258):

- Fenómenos derivados del contacto de sistemas: interferencia, convergencia, préstamo y calco.
- Fenómenos derivados del uso de varias lenguas: elección de lengua, sustitución de lengua, cambio de código y mezcla de códigos.
- Variedades derivadas del contacto de lenguas: lenguas *pidgin*, lenguas criollas y variedades de frontera o transición.

Esta tesis doctoral reflexiona sobre tres de ellos: el *cambio de código*, la *mezcla de códigos* y la *interferencia*.

##### 4.1.1.1. El cambio y la mezcla de códigos

El *cambio de código*, la alternancia de lenguas en una misma interacción comunicativa, es, según Grosjean (1982) y Hua (2008), un comportamiento verbal natural en las conversaciones intergeneracionales de las comunidades inmigrantes. El *code-switching*, en su nomenclatura en inglés, se caracteriza por el respeto a las reglas gramaticales de las lenguas yuxtapuestas (Moreno Fernández, 1998) y puede ser *interoracional* o *intraoracional*<sup>97</sup>. También puede consistir en la inserción en el habla de muletillas procedentes de otra lengua, *cambio de etiqueta* o *tag-switching* (Poplack, 1979-1980/2000)<sup>98</sup>.

Por su parte, la *mezcla de códigos* (*code-mixing*) está considerada una clase de cambio de código que no se produce en situaciones de equivalencia, porque se alternan unidades dependientes de la lengua (Moreno Fernández, 1998). En general, la mezcla de códigos se detecta en cambios de código intraoracionales (Appel y Muysken, 1987).

<sup>97</sup> Cf. Bleichenbacher (2008) para profundizar en las funciones del cambio de código: *indexical code-switching*, *situational code-switching*, *metaphorical or marked code-switching*, *edited code-switching* (Blom y Gumperz, 1986; Myers-Scotton, 1998).

<sup>98</sup> Este cambio de código es el que se reproduce en el ideolecto de Vivienne, personaje de origen francés del filme *Room to Rent*.

El cambio y la mezcla de códigos pueden estudiarse desde una perspectiva ideológica que relaciona la elección de lengua con cuestiones de género, prestigio, poder y autoridad. También puede vincularse al reflejo de la identidad. Mientras el enfoque esencialista de la sociolingüística parte de la idea de que «each collectivity [...] expresses its own character (*Volksgeist*) in and through language» (Auer, 2005, p. 406), en la perspectiva constructivista de la identidad, esta no se construye únicamente por la lengua, o la coexistencia de ellas, sino por la estructura social en la que se desarrolla la comunicación (Auer, 2005).

En línea con Li (2005), esta tesis doctoral aplica un enfoque contextual. Se cree que la elección de lengua deriva de una actividad conversacional que se lleva a cabo en un contexto específico, ya que los miembros de las comunidades inmigrantes emplean una lengua u otra según la persona a quien se dirijan (Fishman, 1965/2000; Hua, 2008). De acuerdo con el diseño de audiencia de Bell (1984), basado en el acto de la comunicación de Jakobson (1958/1985), a la hora de decidir cómo expresarse, el hablante (*speaker*, en terminología de Bell) no solo tiene muy en cuenta a quién se dirige su discurso (destinatario, *addressee*), sino también si en la conversación está presente un oyente (*auditor*, individuo conocido y reconocido, pero al que no se dirige directamente el hablante)<sup>99</sup>.

A la hora de estudiar el cambio y la mezcla de código, la pregunta clave es *quién* habla *qué* lengua *con quién* y *cuándo* (Fishman, 1965/2000). Como la situación de la comunicación viene asimismo determinada por la presencia de individuos monolingües (Grosjean, 1982, p. 136), en la elección de lengua también influye *en presencia de quién* transcurra la conversación. Desde esta perspectiva comunicativa, el multilingüismo se da en situaciones *intragrupales* o *intergrupales* (Fishman, 1965/2000). Se observan diferencias entre la(s) lengua(s) hablada(s) *dentro* de la comunidad y la(s) lengua(s) hablada(s) *fuera* de la comunidad (Hua, 2008)<sup>100</sup>.

---

<sup>99</sup> Bartrina (2001) propone aplicar la teoría del diseño de audiencia a la investigación del papel del público en el proceso de traducción audiovisual. En mi trabajo doctoral, no me centro específicamente en el papel del público de las traducciones audiovisuales, pero sí se trata el tema en las entrevistas a los agentes del proceso de distribución y traducción. En concreto, reflexiono sobre si, a la hora de tomar decisiones de traducción relacionadas con el plurilingüismo, los agentes del proceso de distribución y traducción tienen en mente un público ideal. Cabe decir que la noción de lector modelo (Eco, 1981), cuya definición bien podría aplicarse al público ideal que acabo de mencionar, tiene un papel fundamental en la traducción del plurilingüismo en el TO y en el TM (v. fase E). A partir del trabajo sobre la audiencia de Babel (2008), O'Sullivan (2011) reflexiona sobre los receptores de la traducción de la L3 en los filmes plurilingües originales.

<sup>100</sup> Con un enfoque semántico, Gumperz (1982, p. 66) distingue entre dos códigos lingüísticos: *we code* y *they code*. «The tendency is for the ethnically specific minority language to be regarded as the "we code"»

En general, se conserva la lengua y la cultura de origen en el ámbito familiar, al tiempo que, tal y como se menciona en el apartado anterior, se produce un proceso de integración lingüística a la sociedad de llegada. En consecuencia, el repertorio lingüístico varía a lo largo de tres generaciones:

Characteristically it spans three generations, the older speakers sometimes being monolingual in the community language, the economically active generation being to varying degrees bilingual but with greatly differing levels of competence in the host language, while children born in the host community may sometimes be virtually monolingual in the host language. (Milroy y Muysken, 1995, p. 2)

Los filmes seleccionados reflejan cómo las comunidades inmigrantes modifican la lengua de comunicación según quién sea el hablante, el destinatario o el oyente. Los personajes inmigrantes de primera generación (como Ali en *Room to Rent* o Tariq en *Ae Fond Kiss...*) utilizan su propia lengua para dirigirse a un personaje de su misma comunidad o a un familiar, mientras que emplean el inglés para comunicarse con un personaje de otra comunidad de inmigrantes o con un personaje británico. En *Ae Fond Kiss...*, los hijos de la familia recurren al panyabí en pocas ocasiones y casi siempre cuando se dirigen a sus progenitores. En esta investigación, se presupone que las modificaciones de código lingüístico que se realicen en el TM afectarán a la percepción que de los personajes inmigrantes tienen los espectadores, pues se modifica el contexto de comunicación (v. fase E).

#### 4.1.1.2. La interferencia: definición de interlengua

Debido a que las comunidades inmigrantes emplean de forma habitual tanto su lengua materna como la lengua de la sociedad de acogida, a menudo el contacto de sistemas produce *interferencias*, es decir, se introducen «elementos extranjeros en los campos más estructurados de la lengua; la mayor parte del sistema fonológico, una gran parte de la morfología y la sintaxis y ciertas áreas del vocabulario» (Moreno Fernández, 1998, p. 260). Para evitar las connotaciones negativas que a veces acarrea el vocablo *interferencia*, también se emplea el término *transferencia* (Clyne, 1967). En esta tesis doctoral, se utilizan indistintamente ambas palabras para designar la manifestación agramatical que provoca incorporar elementos de una lengua extranjera a otra lengua<sup>101</sup>.

---

and become associated with in-group and informal activities, while the majority language serves as the "they code" associated with the more formal, stiff and less personal out-group relations».

<sup>101</sup> Algunas líneas de investigación se centran más bien en la introducción de elementos extranjeros con resultados gramaticales, las denominadas *convergencias* (cf. Moreno Fernández, 1998).

El término *etnolecto* describe la variedad lingüística de un idioma en la que se hallan interferencias de la lengua materna del hablante. Se diferencia de los dialectos regionales o sociolectos por el carácter étnico de las comunidades de hablantes que lo utilizan (Salmon Kovarski, 2000). Un etnolecto es tanto la variedad lingüística hablada por una comunidad asentada en un país desde tiempos remotos —por ejemplo, la comunidad afroamericana en EE UU— como la variedad lingüística que habla una comunidad recién asentada —los inmigrantes magrebíes llegados a Italia— (Salmon Kovarski, 2000, p. 70). A diferencia de Minutella (2012), quien sí emplea este término al estudiar los rasgos lingüísticos que definen a los personajes de la diáspora sudasiática en Reino Unido y Estados Unidos, se prefiere utilizar aquí la denominación *interlengua*. Debido a su carácter mediador entre ambos sistemas lingüísticos y su constante evolución, parece una palabra menos marcada y más adecuada al contexto de migración y diáspora reflejado en los filmes<sup>102</sup>.

Selinker (1972) acuña el término *interlengua* tras estudiar las transferencias lingüísticas que se establecen cuando un individuo nativo de una lengua habla otro idioma. En el marco del aprendizaje de lenguas, se entiende por interlengua «el sistema lingüístico del estudiante de una segunda lengua o lengua extranjera en cada uno de los estadios sucesivos de adquisición por los que pasa en su proceso de aprendizaje»<sup>103</sup>. De acuerdo con Bleichenbacher (2008), los rasgos que caracterizan la interlengua son los siguientes: las interferencias fonológicas, la simplificación morfosintáctica y pragmática y los calcos léxicos<sup>104</sup>.

En esta tesis doctoral no se estudian los tipos de transferencia que se originan a raíz del contacto de dos lenguas ni si estos se reproducen, y traducen, de manera fidedigna, en los filmes del corpus. En el apartado 8.4.2, se entiende la interlengua como una herramienta lingüística de la que disponen realizadores y agentes del proceso de traducción como metonimia del origen étnico y cultural de los personajes (Cronin, 2009), de modo que no se manifiesta el plurilingüismo que correspondería al personaje.

---

<sup>102</sup> Si en esta tesis doctoral hiciese hincapié en la etnicidad, podría acusárseme de estereotipar las transferencias (Hall, 1997). Con el término *interlengua*, evito, además, utilizar la inoportuna expresión «con acento extranjero». Esta descripción presenta un problema, pues «extranjero» indica que procede de otros países o naciones. En las sociedades multilingües actuales, no todos los ciudadanos de un país crecen en una misma comunidad lingüística y, por consiguiente, es posible que un individuo no pueda evitar ciertas interferencias lingüísticas de su lengua materna en otra lengua de ese mismo país (Salmon Kovarski, 2000).

<sup>103</sup> Disponible en: [http://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca\\_ele/diccio\\_ele/diccionario/interlengua.htm](http://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/diccio_ele/diccionario/interlengua.htm).

<sup>104</sup> Para una descripción detallada de los tipos de interferencia, cf. Weinreich (1953); Mackey (1962).

En dicho apartado, se observa también si se combinan las interferencias fonológicas, la simplificación morfosintáctica y pragmática y los calcos léxicos o si predomina alguno de estos fenómenos. De Higes Andino (2009) constató que las interferencias fonológicas son las más empleadas en el doblaje al español para marcar el origen foráneo de los inmigrantes, mientras que en inglés también se incluyen simplificaciones morfosintácticas.

## 4.2. El plurilingüismo en obras de ficción

Desde una perspectiva macrosocial del multilingüismo, sería posible estudiar el papel de la traducción en la política lingüística de las naciones, tanto en las sociedades en las que habitan minorías históricas como en aquellas que se convierten en plurilingües con la llegada de inmigrantes. Asimismo, podría analizarse el día a día de instituciones internacionales, públicas o privadas, en las que trabajan codo con codo personas de muy distinta procedencia y repertorio lingüístico (Meylaerts, 2010, 2013). Esta tesis doctoral, sin embargo, se concentra en el estudio de la traducción de *discursos multilingües* (Bleichenbacher, 2008).

Es enorme la variedad de textos escritos que incorporan más de una lengua, pues desde hace siglos diferentes géneros y tipos textuales han hecho uso del plurilingüismo: tratados de medicina, novelas, textos teatrales, anuncios, textos técnicos, sitios web, textos religiosos, contratos, etc. (cf. Kelly-Holmes, 2005; Sebba, 2012). En esta tesis doctoral, únicamente se trata la traducción del plurilingüismo en obras audiovisuales de ficción<sup>105</sup>.

### 4.2.1. El concepto de texto plurilingüe

El estudio del plurilingüismo en las obras de ficción surge a raíz de la idea de que no es posible analizar el discurso de las novelas sin tener en cuenta que presenta una *heteroglosia*, una multiplicidad de voces, estilos y, a menudo, lenguas (Bakhtin, 1934-1935/1981, p. 265). ¿Qué es, por tanto, un texto plurilingüe? La diversidad lingüística presente en un texto puede consistir en la combinación de lenguas muertas, lenguas de una nación o lenguas inventadas (Blake, 1999; Grutman, 2009a). El fenómeno del multilingüismo también está presente en aquellos textos que integran una variedad

<sup>105</sup> Para el estudio de la traducción del plurilingüismo en obras literarias y teatrales, cf. Bandia (1994), Carbonell i Cortés (1997), Sáenz (1999), von Flotow (2000), Delabastita (2002), Snell-Hornby (2003), Martín Ruano (2004), Stratford (2008), Briguglia (2011) y Skibińska (2013), entre otros.

estándar de una lengua con variedades estándares de esa misma lengua en otros territorios, con dialectos no estándares o con otras lenguas, jergas y registros del lenguaje (Grutman, 2009a). Asimismo, son *multilingües* obras creadas por autores cuya lengua materna no es la lengua en la que escriben la obra (Blake, 1999)<sup>106</sup>.

Este trabajo obvia la presencia de dialectos o sociolectos y se centra principalmente en *discursos multilingües* (Bleichenbacher, 2008, a partir de Adams, 2003). En concreto, se describen como obras audiovisuales plurilingües aquellos textos en los que aparece más de una lengua (viva, muerta o inventada). Ahora bien, la presencia de una única palabra en otra lengua no convierte una obra en idónea para un estudio sobre la traducción del plurilingüismo. Asimismo, aunque el factor cuantitativo (la frecuencia y la cantidad con la que se emplea la L3, Díaz Cintas, 2011) sí influye en la traducción del texto porque determina que no se entienda la L3 como «a musical feature of the acoustic landscape» (O'Sullivan, 2011, p. 70), el hecho de que un texto incorpore una gran cantidad de extranjerismos tampoco implica que sea pertinente para un estudio como el presente (Delabastita y Grutman, 2005). Lo más importante es el potencial del plurilingüismo como figura retórica (cumple una función textual y comunicativa equiparable a la de las metáforas o la puntuación, Díaz Cintas, 2011; Zabalbeascoa, 2012).

Desde un principio se descartan aquellas obras en las que se emplea el cambio de código para marcar el origen etnolingüístico del personaje (*indexical code-switching*, Bleichenbacher, 2008, p. 192). Tampoco interesa que el cambio de código solo permita enmarcar la acción en un lugar (efecto *postcarding*, Wahl, 2005, p. 2). Los textos plurilingües de esta tesis doctoral son largometrajes en los que la diversidad lingüística cobra una importancia cualitativa (Díaz Cintas, 2011), en los que el contacto de lenguas posee una función narrativa y estética (Wahl, 2008, p. 349), puesto que el plurilingüismo está justificado por razones psicolingüísticas, pragmáticas o sociolingüísticas.

Como se ha explicado con más detalle en el apartado 3.2, los filmes seleccionados para este estudio son de corte naturalista y reflejan la vida de las comunidades inmigrantes en Reino Unido. Dan cuenta del plurilingüismo que caracteriza su comunicación de la manera más realista posible a través de préstamos, conversaciones monolingües en contextos monolingües, conversaciones plurilingües

---

<sup>106</sup> No hay más que pensar en los directores del llamado *accented cinema* (v. anexo 1) y en los guionistas y directores de los filmes *Room to Rent* y *Beautiful People*.



entre hablantes monolingües o plurilingües, etc. Compartiendo el concepto integrador de Bleichenbacher (2008, p. 43), no importa que algunas unidades textuales sean monolingües o que incluso se represente una situación comunicativa endolingüe (los hablantes comparten la misma lengua materna, Lüdi y Py, 2002). Los filmes son multilingües en su conjunto.

#### 4.2.2. *Las lenguas de los textos plurilingües traducidos*

[T]he notion as to what is ‘foreign’ contains a set of assumptions as to who the ‘general audience’ is. If the ‘general audience’ were constituted exclusively of speakers of Quechua, Zulu and Hyah then the idea of the ‘foreign’ and the ‘alien’ would have to be redefined and (in sound terms) redesigned. (Cronin, 2009, p. 131, comillas en el original)

Where two varieties are to be found in a single work, readers may well assume that one is superior to the other. (Blake, 1999, p. 329)

[T]he ‘majority language’ is neutral with respect to ethnic belonging and the ‘minority language’ is a symbolic carrier of ethnic (or other) self-identification. (Auer, 2005, p. 405, comillas en el original)

La descripción de las lenguas que se emplean en una obra de ficción no está exenta de ideología, pues, como señalan las citas anteriores, la terminología empleada podría variar según el origen, las expectativas y las actitudes de la audiencia. Sin embargo, un trabajo de este calibre, que tiene, además, el propósito de elaborar un modelo de análisis que se aplique al estudio de la traducción del plurilingüismo en otros pares de lenguas, reclama que se haga referencia a las lenguas de los textos traducidos mediante una terminología de carácter general.

Tradicionalmente se entiende la traducción como el trasvase de una lengua origen a una lengua meta (Bassnett-McGuire, 1991, p. 2), es decir, como «the *full* transposition of *one* (monolingual) source code into *another* (monolingual) target code for the benefit of a *monolingual* target public» (Meylaerts, 2006, p. 5). Tomando como referencia la descripción de las lenguas de trabajo en los Estudios de Traducción y siguiendo la terminología empleada por Corrius i Gimbert (2008), se distinguen dos lenguas: la lengua origen, llamada *L1*, y la lengua meta, denominada *L2*<sup>107</sup>.

---

<sup>107</sup> Los estudios sobre sociolingüística y didáctica de las lenguas emplean el término *segunda lengua* (*L2*) para designar a la lengua extranjera que se aprende y habla (cf. Sharwood Smith, 1994; A. D. Cohen, 1998; Muñoz Lahoz, 2000; Bleichenbacher, 2008; Cook, 2009). En el ámbito de la Traducción Audiovisual, se otorga este mismo significado a la abreviatura *L2* en trabajos sobre la utilidad del doblaje

Basándose en la frecuencia de uso de las diferentes lenguas en los largometrajes, en esta tesis doctoral, la *L1* es la lengua inglesa, es decir, el idioma predominante en estos largometrajes, que es también la lengua mayoritaria en la sociedad de acogida y, por consiguiente, la lengua materna del público al que, en un principio, se dirige el filme.

En el contexto de migración y diáspora en el que se enmarcan los largometrajes analizados, la mayoría de miembros de una comunidad inmigrante acaba hablando la lengua propia de la sociedad de acogida, aunque la fluidez con la que se habla dicho idioma varía entre generaciones. Mientras que los descendientes —llegados en su más tierna infancia o nacidos ya en el país de acogida— hablan una *L1* que no suele diferenciarse del idioma empleado por los jóvenes de su edad, los inmigrantes de primera generación suelen introducir interferencias de su lengua materna. Esta variedad lingüística recibe el nombre de *interlengua* (v. apartado 4.1.1.2) y puede convertirse en una forma de expresar la identidad o la pertenencia a una comunidad (Bonsignori, 2012)<sup>108</sup>.

La importancia de estudiar el papel de la interlengua en el TO, y sobre todo en el TM, se debe a la función metonímica que cumple:

[R]ather than having a Mexican speaker of Spanish on the screen, the spectator is presented with a character speaking English with a noticeable Hispanic accent. The accent becomes a metonym for the cultural and ethnic origins of the speaker and the marker is often sufficiently robust to allow for the exploration of interlingual and intercultural relations through what Robert Moore has called ‘accent culture’ (Moore, 2007, pp. 18-29). Searching for translation questions solely in the dimension of the interlingual means missing a crucial and recurring aspect of language and cultural contact that is internalized within the dominant language of expression of the film. (Cronin, 2009, p. 19, comillas en el original)

En la línea iniciada por Corrius i Gimbert (2008) y reproducida por Martínez Berenguer (2008), Martínez Sierra *et ál.* (2010), Corrius y Zabalbeascoa (2011), Carvajal Sánchez (2011), Voellmer (2012), Zabalbeascoa y Corrius (2012), Zabalbeascoa (2012) y de Higes Andino *et ál.* (2013), en esta tesis doctoral, la *L2* es la lengua española, la lengua a la que se traduce el texto audiovisual para su distribución en España<sup>109</sup>.

---

y la subtitulación en el proceso de aprendizaje de lenguas (cf. Ghia, 2012; Talaván Zanón, 2013). En estos estudios, la lengua a la que se traduce —es decir, la lengua materna de los espectadores— recibe el nombre de *L1* y se refieren a la lengua del texto origen —la que quiere aprenderse— como *L2*.

<sup>108</sup> A semejanza de Bonsignori (2012) sí reflexiono sobre las interferencias usadas más frecuentemente en el TM, pero por sobrepasar el alcance de este trabajo no comparo cómo se construye la interlengua de las distintas comunidades inmigrantes representadas.

<sup>109</sup> A diferencia de Diadori (2003) y Miernik (2008), no designo como *L2* a las lenguas minoritarias de los textos audiovisuales plurilingües. Desde un enfoque traductológico, la traducción es tradicionalmente un proceso entre una lengua origen (*L1*) y una lengua meta (*L2*). Por tanto, estas lenguas minoritarias son un rasgo más, terceras lenguas.

Para finalizar, la lengua que convierte el texto audiovisual en plurilingüe y, en consecuencia, exige ampliar el proceso binario de traducción recibe el nombre de tercera lengua o *L3*. Al aplicar este término al proceso de traducción del plurilingüismo, se realiza el hecho de que esa otra lengua que hay que traducir no es ni la lengua del TO ni la del TM<sup>110</sup>. En el corpus, la *L3* puede ser la lengua materna de las comunidades inmigrantes representadas u otra lengua diferente de la *L1* que utilizan para comunicarse a modo de lengua franca<sup>111</sup>.

Ahondando en las propuestas de Corrius i Gimbert (2008) y Corrius y Zabalbeascoa (2011) Zabalbeascoa (2012) establece que la *L3* de un texto plurilingüe reúne las siguientes características:

Tabla 15. Variables que describen la *L3* del TO (Zabalbeascoa, 2012)

|                                 |                             |   |
|---------------------------------|-----------------------------|---|
| <b>NATURALEZA</b>               | L3 inventada <sup>112</sup> | (Muy) basada en L1  |
|                                 |                             | No (muy) basada en L1   |
| <b>NATURALEZA RESPECTO A L2</b> | L3 real                     | Lengua moderna  |
|                                 |                             | Lengua muerta   |
|                                 |                             | Representada con fidelidad  |
|                                 |                             | Pseudolengua  |
| <b>FAMILIARIDAD</b>             | Coincide con L2             |   |
|                                 | No coincide con L2          |   |
| <b>COMPRESIÓN</b>               | Lengua exótica              |   |
|                                 | Lengua cercana o familiar   |   |
| <b>MENSAJE</b>                  | Mensaje comprensible        |   |
|                                 | Mensaje no comprensible     | L3 identificable  |
|                                 |                             | L3 no identificable   |
| <b>VISIBILIDAD</b>              | Aporta información          | Traducción  |
|                                 | No aporta información       | No traducción   |
|                                 | Invisibilidad               |   |
| <b>VISIBILIDAD</b>              | Visibilidad                 | Presencia   |
|                                 |                             | Compensación: <ul style="list-style-type: none"> <li>• Elementos lingüísticos</li> <li>• Elementos paralingüísticos</li> <li>• Elementos no verbales</li> </ul> |

<sup>110</sup> Esta idea de que la *L3* no es ni la lengua de la cultura origen ni la lengua de la cultura meta, en el sentido de que es una lengua más en el proceso de traducción, es heredera del concepto *tercer espacio* (Bhabha en Rutherford, 1990). El *tercer espacio*, generado en la literatura postcolonial, se caracteriza por representar algo nuevo, una cultura híbrida inexistente que mezcla los rasgos propios de la antigua metrópolis y los de la antigua colonia.

<sup>111</sup> Esta lengua franca, que no es la lengua materna de ninguno de los personajes en escena, recibe el nombre de *L4* (de Higes Andino *et al.*, 2013). No obstante, considero que los agentes del proceso de traducción no tienen en cuenta este matiz a la hora de decidir la estrategia de traducción. Por ello, en esta tesis doctoral toda lengua diferente de la *L1* o la *L2* se designa, sin distinciones, como *L3*.

<sup>112</sup> En *Borat: Cultural Learnings for Make Benefit Glorious Nation of Kazakhstan* (Borat, Larry Charles, 2006), se llega a subtítular la *L3* inventada, lo que refuerza el simulacro de otredad (Cronin, 2009, p. 77).

#### 4.2.3. *La función del plurilingüismo*

El uso de varias lenguas en un mismo texto —ya sea un filme, un anuncio en prensa escrita, una ley, un folleto informativo o una novela— no es fortuito. Dejando a un lado los casos marcados por las políticas lingüísticas que obligan a las instituciones de diferentes territorios a publicar textos plurilingües (Meylaerts, 2010), los trabajos de Delabastita (2002), Wahl (2005, 2008), Bleichenbacher (2008) —quien a su vez desenmaraña las apreciaciones de Blake (1999)— y de Bonis (2011, 2012) establecen las siguientes funciones del plurilingüismo en obras audiovisuales de ficción<sup>113</sup>:

- *Marcar la otredad.* En algunos filmes, la presencia de diversas lenguas se emplea como mero mecanismo para indicar que la acción transcurre en un país determinado o que tal personaje procede de otro territorio lingüístico (efecto *postcarding*, Wahl, 2005, p. 2)<sup>114</sup>.
- *Remarcar una identidad.* La diversidad lingüística hace énfasis en la identidad de los personajes y refuerza el patriotismo de algunas de las comunidades representadas (Delabastita, 2002).
- *Mostrar realismo.* Se recurre a la diversidad lingüística con el propósito de reflejar la pluralidad de voces de la sociedad protagonista de la manera más natural y realista posible (Delabastita, 2002; O’Sullivan, 2011). En consecuencia, el lenguaje no es simplemente una herramienta para expresar el contenido de los diálogos, sino que presenta una función adicional, representar la realidad. La pluralidad de lenguas se convierte en un modo de expresión narrativa y estética (Wahl, 2008, p. 349) al tiempo que otorga credibilidad e identidad a los personajes (Delabastita, 2002).
- *Realizar una crítica social favoreciendo una ideología concreta.* Según la postura ideológica adoptada, los espectadores empatizan con los personajes, perciben un sentimiento evocado o una sensación de extrañeza (Bleichenbacher, 2008). Además, el plurilingüismo también se convierte en instrumento de reivindicación, como ocurre en el *accented cinema* (Naficy, 2001).
- *Producir humor.* El multilingüismo, que genera confusión (de Bonis, 2011), es un recurso útil para crear tramas graciosas que hagan reír al espectador (de Bonis, 2012,

---

<sup>113</sup> Delabastita (2002) analiza las funciones del plurilingüismo en textos teatrales. Para un estudio del papel del multilingüismo en obras literarias, cf. Horn (1981). No reproduzco su trabajo por incorporar funciones estéticas, más propias de la literatura que de las obras audiovisuales.

<sup>114</sup> El efecto *postcarding* construye el ambiente de alienación (*atmosphere of alienation*) que caracteriza las películas estadounidenses plurilingües que narran las azarosas vacaciones de los protagonistas (Bleichenbacher, 2008). Si, además, ni el público ni los protagonistas entienden a los personajes que hablan la L3, la otredad favorece que se les vilipendie (Kozloff, 2000, p. 81).

siguiendo la estela de Chiaro, 2007, 2012). Las situaciones cómicas, los malentendidos o los chistes (también los de carácter sexual o los basados en estereotipos) se cimentan en la incomprensión entre los personajes o se derivan de la insuficiente competencia lingüística de uno de los personajes (Delabastita, 2002; Bleichenbacher, 2008).

- *Crear suspense*. Por desconocimiento de la L3, el plurilingüismo siembra intriga y, en consecuencia, incertidumbre y misterio. Esta función queda corroborada, por ejemplo, en los largometrajes de Alfred Hitchcock (de Bonis, 2012).

Aunque la presencia de varias lenguas en un filme puede originar situaciones de humor, suspense o crítica social, la función principal del plurilingüismo en el corpus de análisis es el realismo. Teniendo en cuenta que, en muchas ocasiones, «[f]ilms are a reflection of reality» (Heiss, 2004, p. 209), los largometrajes multilingües de esta tesis doctoral pretenden mostrar, de la manera más fidedigna y natural posible, la vida de las comunidades inmigrantes en un país europeo. No hay que olvidar, no obstante, que el texto audiovisual es un constructo y que, como tal, se trata de un texto escrito para ser leído como si fuese oral, lo que otorga a la diversidad lingüística un carácter prefabricado (Chaume, 2003; Grutman, 2006).

#### 4.2.4. *Las formas de representar el plurilingüismo*

Un texto audiovisual refleja una *historia* al representar en la *trama* un contexto sociocultural y un momento histórico mediante un *estilo* determinado (Bordwell, 1985). Se detectan entonces dos niveles de significación: *el mundo de la ficción* —la historia que se refleja en la trama— y *la representación (textual)* de dicho mundo —el estilo que caracteriza la trama— (Delabastita, 2010).

A no ser que se trate de un mundo inventado, los espectadores infieren, por sus conocimientos previos, qué lengua(s) se suele(n) hablar en el contexto sociocultural y el momento histórico real en el que se enmarca el largometraje, es decir, en el mundo de la ficción. Estas lenguas se denominan *represented languages*. El estilo del texto audiovisual se reproduce mediante diversos códigos de significación, uno de los cuales es el código lingüístico. Las lenguas empleadas en este código reciben el nombre de *representing languages* (Delabastita, 2010; O’Sullivan, 2011). En esta tesis doctoral, se parte de la asunción de que en los filmes plurilingües no siempre las lenguas

representadas (*represented languages*) coinciden con las lenguas de la representación (*representing languages*), pues los autores pueden reproducir un ambiente políglota de diversas maneras:

Tabla 16. Estrategias para reflejar discursos multilingües en textos de ficción  
(Mareš, 2000a, 2000b, 2003, cit. en Bleichenbacher, 2008, p. 24)<sup>115</sup>

|   | <b>MOST DISTANT<br/>FROM DEPICTED<br/>REALITY</b>   |  |  | <b>CLOSEST<br/>TO DEPICTED<br/>REALITY</b>            |
|---|---|--|--|---|
|   | <b>ELIMINATION</b>                                  | <b>SIGNALIZATION</b>                   | <b>EVOCATION</b>   | <b>PRESENCE</b>                                       |
| Treatment of other languages            | Neither used nor mentioned                          | Named by the narrator or by characters | Evoked by means of L2 interference phenomena                           | Used  |
| Audience awareness of other language(s) | Depends on ability to process extralinguistic hints | Through metalinguistic comments        | Depends on correct interpretation of interference phenomena            | Full  |
| Audience comprehension of content       | Full  | Full                                   | Full, unless the audience is unwilling to listen to nonstandard speech | None, unless the other language is somehow translated |

Los cineastas, y los agentes del proceso de traducción, ponderan la inteligibilidad del texto plurilingüe que crean (si el público no sigue la narración, peligra el éxito de la obra, Blake, 1999) y también el gusto y los hábitos de los receptores (Grutman, 2006; O’Sullivan, 2011) a la hora de decidir entre hacer patente la presencia de las lenguas representadas o acometer su sustitución si estas no coinciden con la lengua del público (Mareš, 2000a, 2000b, 2003).

Cuando se opta por la *presencia* de la L3 —*vehicular matching*, en terminología de Sternberg (1981)—, la comunicación transcurre de forma realista al emplearse las lenguas que corresponden al contexto sociocultural representado. La L3 se convierte en un modo de expresión.

La *elimination* (semejante a la *homogeneizing convention* de Sternberg, 1981) refleja la pluralidad lingüística al mencionar la situación geográfica en la que transcurre

<sup>115</sup> O’Sullivan (2007, 2011), por su parte, recupera los procedimientos de representación del plurilingüismo propuestos por Sternberg (1981). Me decanto por la propuesta de Bleichenbacher, porque refrenda desde un enfoque sociolingüístico las estrategias de traducción que forman parte de mi modelo de análisis (v. apartado 2.4.1). Cuando es conveniente, indico las sinergias que hallo entre ambas taxonomías.

la trama o al incluir lugares emblemáticos, banderas y carteles de fondo en otras lenguas. Este procedimiento exige que los espectadores sean hábiles para descifrar las marcas extralingüísticas empleadas (Bleichenbacher, 2008).

La *signalization* (equivalente a la *explicit attribution* de Sternberg, 1981) se fundamenta en las indicaciones metalingüísticas que se incluyen en la obra. En el proceso de traducción, las referencias metalingüísticas se convierten en restricción lingüística (v. fase D).

A través de la *evocation* (*verbal transposition* de Sternberg, 1981; *self-dubbing* de Kozloff, 2000), se sugiere una lengua extranjera mediante una interlengua. Se basa en la tendencia a suspender la incredulidad frente a la diversidad lingüística de las comunidades representadas (Delabastita, 2010), ya que la lengua que se hablaría en el mundo de ficción representado queda reflejada en el texto a través de «symbols of difference» (Sebba, 2000, p. 177); en concreto, una mezcla de códigos en el nivel léxico de la lengua e interferencias morfosintácticas<sup>116</sup>. Se corre el riesgo de que el espectador no sea capaz de distinguir cuándo se sugiere una L3 mediante la interlengua y cuándo se hablaría realmente la L1 con interferencias (Bleichenbacher, 2008). Cuando se sustituye el plurilingüismo del mundo de la ficción,

the English language [o la lengua del filme original, sea cual sea] simply becomes *language*, functioning as a supposedly universal means of self-expression and communication, rather than as the structurally and historically specific polysystem that it really is. (Delabastita, 2002, p. 307)

La eliminación de la L3 en los filmes originales sigue presente en textos audiovisuales recientes, como la serie *Vikings* (*Vikings*, History Channel, 2013- ), en la que todos los personajes se comunican en inglés; parece que se sigue pensando que el público no acepta de buen grado los filmes que reflejan una realidad social caracterizada por la diversidad lingüística (Heiss, 2004, v. fase E). A pesar de ello, en la actualidad prima la tendencia a narrar, de forma intencionada, más historias plurilingües (Blake, 1999; Bleichenbacher, 2008; UNESCO Institute for Statistics, 2012b). Baste comparar cómo judíos y romanos hablan inglés en *Ben-Hur* (*Ben Hur*, William Wyler, 1959) mientras que se comunican en arameo, hebreo y latín en *The Passion of the Christ* (*La*

---

<sup>116</sup> Aunque estas interferencias también pueden emplearse en obras literarias, su uso está más generalizado en los textos cinematográficos, ya que leer errores ortográficos aliena más al lector que escucharlos (Bleichenbacher, 2007). En esta tesis doctoral la presencia de la interlengua en el código escrito es objeto de estudio en la subtitulación de los fragmentos plurilingües (v. apartado 8.4.2.2).

*pasión de Cristo*, Mel Gibson, 2004). Hoy en día los espectadores valoran el carácter realista que otorga a los personajes la conjunción de imágenes y diálogos multilingües (Berger y Komori, 2010), lo que queda demostrado con el éxito reciente de algunas películas plurilingües. Por ejemplo, llama mucho la atención que, en un país como Estados Unidos donde se ha rechazado tradicionalmente la subtitulación y no se ha mostrado mucho interés por los filmes extranjeros (Dwyer, 2005), los dos volúmenes de *Kill Bill* (Quentin Tarantino, 2003 y 2004), *Lost in Translation* (Sofia Coppola, 2003) o *Inglourious Basterds* (*Malditos bastardos*, Quentin Tarantino, 2009) se convirtieran en éxitos de taquilla<sup>117</sup>.

En este capítulo se han revisado, desde una perspectiva sociolingüística, tres fenómenos lingüísticos que surgen del contacto y la coexistencia de lenguas: el cambio de código, la mezcla de códigos y las interferencias. Las transferencias de una lengua a otra son la base de la interlengua, concepto este que se emplea para describir el habla de los personajes cuya lengua materna no es la lengua mayoritaria del filme.

Debido al abanico de significados que se otorga al plurilingüismo, se ha definido qué se entiende por texto multilingüe y se ha establecido la terminología con la que se hace referencia a las lenguas que conforman un texto políglota. A continuación, se han descrito las funciones del multilingüismo en las obras audiovisuales de ficción y se ha visto de qué manera se representan las lenguas en los textos plurilingües.

Tras analizar cómo se manifiesta el multilingüismo en la realidad y en las obras de ficción, es momento de ahondar en la traducción de los textos audiovisuales en los que coexisten diversas lenguas. Por ello, en el próximo capítulo, se retorna a los estudios de traducción para estudiar las aportaciones que hasta el momento ha habido sobre la traducción de la pluralidad lingüística en los textos audiovisuales.

---

<sup>117</sup> Según los datos extraídos de *Box Office Mojo*, *Kill Bill Vol. 2* logró unos ingresos de más de 65 millones de dólares habiendo costado aproximadamente la mitad. *Lost in Translation*, que costó cuatro millones de dólares, ingresó más de 40 millones. Por su parte, *Inglourious Basterds* cosechó más de 120 millones de dólares en taquilla siendo su coste de producción de unos 70 millones de dólares. Disponible en: <http://www.boxofficemojo.com/>.



## 5. La traducción del plurilingüismo en los textos audiovisuales

[L]os nuevos fenómenos culturales que explotan el multilingüismo y la interculturalidad dejan al descubierto un reduccionismo de la definición de traducción aparentemente incuestionable (como traspaso entre dos idiomas o, mejor dicho, entre *dos* lenguas normalizadas, entre *koinés*), y desenmascaran su ligazón con proyectos culturales proteccionistas, uniformadores, recelosos, en último extremo, de lo diverso y lo diferente. (Martín Ruano, 2007, p. 18)

Esta reflexión de Martín Ruano invita a dedicar este capítulo a la traducción de la diversidad lingüística en obras audiovisuales de ficción. Aunque el corpus de análisis es plurilingüe en un sentido interlingüístico (v. apartado 4.2.1 para definición de texto plurilingüe), la revisión bibliográfica de este capítulo comienza centrándose en algunos estudios sobre la traducción de dialectos geográficos o sociales en obras audiovisuales, ya que ofrecen un marco teórico óptimo para analizar el doblaje y la subtitulación a una interlengua.

Por ser el tema de esta tesis doctoral, el grueso de este último capítulo teórico está dedicado a los dos enfoques con los que se ha estudiado la traducción de la L3 en obras audiovisuales: la visibilidad de la traducción en los TO plurilingües y la traducción del plurilingüismo en el TM (en este último ámbito, se ha abordado el tema desde diferentes perspectivas).

### 5.1. La traducción de la variación lingüística

La variación lingüística es el concepto teórico que se emplea para designar cómo se utiliza la lengua según la situación de la comunicación y los interlocutores que participan en dicha situación (Hatim y Mason, 1990). Se distingue pues entre variación lingüística según el uso de la lengua (registro, estilo y modo) y variación lingüística según el usuario (los tradicionales dialectos geográficos, temporales y sociales e idiolectos, pero también las variedades lingüísticas según el sexo del hablante, la ideología y el estado psicológico, Arampatzis, 2011). Del mismo modo que la diversidad de lenguas puede reflejar una sociedad multicultural de manera realista, la variación lingüística, y en especial los dialectos geográficos y sociales, «es un

instrumento más del que se sirve el guionista para retratar la sociedad en la que se desarrolla la historia, añadiendo así un poco de color» (Lomeña Galiano, 2009, p. 275). Y es ese toque de color el que los traductores intentan transmitir<sup>118</sup>.

En esta tesis doctoral, se considera, como sugiere Blake (1999), que la interlengua, determinada por el origen étnico de los hablantes e influida fonética, léxica y gramaticalmente por la lengua materna de su comunidad, es un ejemplo de variación lingüística. Porque la interlengua es un rasgo del habla de los personajes en los filmes de migración y diáspora y porque su papel es clave en la traducción del plurilingüismo, resulta conveniente revisar sucintamente algunas aportaciones en torno a la traducción de la variación lingüística. A pesar de la importancia de estos estudios en obras literarias de ficción<sup>119</sup>, este apartado se centra principalmente en la traducción de los dialectos en obras multimodales debido a su especificidad. Las soluciones aplicadas al traducirlos pueden ser análogas a aquellas que se emplean para traducir la interlengua en los filmes plurilingües y, al mismo tiempo, pueden arrojar luz sobre cómo se traduce el multilingüismo.

En los textos audiovisuales, se muestran los dialectos a través de marcas textuales, morfosintácticas, léxicas, fonéticas y gestos simbólicos<sup>120</sup>. Los agentes del proceso de traducción disponen de tres opciones a la hora de traducir los dialectos del texto origen:

Tabla 17. La traducción de la variación lingüística de los textos audiovisuales  
(a partir de Romero Ramos, 2005, 2010)<sup>121</sup>

| SOLUCIÓN  |  | CARACTERÍSTICAS  |
|-----------|--|--|
| ELISIÓN   | Se obvia la unidad lingüística completa. |  |
| SUPRESIÓN | Se elimina el rasgo dialectal.           |  |
| PRESENCIA | Se mantiene el dialecto mediante:        | un lenguaje oral no demasiado marcado con registros coloquiales.                                   |
|           |  | un dialecto, social o geográfico, equivalente.   |
|           |  | un dialecto inventado cuyos rasgos no coincidan con ninguna variedad específica de la lengua meta. |

<sup>118</sup> Hasta los años 70 del siglo XX en la industria del doblaje al italiano, por ejemplo, hubo pocos doblajes que reflejasen la variación lingüística del TO. La lengua italiana del doblaje, normalizada en los años 30, no contenía trazas de dialectos ni de sociolectos (Ranzato, 2013).

<sup>119</sup> Cf. Mayoral (1999); Caprara (2007); Briguglia (2009); Federici (2011); Tello Fons (2011).

<sup>120</sup> Cf. Giorgio Marrano, Nadiani y Rundle (2009); Nadiani y Rundle (2012).

<sup>121</sup> Este enfoque es semejante al empleado por Bleichenbacher (2008) a la hora de analizar la representación de la L3 en textos audiovisuales (v. apartado 4.2.4) y al propuesto por Marco (2002, pp. 80-86) para estudiar la traducción de los dialectos en obras literarias.

La *elisión* supone la no incorporación del mensaje y, por consiguiente, la desaparición del fragmento del texto origen que contenía el rasgo marcado en el texto meta. Por su parte, la *supresión* deriva en la estandarización de los rasgos dialectales. En concreto, es habitual que se corrijan errores gramaticales y se neutralicen las desviaciones mediante unos subtítulos en registro estándar. Estas dos soluciones de traducción «cambia[n] la caracterización geográfica y social del personaje» (Romero Ramos, 2005, p. 253).

A veces la supresión de los dialectos se debe a que la interacción del código lingüístico con el resto de códigos cinematográficos aporta dicha información metalingüística (Díaz Cintas y Remael, 2007, p. 192). En otras ocasiones se suprimen las marcas dialectales por el deseo de crear subtítulos comprensibles y fluidos (Rosa, 2001; Díaz Cintas, 2003). Del mismo modo, las editoriales «prefieren el purismo y la neutralidad a la diferencia y a la creatividad, tal vez porque las traducciones fluidas se venden mejor que aquellas otras que exigen del lector un mayor esfuerzo» (Vidal, 2007, p. 101).

Si, por el contrario, *se conserva* la variación lingüística, es posible optar por tres soluciones:

1. Se añaden *elementos propios del registro oral coloquial*, como sugieren Hatim y Mason (1990) para la traducción en general y Alemán Bañón (2005) para el doblaje de *Billy Elliot* [*Billy Elliot (Quiero bailar)*, Stephen Daldry, 2000].
2. Se busca *un dialecto, social o geográfico, equivalente* en la lengua meta. Esta denostada opción parece ser habitual en la traducción de series de televisión estadounidenses al italiano (Ferrari, 2010, p. 36) y cuando la interlengua es frecuente en la sociedad meta por existir una importante comunidad de hablantes. Así ocurre en la subtitulación al holandés de la comedia *'Allo 'Allo!* (BBC, 1982-1992), en la que se reproduce el acento italiano de los inmigrantes italianos en Holanda (Delabastita, 2010). También fue la técnica empleada en la subtitulación al inglés de *La haine* (*El odio*, Mathieu Kassovitz, 1994) (Mével, 2007) y en el doblaje al italiano de *Lives of the Saints* (Jerry Ciccoritti, 2004) (Baldo, 2009). En este doblaje, se produce un interesante cambio en la representación de la comunidad inmigrante italiana en Canadá. El doblaje al italiano «fails partly to reproduce the dynamicity and hybridity of the migrant experience, changed by the encounter with North American values and take home Molisan emigrants as though they had never left their homeland» (Baldo, 2009, s. p.).

3. *Se inventa un dialecto que subraye la variación lingüística del TO* para evitar la parodia y el surrealismo que supondría reproducir un dialecto de la lengua meta o evidenciar las variedades diatópicas y diastráticas a través de errores gramaticales (Ranzato, 2006). Por ejemplo, en la subtitulación al inglés de *Bienvenue chez les Ch'tis* (*Bienvenidos al Norte*, Dany Boon, 2009) se logra trasvasar el humor producido por la incomprensión del dialecto a través de licencias ortográficas, que no hacen referencia a ninguna variedad diatópica de la lengua inglesa (Ellender, 2011). Esta medida se enmarca en la tendencia a reflejar las marcas fonológicas a través de la ortografía o mediante elementos tipográficos (Díaz Cintas y Remael, 2007, p. 194; de Higes Andino *et ál.*, 2013)<sup>122</sup>.

Para finalizar este apartado, interesa revisar algunos trabajos que tratan la traducción de la variación lingüística que se origina cuando los personajes no son hablantes nativos de una lengua, es decir, cuando emplean una interlengua. En el doblaje y la subtitulación, es habitual que los rasgos de la interlengua se sustituyan por rasgos idiolectales o que directamente se suprima la representación lingüística de la identidad étnica del personaje. En *Gomorra* (Mateo Garrone, 2008), varios personajes extranjeros se expresan con dificultad en italiano. Sus intervenciones reproducen errores sintácticos y léxicos, cambios de registro inadecuados, etc., que desaparecen o se marcan como elementos ininteligibles en la lista de diálogos que se proporcionó a la traductora al español (Caprara y Sisti, 2011, p. 159). En la versión subtitulada del filme, se traduce el contenido de las frases a través de una sintaxis simple y clara, quizás porque existe una tendencia a crear subtítulos lingüísticamente correctos y fácilmente legibles (Díaz Cintas, 2003). Tampoco en la versión doblada se reproducen los errores, aunque el actor de doblaje simula la forma de hablar español de un hablante chino y refleja sus dificultades mediante vacilaciones, pausas y frases simples (Caprara y Sisti, 2011).

No obstante, parece que en la actualidad se intenta dar más visibilidad a los rasgos dialectales (Arampatzis, 2011; de Meo, 2012), lo que, en el caso de la interlengua, deriva en una menor supresión de los rasgos lingüísticos que la caracterizan. Por

---

<sup>122</sup> Estos dialectos inventados en la lengua meta pueden llegar a estandarizarse si los espectadores acaban reconociendo a los personajes de una comunidad sin necesidad de que se haga mención explícita a su procedencia. En el doblaje al italiano de los filmes y series de producción estadounidenses, se reconoce a los personajes de origen italiano por el dialecto artificial que caracteriza su habla, que resulta ser una mezcla de dialectos del sur de Italia (Ferrari, 2010).

ejemplo, gracias a las transferencias introducidas en los subtítulos al francés de *Lost in Translation*, los espectadores franceses perciben las interferencias de las intervenciones en inglés de la intérprete japonesa de la versión original (Şerban, 2012)<sup>123</sup>.

Asimismo, en el doblaje al italiano de los filmes que narran la diáspora sudasiática en Estados Unidos y Reino Unido se crea una forma de hablar marcada. Para reflejar el origen inmigrante de los personajes, se eliminan determinantes, se conjugan verbos de manera errónea, se cambia el orden sintáctico, se mezclan códigos y se reproduce una pronunciación influida por las lenguas sudasiáticas (Minutella, 2012; Bonsignori, 2012). Siguiendo el ejemplo de Salomone *Moni* Ovdia, quien estudió cómo habla una persona de procedencia italohebraica para reproducir su forma de hablar en sus actuaciones y obras, Salmon Kovarski (2000) propone que los agentes que participan en el proceso de doblaje elaboren la interlengua del TM tras analizar cómo se expresa un hablante de esa comunidad étnica en la sociedad de llegada.

A partir de las entrevistas a los agentes del proceso de traducción, se extraen conclusiones sobre la manera en la que elaboran las interlenguas de las comunidades de hablantes representadas y, en línea con la siguiente reflexión, si varía su estrategia según la lengua materna del personaje (v. apartado 8.4.2).

Para un hispanohablante puede resultar relativamente fácil reconocer cuando el actor de doblaje habla español con acento francés, inglés o italiano, pero ¿reconoceríamos con la misma facilidad el acento de un sueco o de un griego? (García Luque, 2007, p. 442)

## 5.2. La traducción del plurilingüismo

La investigación sobre la traducción del plurilingüismo en textos audiovisuales se encuentra en auge<sup>124</sup>. Baste observar cómo han aumentado las ponencias en torno a este tema en los congresos de traducción audiovisual de los últimos años. Si en la tercera edición de *Media for All* (Artesis Hogeschool Antwerpen, Bélgica, 2009) fueron menos de media docena los trabajos presentados<sup>125</sup>, el congreso *La traduction et réception de films multilingues* (Université de Montpellier 3, Francia, 2012) reunió a

<sup>123</sup> En la versión original subtitulada al español de este mismo filme, no se reproducen las interferencias en este momento de la película, sino en varias escenas posteriores cuando algunos personajes japoneses hablan inglés con ciertas interferencias fonéticas, lo que produce momentos de confusión. Se refleja en los subtítulos al español mediante una ortografía errónea entrecomillada.

<sup>124</sup> La traducción del plurilingüismo en textos literarios empezó a ser objeto de estudio con anterioridad (cf. Blake, 1999), pero revisar todos los postulados sobre el tema sobrepasa el alcance de esta investigación.

<sup>125</sup> Programa disponible en: <http://www.mediaforall.eu/all3/prog.html>.

más de 35 ponentes<sup>126</sup>. Además, en mayo de 2013, surgió MULAV (Research Network on the translation of Multilingual Audiovisual Texts), una iniciativa que pretende iniciar investigaciones interdisciplinarias e internacionales en el campo de la traducción del plurilingüismo en textos multilingües y que cuenta desde sus inicios con más de 50 miembros.

El incremento de la investigación ha originado, como es natural, una multiplicidad de enfoques. En esta tesis doctoral, se diferencian entre los trabajos que tratan la visibilidad de la traducción *en* los textos originales plurilingües y los estudios sobre la traducción *de* textos audiovisuales plurilingües (de Higes Andino, 2010).

### 5.2.1. *La traducción en los filmes plurilingües*

Polyglot films celebrate the multiplicity of language by making (mis)translation central to the film's rationale. (Dwyer, 2005, p. 305)

[T]ranslation itself, expressed intra-diagetically and extra-diagetically, has the effect of reducing the distance between the spectators and the characters. The spectators become implicated in meaning in a way that would not be possible if the words were to remain wholly and irreducibly foreign. (Cronin, 2009, p. 131)

Desde un punto de vista traductológico, los textos audiovisuales plurilingües dirigen la atención de los espectadores hacia las lenguas y otorgan visibilidad a nuestra profesión, dado que convierten el contacto de lenguas en parte de la trama, los diálogos y el ambiente (Dwyer, 2005). Aunque es evidente que algunos espectadores podrían entender la(s) L3 de los filmes plurilingües —incluso la L3 podría ser su lengua materna (Şerban, 2012)—, si el objetivo de realizadores y productores es lograr un gran éxito de taquilla, estos deben saber que la humanidad «cannot bear too much untranslated reality» (Cronin, 2009, p. 116) y que «dialogue in other languages comes at the cost of potential incomprehensibility» (Bleichenbacher, 2008, p. 173).

A pesar de que tradicionalmente se haya considerado que los subtítulos, por elaborarse en el proceso de postproducción, no dependían de la autoría de un filme (O'Sullivan, 2011), es imposible negar el papel fundamental que los cineastas tienen en la visibilidad de la traducción en los filmes plurilingües. Los directores y los guionistas deciden traducir la L3 como forma de resolver la necesidad que el público tiene de entender qué está pasando en el filme (Bleichenbacher, 2008) y con la finalidad de

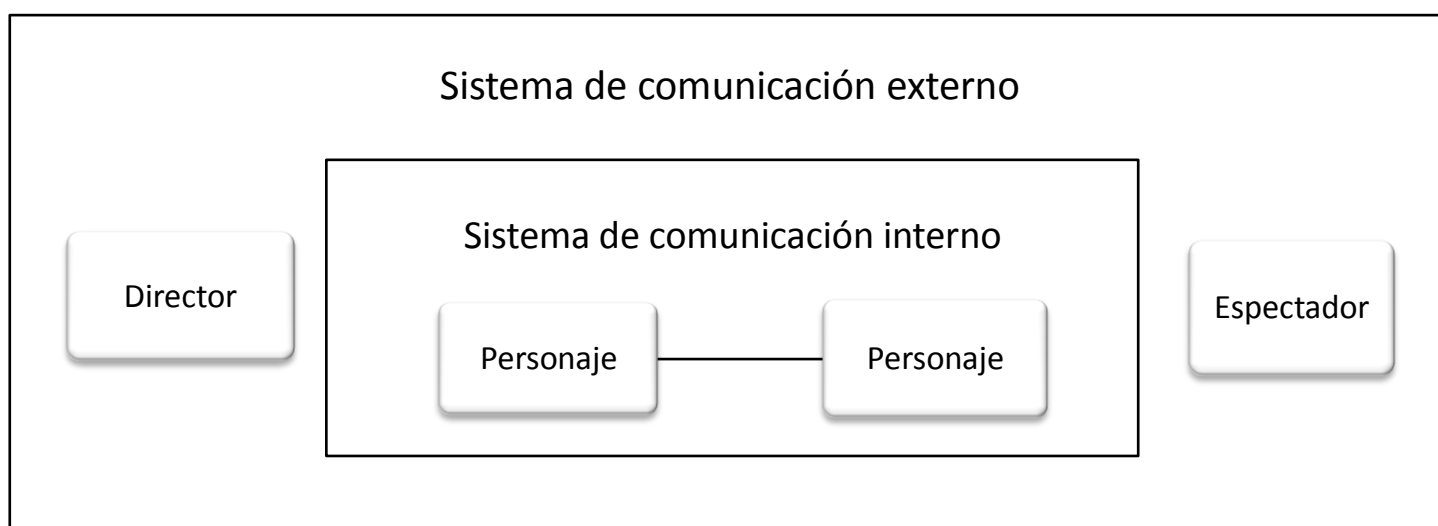
---

<sup>126</sup> Programa disponible en: <http://jornades.uab.cat/multilingualism2012/content/programme>.

favorecer el desarrollo de la historia fílmica (Cronin, 2009). Por el contrario, no se traduce la L3 como reflejo de una opción artística (Şerban, 2012), con el propósito de crear suspense (de Bonis, 2012) o, como se sostiene en esta tesis, para marcar el origen foráneo del personaje en cuestión, con las implicaciones ideológicas que ello conlleve.

Se traduzca o no se traduzca la L3 en el TO, es interesante tener presentes los dos sistemas de comunicación que se establecen en los textos audiovisuales de ficción, semejantes a los que Ezpeleta Piorno (2007) describe en el ámbito de la traducción teatral (v. figura 4)<sup>127</sup> y que se relacionan con la distinción entre el marco externo y el marco interno del contexto de situación de los textos literarios (Marco, 2002, p. 64).

Figura 4. Sistemas de comunicación en los textos audiovisuales de ficción  
(a partir de Ezpeleta Piorno, 2007, p. 83)



De esta concepción del contexto comunicativo que se establece en los textos audiovisuales de ficción, parte la propuesta en la que Cronin (2009) adapta a la traducción del plurilingüismo en el TO el concepto de *diégesis* (Genette, 1983). Las llamadas *técnicas de traducción intradieгéticas* estarían incluidas en el marco interno del contexto de situación, en el sistema de comunicación interno de la obra de ficción, «aquell altre en què la comunicació s'estableix entre diversos participants que no pertanyen al món real, sinó que són ficticis» (Marco, 2002, p. 64). Los cineastas

<sup>127</sup> Este esquema aplica el acto de la comunicación de Jakobson (1958/1985) al marco de la representación teatral, en el que se duplican los emisores y los receptores.

convierten a algunos personajes en intérpretes, que facilitan la comunicación entre sus camaradas ficticios y, al mismo tiempo, traducen la L3 al público<sup>128</sup>.

Por su parte, en el marco externo de un texto audiovisual de ficción se establece el sistema de comunicación externo entre el director y el espectador (Marco, 2002; Ezpeleta Piorno, 2007). En los filmes plurilingües, los directores y los guionistas se comunican con los espectadores a través de las llamadas *técnicas de traducción extradieéticas* (Cronin, 2009). Por ejemplo, se añaden subtítulos parciales o voces en *off* con el propósito de que ese público modelo al que se dirigen entienda los diálogos mantenidos en L3. Esto provoca que, en ocasiones, los espectadores cuenten con más información que los propios personajes (Şerban, 2012)<sup>129</sup>.

Son varios los trabajos que analizan las diferentes posibilidades de que disponen los realizadores para hacer comprensibles los diálogos en una lengua extranjera. Entre otros: Kozloff (2000), Dwyer (2005), O'Sullivan (2007, 2011), Bleichenbacher (2008), Cronin (2009), Jiménez Carra (2009), Martínez Sierra *et ál.* (2010), Johnston (2010), Díaz Cintas (2011), Şerban (2012), Vermeulen (2012) y Ruiz Rosendo (2012)<sup>130</sup>. La gran mayoría coincide en que la subtitulación, la interpretación, la no traducción y las voces superpuestas son las prácticas más habituales.

### 5.2.1.1. La subtitulación

En la industria de la traducción audiovisual, los subtítulos se incorporan al texto audiovisual en la fase de postproducción. En los filmes plurilingües, los subtítulos parciales (y normalmente, abiertos) que traducen los fragmentos en una L3 se añaden en la fase de producción, en concreto, en la fase de montaje y edición (v. anexo 10.1). Se subtítulan las conversaciones que transcurren entre personajes que se entienden cuando

---

<sup>128</sup> Al ser personajes de la narración, los traductores e intérpretes se convierten en objetos de la representación (Cronin, 2009, p. x). La tendencia en los Estudios de Traducción a analizar la visibilidad de traductores e intérpretes en obras de ficción (*translator fictions*, Thiem, 1995) recibe el nombre de *fictional turn* (Delabastita, 2009, p. 112). En obras literarias, cf. Thiem (1995); Strümper-Krobb (2003). En textos audiovisuales, cf. Ruiz Rosendo (2012).

<sup>129</sup> En los textos audiovisuales traducidos, el sistema de comunicación externo se establece entre los agentes de la traducción y el espectador. Las modalidades de TAV más tradicionales y comunes para trasvasar los textos audiovisuales de un polisistema a otro son el doblaje y la subtitulación (v. apartado 1.2.2).

<sup>130</sup> Considero imprescindible incorporar las conclusiones cualitativas que se extraen desde campos de estudio relacionados a la Traducción Audiovisual. Por ello, entre las fuentes consultadas se hallan el enfoque sociolingüístico de Bleichenbacher (2008) y las perspectivas más fílmicas de Kozloff (2000) y Johnston (2010).



es el público el que carece de los conocimientos lingüísticos (Cronin, 2009; O'Sullivan, 2011; Şerban, 2012)<sup>131</sup>.

Los subtítulos normalizan la presencia de otras lenguas en los filmes, porque favorecen su reconocimiento como modo de expresión de una comunidad de hablantes (Kozloff, 2000, p. 81; Bleichenbacher, 2008, pp. 190-191). Asimismo, cumplen una función narrativa para que el público siga el argumento. Al comprender el contenido de los diálogos, los espectadores superan el distanciamiento que genera la presencia de la L3 (Santaolalla, 2005) y desaparece el riesgo de que sientan confusión y desasosiego (Bleichenbacher, 2008). Los subtítulos, además, desempeñan una función simbólica y focalizadora. Los cineastas, al subtítular algunos fragmentos plurilingües y no traducir otros, indican al público qué diálogos, los traducidos, son cruciales para la historia (Baldo, 2009; O'Sullivan, 2011).

No obstante, como técnica extradiegética que son, en el sentido de que se añaden en el proceso de montaje y no forman parte de la trama (Cronin, 2009, p. 116), los subtítulos no son una solución natural en el mundo real (Bleichenbacher, 2008, p. 190). Por ello, al tiempo que convierten a los personajes en sujetos hermenéuticos, capaces de expresar sus sentimientos (Cronin, 2009, p. 48), ocasionan un mayor distanciamiento de los espectadores frente a la historia, reducen la escucha activa del público (O'Sullivan, 2011) y afianzan la apreciación de los personajes como extranjeros por resaltar la diferencia lingüística e identitaria de forma visual (Cronin, 2009, pp. 48, 115). Johnston (2010), en esta misma línea, considera que, para el espectador que no habla la lengua árabe, la subtitulación de los fragmentos plurilingües en el cine *beur* supone que se identifique este idioma, detectado a través del canal acústico y presente en el canal visual, como una lengua extranjera y no como una lengua hablada o comprendida por parte de la población francesa.

Este carácter extranjeroizante es el que influyó en la decisión consciente del realizador Mathieu Kassovitz de no subtítular *La haine*. A pesar de que la presencia de árabe, *manouche* (la lengua de los romanís en Francia), argot, jergas e insultos dificulta la comprensión, se prefirió evitar el uso de subtítulos por su carga «exótica» (Tarr, 2005, p. 69). Esto no hace sino reafirmar que los subtítulos reflejan también una opción

---

<sup>131</sup> Los espectadores siguen sin comprender la L3 cuando los subtítulos contienen la transcripción de la lengua extranjera en vez de una traducción (Bartoll, 2006; Bleichenbacher, 2008; Baldo, 2009).

artística, es decir, se convierten en una voz más de la obra audiovisual desde su concepción (Şerban, 2012)<sup>132</sup>.

Puesto que los subtítulos son un elemento incorporado en la fase de producción, la pregunta que se plantea es cuál es la lengua original de los fragmentos en L3. En los subtítulos parciales que traducen la L3 en un TO se suele invertir el procedimiento habitual de creación. Primero se redactan los subtítulos (o los diálogos) en L1 y en el rodaje se transforman en diálogos en L3 (O'Sullivan, 2011; Şerban, 2012). Los subtítulos parciales del TO se convierten, por tanto, en *pseudosubtítulos* (O'Sullivan, 2011; a partir del concepto de *pseudotraducción*, Toury, 1995).

### 5.2.1.2. La interpretación

El uso de la interpretación dentro de la estructura narrativa de los filmes es un ejemplo de técnica *intradiegética* para traducir el plurilingüismo (Cronin, 2009). Un personaje traduce o interpreta frases en la L3 para facilitar la comunicación entre otros personajes que necesitan comprender qué se ha dicho en L3 (Bleichenbacher, 2008; Ruiz Rosendo, 2012). Al mismo tiempo, la incorporación de intérpretes a la trama puede tener un propósito narrativo concreto. Por ejemplo, crear malentendidos si no se corresponde la interpretación con el diálogo original (Monti, 2011) o crear suspense al tener que esperar los personajes, y el público, a la interpretación para entender lo que se ha dicho (O'Sullivan, 2011). Sin embargo, el objetivo principal de la interpretación es permitir que el espectador tenga la posibilidad de entender la escena, a modo de notas del traductor<sup>133</sup>.

Las modalidades de interpretación más habituales en la diégesis de los largometrajes son: la interpretación de enlace (Cronin, 2009, p. 49; O'Sullivan, 2011, p. 81) y la interpretación consecutiva (Cronin, 2009, p. 116). Dado el carácter consecutivo de estas modalidades de interpretación («la enunciación de original debe interrumpirse cada cierto tiempo mientras se produce la reformulación», Jiménez Ivars, 2002, p. 98), la traducción de la L3 mediante la inclusión de un personaje que ejerce de intérprete se

---

<sup>132</sup> Un ejemplo desmedido de ello sería el uso del inglés navajo y ciertas licencias tipográficas para subtitular la película *Film socialisme* (Jean-Luc Godard, 2010) (Niessen, 2011; Bréan, 2011). Esta decisión artística no se mantiene en la versión original subtitulada al español exhibida en junio de 2011 dentro del ciclo Cinema Primavera que organiza el Espai d'Art Contemporani de Castelló.

<sup>133</sup> Gaudenzi (2006) acuña el término *oral footnotes* para referirse a las explicaciones en lengua estándar antes o después de mencionar una palabra en dialecto. Esta práctica, observada en la versión original del largometraje *Amarcord* (Federico Fellini, 1973), desaparece en el doblaje al inglés.

considera menos eficiente que los subtítulos (Bleichenbacher, 2008, p. 183)<sup>134</sup>. Para reducir la duración de la escena, es posible optar por el susurrado o *chuchotage* (O'Sullivan, 2011), una submodalidad de la interpretación simultánea (v. apartado 1.2.3.2).

Harris y Sherwood (1978) observan que una persona bilingüe realiza una autotraducción cuando facilita la comunicación traduciendo su intervención de una lengua a otra (v. apartado 1.2.3.3). Esta práctica comunicativa también resulta ser un recurso cinematográfico (O'Sullivan, 2011). En el filme *Star Wars. Episode II, Attack of the Clones* (*Star Wars: Episodio II: El ataque de los clones*, George Lucas, 2002), una de las criaturas reunidas en la sala de guerra geonosiana habla en una lengua desconocida para, inmediatamente después, traducir su intervención al inglés (Cronin, 2009, p. 127). Asimismo, en el cine español los personajes inmigrantes hacen referencia a costumbres, dichos y elementos propios de su país y cultura que inmediatamente después traducen para que su interlocutor los comprenda (Martínez Sierra *et ál.*, 2010).

### 5.2.1.3. La no traducción

En general, se decide no traducir la L3 por razones cuantitativas, es decir, porque no se utiliza la L3 de manera frecuente en el TO (Díaz Cintas, 2011). En dicho caso, se corre el riesgo de hacer hincapié en la otredad de los personajes y que la no traducción genere una imagen negativa de dichos personajes (Kozloff, 2000; Şerban, 2012). También se dejan fragmentos en L3 sin traducir por ser irrelevantes para el desarrollo de la historia o porque su significado puede deducirse de otros sistemas semióticos (Baldo, 2009; Díaz Cintas, 2011). Además, se tiene en cuenta si los fragmentos son comprensibles para el público por la similitud lingüística de las expresiones en L3 con la L1 (Díaz Cintas, 2011) o por los conocimientos de la L3 que se le presuponen (Vermeulen, 2012)<sup>135</sup>.

No obstante, los realizadores también pueden decidir no traducir la L3 como reflejo de una opción artística, con el propósito de crear suspense o según el punto de vista de la narración. Si el enfoque del largometraje recae sobre un personaje que no entiende la L3, no se subtitulará la L3 para transmitir esa misma incomprensión al público.

<sup>134</sup> Menos eficiente en el sentido de que la repetición del mensaje puede resultar cargante para los espectadores que sí entienden la lengua extranjera. No obstante, los espectadores tienden a leer los subtítulos de forma casi automática y no se ven diferencias respecto a la atención que se les presta aunque se conozca la lengua de la pista de audio (De Bruycker y d'Ydewalle, 2003).

<sup>135</sup> Las expectativas del público y el conocimiento que este tenga de la L3 no solo influye en la no traducción de la L3 en el TO, sino que puede ocasionar que varíe la modalidad en el TM (Díaz Cintas, 2011, v. fase E).

#### 5.2.1.4. Las voces superpuestas

En los trabajos sobre la visibilidad de la traducción en los filmes plurilingües, el término *voice-over* hace referencia a la voz extradiegética del narrador, una de cuyas funciones es traducir los diálogos en L3 o explicar aspectos culturales que se ven en la pantalla (*translational narrating voiceover*, en terminología de O'Sullivan, 2011). En general, la voz superpuesta es de uno de los personajes protagonistas, como ocurre en *Spanglish* (James L. Brooks, 2005) (Corrius i Gimbert, 2008), *L'auberge espagnole* (*Una casa de locos*, Cédric Klapisch, 2002) (Carvajal Sánchez, 2011) y *The Great Dictator* (*El gran dictador*, Charles Chaplin, 1940) (Cronin, 2009).

No se considera aquí que estos fragmentos sean un ejemplo de voces superpuestas si se parte de la definición que de este término proponen Chaume (2004) y Franco *et ál.* (2010). En los ejemplos de Corrius i Gimbert (2008), Carvajal Sánchez (2011) y O'Sullivan (2011), el narrador en *off* traduce las intervenciones de otros personajes mediante el estilo indirecto o incorpora una frase introductoria antes del estilo directo. Estos rasgos no caracterizan las voces superpuestas como modalidad de traducción, sino que son propios de un narrador en *off*. Asimismo, el uso de este recurso cinematográfico en otros momentos del filme pone en duda que la elección de las voces superpuestas, como modalidad de traducción, haya sido intencionada.

En conclusión, a la hora de trasvasar la L3, los cineastas pueden recurrir a un narrador en *off* para facilitar la comprensión de los espectadores sin necesidad de subtítular la escena o de introducir nuevos personajes, pero no se está de acuerdo con que esta técnica se denomine voces superpuestas.

#### 5.2.2. La traducción de filmes plurilingües

Cuando se distribuyen largometrajes multilingües en países cuya(s) lengua(s) nativa(s) no coinciden con la lengua mayoritaria de dichos filmes, «multilingualism becomes both a product of translation and a problem for translation» (O'Sullivan, 2011, p. 176). Como sucede con cualquier otro texto audiovisual, la traducción de estos largometrajes se caracteriza por la elección previa por parte de la distribuidora de la modalidad más apropiada para distribuir dichos filmes en una cultura meta, para lo cual se tiene en cuenta el contexto sociocultural y económico y las normas de traducción

imperantes en esa cultura por lo que respecta a la elección de la modalidad<sup>136</sup>. Los filmes del catálogo y del corpus de análisis de esta tesis doctoral se han distribuido en España en DVD en versión doblada y en versión subtitulada (uno de los objetivos de esta tesis consiste en comparar ambas). Una vez decidida la modalidad de traducción para trasvasar los diálogos en la L1, los agentes del proceso de traducción deben determinar cómo se traduce la L3. La norma parece ser que solo se traducen los fragmentos en L3 que ya estaban traducidos en el TO mediante subtítulos, voz en *off* o a través de un intérprete diegético (Díaz Cintas, 2011), pero en la decisión también influyen otros factores. Por ejemplo, se pueden tener en cuenta la interpretación que se dé al plurilingüismo en la cultura meta (Valdeón, 2005) y las expectativas que se cree que tiene el público (Heiss, 2004; Díaz Cintas y Remael, 2007). Se profundiza en dichos factores al cruzar los datos obtenidos en el análisis con la información que proviene de las entrevistas a los agentes del proceso de distribución y traducción (v. fase E).

En la siguiente tabla, se enumeran las distintas líneas de investigación en torno a la traducción de filmes originales plurilingües. Por ejemplo, López Delgado (2007), Corrius i Gimbert (2008) y Minutella (2012) se centran en las técnicas de traducción de los fragmentos plurilingües de estos filmes. Zabalbeascoa y Corrius (2012) investigan las restricciones de los textos audiovisuales plurilingües. Sanz Ortega (2011) adopta, más bien, una perspectiva semiótica y multimodal. Agost (2000), Bartoll (2006), Heiss (2004) y Marín Gallego (2007), entre otros, estudian las modalidades de traducción empleadas en estos filmes. También comienza a haber estudios sobre la traducción del plurilingüismo en otras modalidades de traducción audiovisual, como la subtitulación para sordos y la audiodescripción.

Este trabajo doctoral se inscribe en las investigaciones centradas en las modalidades de traducción; se trata aquí de describir qué modalidades de traducción se emplean en el trasvase del cine multilingüe, y de valorar si su elección es producto de una manipulación técnica o de una manipulación ideológica. Por ello, tras la revisión bibliográfica y, a modo de conclusión, se presenta al final de este capítulo el enfoque metatraductológico del modelo de análisis propuesto.

---

<sup>136</sup> A pesar de que el doblaje es la modalidad de distribución imperante en España, un filme, como *Spanglish*, puede llegar a distribuirse únicamente en versión original subtitulada con el propósito de mantener la esencia de la historia (Jiménez Carra, 2009; Sanz Ortega, 2011).

Tabla 18. Líneas de investigación sobre la traducción de textos audiovisuales plurilingües

| OBJETO DE ESTUDIO                     | INVESTIGACIONES   |
|---------------------------------------|---|
| TÉCNICAS DE TRADUCCIÓN <sup>137</sup> | Valdeón (2005)<br>Reflexión sobre las técnicas empleadas para traducir los referentes culturales. Se extraen conclusiones sobre la representación ideológica de los personajes que emplean la L3 basándose en el modelo de análisis (crítico) del discurso (Fairclough, 1992).  |
|                                       | López Delgado (2007)<br>Estudio microtextual que analiza las técnicas de traducción empleadas y las restricciones presentes en el texto audiovisual. Se basa, en parte, en la clasificación de técnicas de traducción de Hurtado Albir (2001) <sup>138</sup> .  |
|                                       | Corrius i Gimbert (2008)<br>Tesis doctoral sobre el doblaje de un corpus de filmes multilingües. Se propone ampliar la taxonomía de Molina y Hurtado (2002) con una nueva técnica, la denominada ' <i>Third Language</i> ' variation (Corrius i Gimbert, 2008, p. 197), específica para la traducción de la L3. Tras observar las posibilidades que genera esta nueva técnica, se determina qué parámetros influyen a la hora de definir las prioridades en la traducción de un largometraje plurilingüe. |
|                                       | Beseghi (2009)<br>Comunicación que se centra en las técnicas de traducción empleadas en la subtitulación al italiano de los cambios de código y los préstamos en filmes que narran la diáspora sudasiática en EE UU y Reino Unido.  |
|                                       | Monti (2009, 2011)<br>Estudio de la traducción del cambio de código en largometrajes multilingües. El análisis de las técnicas de traducción induce a la reflexión sobre la percepción del género, la procedencia étnica y la negociación de la identidad entre generaciones.   |
|                                       | Corrius y Zabalbeascoa (2011); Zabalbeascoa (2012)<br>Propuesta teórica que parte del trabajo de Delabastita (1993) para establecer las diferentes posibilidades que existen para traducir la L3 en el TM.  |
|                                       | Minutella (2012)<br>Análisis de las técnicas y las modalidades de traducción empleadas para doblar y subtítular los referentes culturales y los diálogos en L3. Se trata de un estudio basado en la clasificación general de técnicas de traducción de M. Baker (1992) y la clasificación específica para la subtitulación de Gottlieb (2009).  |
| ENFOQUE MULTIMODAL                    | Sanz Ortega (2009, 2011)<br>Estudio de caso que aplica los rasgos del análisis multimodal (C. Taylor, 2003; Baldry y C. Taylor, 2004; Baumgarten, 2008) para investigar de qué manera se tiene en cuenta la información no verbal en la subtitulación del filme y hasta qué punto influye en la traducción del plurilingüismo.  |

<sup>137</sup> No se incorpora el trabajo de Ávila Cabrera (2012), porque en los resultados se mezclan las técnicas aplicadas a la traducción de la L3 con las empleadas en la traducción del resto de diálogos.

<sup>138</sup> La falta de reflexión en torno a la selección de las técnicas puede deberse al alcance del trabajo de investigación.

| OBJETO DE ESTUDIO                        | INVESTIGACIONES  |  |
|--|--|--|
| RESTRICCIONES DEL TEXTO AUDIOVISUAL      | López Delgado (2007)   | V. esta misma tabla.   |
|  | Corrius i Gimbert (2008)   | V. esta misma tabla.   |
|  | Zabalbeascoa y Corrius (2012)  | Estudio de caso que analiza las características de la L3 y las posibilidades teóricas de que disponen los agentes del proceso de traducción para traducir la L3. No se detiene en el proceso de traducción ni en los códigos de significación que pueden influir en la toma de decisiones. |
|  | Zabalbeascoa (2012)  | V. esta misma tabla.   |
| MODALIDADES DE TRADUCCIÓN <sup>139</sup> | Agost (2000)   | Propuesta preliminar de la traducción del plurilingüismo de distintos géneros audiovisuales, que se centra en las lenguas y las modalidades de traducción empleadas en el TM.  |
|  | Moraza Pulla (2000)  | Estudio prescriptivo sobre la traducción del plurilingüismo que ofrece alternativas que serían más respetuosas con la intención de los cineastas, pero no se valoran las restricciones del texto audiovisual ni las convenciones del doblaje y de la subtitulación.                        |
|  | Diadori (2003)   | Análisis del tratamiento del plurilingüismo en el doblaje y la subtitulación a partir del cual se extraen conclusiones sobre la traducción de la L3. No se tienen en cuenta las restricciones que influyen en la toma de decisiones.   |
|  | Heiss (2004)   | Reflexión sobre la traducción de filmes plurilingües y sobre la idoneidad de combinar modalidades de traducción para evidenciar el plurilingüismo del TO.  |
|  | Bartoll (2006)   | Propuesta teórica sobre la subtitulación de la L3 que plantea la posibilidad de servirse de elementos ortotipográficos para marcar el plurilingüismo en el TM.   |
|  | Herrera Bonet (2007)   | Propuesta de investigación en el que se hace hincapié en la necesidad de realizar un estudio de recepción con el que se evalúe cómo se perciben los filmes multilingües si se opta por el doblaje monolingüe o por la combinación de doblaje y subtitulación.                              |
|  | López Delgado (2007)   | V. esta misma tabla.   |
|  | Marín Gallego (2007)   | Estudio de caso del doblaje monolingüe de un filme plurilingüe que concluye que la mejor manera de traducir la diversidad lingüística es combinar el doblaje y la subtitulación. No se estudian las restricciones que pueden determinar la decisión de realizar un doblaje monolingüe.     |
|  | Díaz Cintas y Remael (2007)  | Tratado sobre subtitulación, que incluye ciertas pinceladas sobre la subtitulación del plurilingüismo.   |
|  | Martínez Berenguer (2008)  | Estudio de caso que describe de qué forma se subtitula al español un filme plurilingüe.  |
| Miernik (2008)                           | Trabajo de investigación sobre la traducción de películas multilingües en Polonia. |  |

<sup>139</sup> La gran mayoría de estos autores no utiliza el término *modalidad*, sino que habla de soluciones o estrategias de traducción. No obstante, teniendo en cuenta la definición de modalidad que reviso en el apartado 1.2.1 y su empleo por López Delgado (2007), creo que esta nomenclatura es la más adecuada para describir mi objeto de estudio.

| OBJETO DE ESTUDIO                                 |  | INVESTIGACIONES  |
|---|--|--|
| MODALIDADES DE TRADUCCIÓN                         | De Higes Andino (2009)   | Estudio de caso centrado en el doblaje, en el que se estudian las modalidades presentes en TO y TM. Con un modelo de análisis ligeramente variado, la presente tesis doctoral amplía el alcance y el objeto de estudio de este trabajo.  |
|   | Jiménez Carra (2009)   | Análisis del doblaje y la subtitulación de filmes y series de televisión, cuya L3 es el español.   |
|   | Albrecht (2010)  | Investigación en torno al proceso de doblaje que dedica una parte a la traducción de un filme plurilingüe al alemán.   |
|   | Díaz Cintas (2011)   | Estudio de caso a partir del cual se reflexiona sobre la función del multilingüismo en el TO y las diferentes posibilidades de que disponen los traductores.   |
|   | O'Sullivan (2011)  | Ensayo sobre el plurilingüismo y la visibilidad de la traducción en el cine desde una perspectiva histórica. Se dedica el capítulo 6 al estudio de la traducción del plurilingüismo (doblaje, subtitulación y combinación de ambas).   |
|   | Carvajal Sánchez (2011)  | Trabajo de investigación sobre las modalidades empleadas para traducir la L3 en el doblaje y la subtitulación al español de tres filmes plurilingües.  |
|   | Minutella (2012)   | V. esta misma tabla.   |
|   | Vermeulen (2012)   | Estudio de caso centrado en el doblaje y la subtitulación al español de un filme belga.  |
|   | Zabalbeascoa y Corrius (2012)  | V. esta misma tabla.   |
|   | Chaume (2012)  | Tratado sobre doblaje, que reserva un apartado al reto que implica el multilingüismo a la hora de abordar el doblaje de un texto audiovisual. El autor ofrece diez posibilidades para transferir la L3 en un filme doblado.  |
| De Higes Andino <i>et ál.</i> (2013)              | Análisis de la subtitulación al inglés y al francés de un corpus de largometrajes españoles de inmigración. Los resultados apuntan a que tiende a marcarse el plurilingüismo mediante diferentes modalidades, pero que no existen unas pautas o normas claras. |  |
| MULTILINGÜISMO EN OTRAS MODALIDADES DE TRADUCCIÓN | Remael (2012)  | Reflexión sobre la audiodescripción de filmes plurilingües, que se caracteriza por la necesidad de combinar la pista de diálogos con la audiodescripción propiamente dicha y la audiosubtitulación de los fragmentos subtitulados en el TO, que por ser texto en pantalla no son accesibles al público que tiene problemas de vista. |
|   | Szarkowska, Żbikowska y Krejtz (2013)  | Estudio de recepción que pretende averiguar de qué manera prefiere el público polaco con problemas de audición que se subtitulen los fragmentos multilingües. Los resultados indican que estos espectadores desean recibir más información que menos, incluso cuando no existen subtítulos parciales que traduzcan la L3 en el TO.   |



### 5.2.2.1. Estudios centrados en las técnicas de traducción

Entendiendo el concepto de *técnica de traducción* como la opción de traducción que concierne a unidades menores del texto y se ve reflejada en el resultado final (Hurtado Albir, 2001), los trabajos realizados hasta el momento detectan las siguientes técnicas para traducir el plurilingüismo:

- *Adaptación o explicitación*: Con la intención de facilitar la comprensión del público meta, se complementa el significado de un referente cultural (Monti, 2009) o se sustituye el referente cultural por uno más conocido en la cultura meta (Valdeón, 2005; Beseghi, 2009; Minutella, 2012). Con el mismo propósito, se incorporan elementos oracionales en los fragmentos no traducidos del TO (Monti, 2009)<sup>140</sup>.
- *Compensación*: Como forma de suplir la elisión de la L3 en otro momento, se incorpora la L3 en un fragmento del TM en el que no se detecta en el TO (Minutella, 2012; Zabalbeascoa, 2012)<sup>141</sup>.
- *Conservación*: Se mantiene el término o diálogo en L3 aunque no se comprenda (Valdeón, 2005; Beseghi, 2009; Minutella, 2012). Como resultado, la lengua meta contiene préstamos.
- *Creación discursiva*: Se establece una «equivalencia efímera, totalmente imprevisible y fuera de contexto» (López Delgado, 2007, p. 40; Valdeón, 2005).
- *Elisión u omisión*: En el TM se suprime de forma total el término o el diálogo en L3 (Valdeón, 2005; López Delgado, 2007; Beseghi, 2009; Minutella, 2012). Al comparar TM y TO, se perciben *segmentos cero* (Zabalbeascoa, 2012, p. 334).
- *Generalización o adaptación discursiva*: Se mantiene «el contexto y argumento original, modificando tan sólo los elementos que resultan inviables de mantener» (López Delgado, 2007, p. 40). Por ejemplo, en el TM se sustituye una referencia metalingüística clara a una lengua por el hiperónimo *idioma* (Valdeón, 2005; Minutella, 2012).

<sup>140</sup> Monti (2009) pone en duda que estos elementos oracionales sean traducción directa de la L3, sino que presupone que son invención del traductor, quien tiene en cuenta el contexto en el que se enmarca la situación comunicativa.

<sup>141</sup> Esta definición sigue la línea de Hurtado Albir (2001, p. 270). Existe cierto debate al respecto, puesto que es necesario comparar los fragmentos microtextuales entre sí y no sólo el texto origen con el texto meta. Podría considerarse más bien una «opción metodológica» (Martí Ferriol, 2006, p. 106) o una estrategia (Chaume, 2008, p. 74). Mi forma de entender la compensación es ligeramente distinta. En la traducción del plurilingüismo, es habitual que desaparezca la L3. Para suplir dicha pérdida y aún así reflejar el origen inmigrante de los personajes, se emplea en el TM una interlengua. Creo que se trata de una forma de compensación, aunque se produzca en el mismo lugar del TO (v. apartado 8.4.2).

- *Sobrecompensación*: Como caso extremo de compensación, se añade al habla de los personajes un etnolecto que no utilizaban o que no tenían tan marcado en el TO (Minutella, 2012). Con esta medida, se acentúa el origen extranjero de los personajes y se les caricaturiza, lo que llega a modificar su identidad.
- *Sustitución, técnica nula o traducción literal*: No existe ninguna técnica, es decir, se traducen de forma literal los diálogos en L3 a la lengua meta (Monti, 2009; Beseghi, 2009; Corrius y Zabalbeascoa, 2011; Zabalbeascoa, 2012). Si existe una restricción metalingüística —una mención en los diálogos de la lengua que utilizan estos personajes en el TO—, esta es la técnica que acarrea «la mayor distorsión directa del producto» (López Delgado, 2007, p. 161), pues se produce una incoherencia que la audiencia puede detectar fácilmente.
- *Variación de la L3*: Se introducen o se modifican los rasgos lingüísticos de los personajes que hablan una lengua diferente de la mayoritaria en un texto plurilingüe (Corrius i Gimbert, 2008). Existen distintos tipos de variaciones de la L3, según la naturaleza de la L3 del TM: variación pura (se mantiene la misma L3), variación naturalizada (se sustituye por la L2) y variación adaptada (se utiliza una lengua diferente de la L1 y la L2, que puede ser real o inventada)<sup>142</sup>.
- *Variación o permuta*: «Se cambian elementos lingüísticos o paralingüísticos que afectan a aspectos de la variación lingüística» (López Delgado, 2007, p. 40). No se trata de la decisión macrotextual de convertir una película multilingüe en un filme monolingüe, sino de aquellas instancias en las que puntualmente se modifica la lengua que hablan los personajes. Por ejemplo, se cambia la L3 por otra diferente de las implicadas en el proceso de traducción (Corrius y Zabalbeascoa, 2011; Zabalbeascoa, 2012).

En este repaso de las técnicas de traducción, se observa que todas estas categorías de técnicas no hacen referencia a un mismo tipo de resultado. Unas describen qué ocurre con la L3 y el resto, cómo se transmite el significado en L3:

---

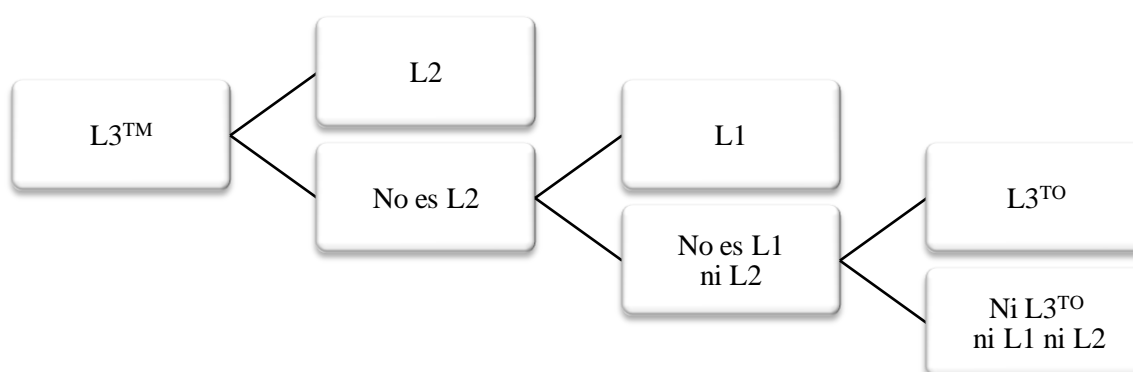
<sup>142</sup> Pongo en duda la adecuación de esta propuesta, pues la *variación de la L3* se convierte en una técnica ambigua que no acota las soluciones, sino que mantiene las mismas posibilidades de que dispone el traductor cuando se enfrenta al texto plurilingüe. Así entendida, la *variación de la L3* no se ajusta a la definición de técnica, sino que se trata más bien de un término que describe el problema de traducción de los textos plurilingües.

Tabla 19. Técnicas de traducción detectadas en el trasvase de filmes plurilingües

| RELACIONADAS<br>CON LA TRANSMISIÓN DEL MENSAJE  | RELACIONADAS CON LA LENGUA<br>DE TRANSMISIÓN DEL MENSAJE   |
|---|--|
| Adaptación/explicitación<br>Creación discursiva<br>Generalización/adaptación discursiva | Compensación<br>Conservación<br>Elisión/omisión<br>Sobrecompensación<br>Sustitución/técnica nula/traducción literal<br>Variación de la L3<br>Variación/permuta |

Por el enfoque metatraductológico con que se aborda este trabajo doctoral, es interesante reflexionar sobre la conservación o la eliminación de la L3 a partir del concepto de estrategia de traducción (definida en el apartado 2.4.1). Para ello, vale la pena recuperar el esquema en forma de árbol binario que se presenta en Zabalbeascoa y Corrius (2012) y Zabalbeascoa (2012), en el que se resumen algunas de las técnicas de traducción relacionadas con la lengua de transmisión del mensaje<sup>143</sup>:

Figura 5. Posibilidades de traducción de la L3 en el TM  
(según Zabalbeascoa, 2012; Zabalbeascoa y Corrius, 2012)



En este diagrama faltaría la omisión, mediante la que los traductores pueden optar por eliminar por completo la L3 del TM, lo que estandarizaría o neutralizaría la diversidad lingüística de la obra original. Tampoco está presente la compensación o sobrecompensación, que conservaría el carácter plurilingüe del largometraje por incorporar la L3 en otro momento del texto audiovisual<sup>144</sup>.

<sup>143</sup> Este esquema representa, por su sencillez, un modelo teórico más evolucionado y meditado que los propuestos en Corrius i Gimbert (2008, pp. 384, 386) y Corrius y Zabalbeascoa (2011).

<sup>144</sup> Estas posibilidades se recogen en el cuerpo de Zabalbeascoa y Corrius (2012) y Zabalbeascoa (2012), pero desaparecen en la figura.

### 5.2.2.2. Enfoque multimodal

La propuesta de análisis multimodal de textos plurilingües de Sanz Ortega (2009, 2011) se plantea como una interesante línea de investigación para el estudio de la creación de identidades, que sigue la estela de los trabajos sobre subtitulación de C. Taylor (2003), Baldry y C. Taylor (2004) y Baumgarten (2008)<sup>145</sup>. Entendiendo los largometrajes como productos de la suma y la combinación de los modos semióticos (Kress y van Leeuwen, 2001), Sanz Ortega (2009, 2011) analiza las características del montaje y los elementos no verbales utilizados para facilitar la comunicación diegética de los personajes en la subtitulación al español del filme *Spanglish*.

El enfoque metatraductológico que presenta esta tesis doctoral torna en innecesario un estudio exhaustivo de los códigos cinematográficos plano a plano, es decir, un análisis multimodal completo, pero, debido a la importancia de los códigos visuales en el proceso de traducción, sí se estudian las restricciones semióticas e icónicas que generan algunos elementos semióticos de los textos audiovisuales (v. apartado 8.4.1.1).

### 5.2.2.3. Estudios centrados en las restricciones del texto audiovisual

En los trabajos dedicados a los aspectos que influyen en la traducción de la L3, se observan dos enfoques diferentes. Zabalbeascoa (2012) y Zabalbeascoa y Corrius (2012) estudian las características de la L3 como punto de partida para establecer las prioridades de la traducción de la L3 en el TM. Podría decirse que se centran en las restricciones que emergen de la propia L3 (v. tabla 15, apartado 4.2.2).

Por su parte, López Delgado (2007) y Corrius i Gimbert (2008) se centran en los aspectos profesionales y en los rasgos del texto audiovisual que pueden influir en la

---

<sup>145</sup> Estos trabajos están basados en la propuesta de Baldry y Thibault (2006, pp. 187-248), que apunta a que únicamente se conoce en profundidad el significado de un texto multimodal cuando se realiza una transcripción que incorpore los siguientes cinco elementos:

- *La relación existente entre los planos y la estructura de la información.* Se seleccionan y se estudian todas las tomas cuadro a cuadro.
- *La imagen.* Se estudia la perspectiva, la distancia, la colocación de la cámara, el color, el foco visual de los personajes, etc.
- *La acción quinésica.* Se describe el significado de los movimientos y cómo cambian estos en función de diversas cuestiones, como, por ejemplo, el estilo propio del director.
- *La banda sonora.* Se estudia el ritmo y el tempo de la banda sonora, las relaciones dialógicas entre los efectos sonoros, el volumen, la continuidad y las pausas, la secuencialidad y el solapamiento de los personajes, etc.
- *La interpretación metafuncional de fases y subfases.* Se analizan los elementos anteriores para observar las fuentes de coherencia del texto multimodal, así como la transición visual y la construcción de la identidad.

traducción del plurilingüismo. López Delgado, siguiendo un enfoque micro y macrotextual, presenta una taxonomía de restricciones específica para el estudio de la traducción de textos plurilingües mientras que Corrius enumera una serie de parámetros que afectan al proceso de traducción.

Tabla 20. Taxonomías de las restricciones ante la traducción de la L3

| TIPOS DE RESTRICCIONES   |  | DEFINICIÓN  |
|--|--|---|
| LÓPEZ DELGADO (2007)<br>PROPIAS<br>DEL PROCESO<br>DE TRADUCCIÓN  | Profesionales                              | Limitaciones impuestas por las productoras, las empresas de doblaje, las empresas de distribución, las políticas de difusión audiovisual, etc.  |
|  | Macrotextual<br>de carácter<br>lingüístico | Carácter plurilingüe del filme que determina la modalidad, o combinación de modalidades, con las que se traduce el texto audiovisual. Esta característica es más importante que los «criterios de apreciación artística o de tradición cultural (López Delgado, 2007, p. 45) <sup>146</sup> . |
| LÓPEZ DELGADO (2007)<br>INTRÍNSECAS<br>AL TEXTO<br>AUDIOVISUAL   | Metalingüística                            | Referencia directa a un idioma en los diálogos <sup>147</sup> .   |
|  | Lingüísticas                               | «Introducción de elementos lingüísticos para compensar una situación de falta de comunicación» (López Delgado, 2007, p. 150).   |
|  | Visuales                                   | Presencia de un intérprete, gesticulación excesiva de los personajes o texto en pantalla (insertos, carteles, etc.) <sup>148</sup> .  |
| CORRIUS<br>GIMBERT (2008)<br>EXTERNAS<br>AL TEXTO<br>AUDIOVISUAL | Multiculturalidad                          | Familiaridad de los receptores de la cultura origen y la cultura meta con la cultura y la lengua representada.  |
|  | Opcionalidad                               | Libertad que otorga la trama o el encargo de traducción para que el traductor cambie la L3.   |
|  | INTRÍNSECAS<br>AL TEXTO<br>AUDIOVISUAL     | Intencionalidad   |
|  | Elementos<br>no verbales                   | Presencia de elementos no verbales que reflejen la L3, o la cultura en la que se enmarca.   |

Puesto que queda patente que no es posible estudiar el plurilingüismo de forma aislada, sino siempre en relación con el resto de códigos cinematográficos y con las decisiones de los agentes de la industria del doblaje y la subtitulación, se dedica la fase D al estudio de las restricciones. No se emplea una taxonomía específica para la traducción del plurilingüismo, como las comentadas en la tabla anterior, sino que se parte de la clasificación de carácter general de Martí Ferriol (2010), cuyas restricciones se reflejan de diferentes modos en el texto audiovisual y en el proceso de traducción (v. apartado 8.4.1).

<sup>146</sup> Josetxo Moreno, el director de adquisiciones de Golem, explica que los rasgos plurilingües de un filme pueden provocar que su distribuidora decida no comprar los derechos de distribución de dicho largometraje por las dificultades que supondría doblarlo (v. apartado 8.5.1).

<sup>147</sup> Delabastita (2002) asegura que este problema de traducción se soluciona generalizando la referencia metalingüística (v. definición de generalización/adaptación discursiva en el apartado 5.2.2.1). Mediante el uso de un hiperónimo (por ejemplo, «idioma»), la referencia lingüística sería neutral, es decir, no se haría alusión explícita a una lengua concreta (Gubern, 2001; Huertas Abril, 2012; Vermeulen, 2012). Resulta interesante comparar esta técnica con la opinión al respecto de Armanda Rodríguez (v. *Restricciones lingüísticas*, apartado 8.4.3.1).

<sup>148</sup> Cronin (2009, p. 49) hace hincapié en el exotismo del otro que se refleja a través de la vestimenta y la música.

#### 5.2.2.4. Estudios centrados en las modalidades de traducción

Franco *et ál.* (2010) sugieren que los textos audiovisuales de no ficción se traducen mediante dos modalidades de TAV diferentes: el doblaje para la voz del narrador en *off* y las voces superpuestas para las entrevistas. Del mismo modo, para obtener un producto *híbrido* que reproduzca el plurilingüismo del TO (Miernik, 2008) y en el que las modalidades de traducción interactúen con el texto original (O'Sullivan, 2011), se combinan varias modalidades de traducción en la versión meta (Agost, 2000; Heiss, 2004; López Delgado, 2007; O'Sullivan, 2011). Este enfoque metatraductológico, con el que se estudia «the intertextual translation of scenes involving intratextual translation» (Zabalbeascoa y Corrius, 2012, p. 14), es el que se sigue en el presente modelo de análisis. Como base teórica para la propuesta con la que finaliza este capítulo, se describen en este apartado las diferentes modalidades que plantean los investigadores enumerados en la tabla 18. Se complementa la taxonomía con modalidades de traducción, o recursos, que se han descubierto en series de televisión y filmes.

##### *El doblaje*

Cuando se decide doblar la L3 en el TM, el producto final puede ser monolingüe, si se dobla la L3 a L2, o plurilingüe, si la L3 se dobla intralingüísticamente o se sustituye por otra lengua.

Se produce un texto monolingüe en la lengua meta si se opta por la L2 en el TM sin importar qué L3 se hable en el TO, como ocurre en el doblaje al español del filme *Babel* (Alejandro González Iñárritu, 2006) o de la serie escandinava *Bron / Broen* (*Bron: El puente*, Filmlance International y Nimbus Film Productions, 2011- ). Esta modalidad roba importancia al valor simbólico que el multilingüismo presenta en el TO (Díaz Cintas, 2011). Por ejemplo, en *Bron / Broen*, daneses y suecos no tienen muchos problemas de comunicación, lo que reduce el número de referencias geográficas o metalingüísticas que ayuden a identificar el lugar de la acción o la procedencia de los personajes. Como contrapeso, exige menos esfuerzo al espectador y evita el rechazo de aquellos que no aceptan realidades lingüística y socialmente complejas (Heiss, 2004) —aunque esta última no constituye de ninguna manera una razón suficiente para implementar esta opción—.

Si la L3 del TO coincide con la lengua de distribución en la cultura meta, se adaptan los diálogos para evitar diálogos repetitivos (v. *Restricciones lingüísticas*, apartado 8.4.3.1). Para ello, se ignora la L3 y se incorporan frases que encajan con la

situación comunicativa representada (Moraza Pulla, 2000; Díaz Cintas, 2011; O'Sullivan, 2011).

Como forma de compensar la pérdida de la diversidad lingüística al realizar un doblaje monolingüe en L2, se puede remarcar el origen extranjero del personaje o insinuar la presencia de varias lenguas en el TO sustituyendo la L3 por una interlengua (Díaz Cintas, 2011; Chaume, 2012), en cuyo caso la lengua del TM es una variación lingüística de la L2 marcada por interferencias fonéticas, léxicas o gramaticales (Agost, 2000; Heiss, 2004). Al emplear la interlengua en el doblaje, surgen incongruencias lingüísticas por falta de sistematicidad, si un personaje emplea ambas variedades lingüísticas (L2 e interlengua) en un mismo TM o si los personajes de una misma nacionalidad no utilizan la misma interlengua (Marín Gallego, 2007)<sup>149</sup>. Asimismo, se espera rigor en el proceso de escritura y grabación de la interlengua del TM (Jiménez Carra, 2009). Si no se adapta correctamente la interlengua del TO al contexto de llegada, se corre el riesgo de producir una variedad lingüística que más bien ridiculice a la comunidad inmigrante representada (Minutella, 2012).

En ocasiones se argumenta que no es posible extraer los diálogos en L3 de la pista original o que se quiere mantener la calidad de la pista de audio (cf. apartado 8.4.4.1). Si el objetivo es que el producto audiovisual traducido sea un texto plurilingüe, se evitan las restricciones anteriores cuando se dobla intralingüísticamente la L3 (Chaume, 2012), como en la versión doblada al español del largometraje *Un prophète* (*Un profeta*, Jacques Audiard, 2009) (Carvajal Sánchez, 2011). El doblaje intralingüístico puede ser realizado por un actor de doblaje español (en cuyo caso, es necesario cuidar especialmente la pronunciación, Vermeulen, 2012) o por una persona hablante nativa de la L3 en cuestión (v. anexo 12.9).

También es posible sustituir la L3 del TO por otra lengua, solución frecuente cuando la L3 coincide con la L2 y, en principio, siempre que el origen de los personajes no sea inherente a la trama (Díaz Cintas, 2011) y no quede reflejado en los códigos

---

<sup>149</sup> El uso de la interlengua puede producir también situaciones irreales. Josetxo Moreno se queja del doblaje al español de *Les femmes du 6ème étage* (*Las chicas de la 6ª planta*, Philippe Le Guay, 2010). Esta película multilingüe francesa narra la historia de emigrantes españolas en París. En el doblaje al español, se emplea un español estándar para los diálogos de las criadas españolas, se conservan algunas palabras en francés (se doblan intralingüísticamente) y se dobla el francés de los personajes franceses a español con acento francés. En una ocasión quedan difuminados los problemas de comunicación entre el señor de la casa y una de las criadas por hablar ambos la misma lengua (v. anexo 11.1).

visuales (Chaume, 2012). Así ocurre en el doblaje al español de *Pulp Fiction* (Quentin Tarantino, 1994) (Agost, 2000; Chaume, 2012) y *Notting Hill*<sup>150</sup>.

Otra forma de compensar la pérdida de L3 consiste en introducir fragmentos en L3 en otros momentos del filme (Diadori, 2003), como en el doblaje al español de *Fawlty Towers* (*Hotel Fawlty*, BBC, 1975-1979) (Agost, 2000).

A la hora de escoger el doblaje para traducir la L3 hay que tener en cuenta la presencia de subtítulos parciales en abierto en el filme (Bleichenbacher, 2008). Si se dobla la L3 a la lengua meta, pero el público ve subtítulos que traducen la L3 a la lengua mayoritaria del TO, el doblaje se convertirá en vulnerable, porque los subtítulos pasan a formar parte del *paisaje lingüístico* del largometraje (O'Sullivan, 2011, pp. 186-188). El capítulo 7 de la novena temporada de *Bones* (FOX, 2005- ) contiene subtítulos abiertos en inglés. En el TO la subtitulación parcial traduce un diálogo en L3 (español, por transcurrir el episodio en Buenos Aires, Argentina). En la versión doblada todos los diálogos se doblan al español. No se notaría que se ha omitido el plurilingüismo si no fuera por la presencia de los subtítulos abiertos<sup>151</sup>.

En *The Last Stand* (*El último desafío*, Kim Jee-woon, 2013) se detecta otro tipo de doblaje vulnerable. En el TO transcurre una conversación gracias a la ayuda de un intérprete diegético. Sin embargo, en el doblaje a español, no se transforman las intervenciones del intérprete, como suele ser habitual, sino que este repite el mensaje en estilo indirecto<sup>152</sup>.

En resumen, las posibilidades que existen a la hora de doblar la L3 son:

- Doblaje a L2.
- Doblaje a interlengua.
- Doblaje a L3 (el fragmento plurilingüe del TM puede coincidir o no con el fragmento plurilingüe del TO y puede contener o no la L3 del TO).

### ***La subtitulación***

Cuando la modalidad que se escoge para distribuir los largometrajes plurilingües es el doblaje, también es posible traducir los fragmentos en L3 del TM mediante

---

<sup>150</sup> En el doblaje al español de *Butch Cassidy and the Sundance Kid* (*Dos hombres y un destino*, George Roy Hill, 1969), se produce una incongruencia que influye en cierta medida en la trama. Al cambiar el idioma, el aprendizaje de la lengua española en el que se inician los protagonistas para viajar a Colombia se convierte en aprendizaje de la lengua francesa a pesar de que siguen viajando a Colombia (Díaz Cintas, 2011; Zabalbeascoa y Corrius, 2012).

<sup>151</sup> Capítulo emitido en España por el canal de pago Fox Crime en noviembre de 2013.

<sup>152</sup> Film visto por el Dr. Juan José Martínez Sierra en su emisión por la cadena privada española Antena 3 en febrero de 2014.



subtítulos (O’Sullivan, 2007, 2011; Minutella, 2012). La subtitulación parcial resulta problemática en filmes donde no hay un idioma preponderante (López Delgado, 2007), como ocurre en el caso de *Babel*, porque habría que decidir qué lengua doblar y cuál(es) subtítular. Tampoco es viable en los países en los que no se practica el doblaje de forma habitual (Díaz Cintas, 2011).

Si, por el contrario, los filmes plurilingües se distribuyen en versión original subtitulada, el producto final contendrá un subtítulo integral (si se subtítula todo el texto audiovisual a una única lengua, López Delgado, 2007) o un subtítulo parcial (si «una de las lenguas en juego es la lengua original del país de recepción y únicamente se subtítula el resto de idiomas», López Delgado, 2007, p. 143). También se produce un subtítulo parcial cuando la ausencia de traducción es intencionada y, quizás siguiendo las pautas del TO, no se trasvasan algunos fragmentos en L3 (v. *Subtitulación parcial*, apartado 8.4.3.2).

Cuando se subtítula la L3 en las versiones originales subtituladas, se corre el riesgo de que el plurilingüismo quede encubierto. Si los subtítulos que traducen la L3 no se distinguen tipográficamente de los que traducen la L1, la diversidad lingüística deja de estar marcada visualmente (Heiss, 2004; Şerban, 2012). Los subtítulos se convierten en meros contenedores de significado (Diadori, 2003) y solo se mantiene el plurilingüismo en la pista de audio (Díaz Cintas, 2011; O’Sullivan, 2011; Minutella, 2012). En efecto, las lenguas siguen siendo perceptibles a través del audio, pero eso requiere «an attentive and informed spectator» (Şerban, 2012, p. 46). «Less [linguistic] talented [viewers]» (Díaz Cintas, 2011, p. 221) o los espectadores que no están familiarizados con las lenguas de dicho largometraje quizás no sean capaces de distinguir las (Heiss, 2004; Carvajal Sánchez, 2011) y tengan incluso problemas para entender el argumento (O’Sullivan, 2011).

A pesar de ir en contra de la corrección habitual de los subtítulos (Díaz Cintas, 2003), para marcar la L3 a veces se emplean elementos lingüísticos (incorporación de rasgos extranjerizantes —interlengua— o transcripción de la L3 en los subtítulos).

Şerban (2012) plantea la posibilidad de utilizar técnicas de traducción extranjerizantes para marcar la L3 en el TM. Por ejemplo, propone incorporar a los subtítulos una **interlengua**, es decir, rasgos lingüísticos impropios de la lengua estándar de manera que el público intuya que se está hablando otra lengua. Esta solución es arriesgada en la medida en que no representa verazmente la L3, pues se corre el peligro

de caricaturizar a los personajes al incorporar en la traducción errores inexistentes en sus diálogos en L3 del TO.

Aunque no es una práctica habitual por la corrección lingüística que se espera en el modo escrito (Díaz Cintas y Remael, 2007; O'Sullivan, 2011), sí es posible hallar ejemplos de interlengua en los subtítulos cuando en el TO los personajes emplean esta variedad lingüística y, especialmente, cuando se hace mención explícita del error cometido (Vermeulen, 2012; sobre la traducción de la variación lingüística, cf. apartado 5.1).

Otra manera de marcar lingüísticamente el plurilingüismo de la obra es transcribir la L3 (Bartoll, 2006; Martínez Berenguer, 2008; O'Sullivan, 2011). Esta práctica procede del subtítulo para sordos de películas multilingües, en el que la **subtitulación intralingüística de la L3** permite que los espectadores con problemas de oído tengan una sensación semejante a la del público que sí oye (v. fotogramas 1 y 2):

Just as hearing audience can experience the foreignness of the foreign language by *hearing* it, so could hearing-impaired audience experience it through *seeing* it. (Szarkowska *et ál.*, 2013, p. 294, cursiva en el original)

Fotograma 1. Transcripción de la L3 en el subtítulo para sordos de *Slumdog Millionaire* (*Slumdog Millionaire. ¿Quién quiere ser millonario?*, Danny Boyle, 2008)



Fotograma 2. Transcripción de la L3 en el subtítulo para sordos de *Cambio de clase* (Disney Channel España, 2006-2009) (Tamayo Masero, en preparación)



A pesar de que esta opción exige una mayor concentración por parte del público (especialmente en la subtitulación para sordos de programas infantiles), es una de las preferidas por las personas con problemas de oído porque reciben más información (Szarkowska *et ál.*, 2013).

La subtitulación intralingüística de la L3 obliga a que los subtituladores se documenten para realizar una transcripción correcta en la lengua meta (Szarkowska *et ál.*, 2013). Cuando la L3 no utiliza el alfabeto latino, existen dos posibilidades: incluir los caracteres propios de dicha lengua o transcribirla al alfabeto latino. En *War [El asesino (War)]*, Philipp G. Atwell, 2007], para resaltar la diferencia entre la lengua china y la lengua japonesa (quizás demasiado lejanas para que las diferencie acústicamente el público occidental), se subtitulan los diálogos utilizando los caracteres e ideogramas propios de cada idioma (O'Sullivan, 2011)<sup>153</sup>. Como se recomienda en el ámbito periodístico (EL PAÍS, 2002, pp. 94-99), estas lenguas se suelen transcribir a un alfabeto latino adaptando la L3 a las reglas de transliteración del español (v. fotograma 3), aunque a veces se conservan las reglas de transcripción de la L1 (v. fotograma 4)<sup>154</sup>.

<sup>153</sup> Sorprendentemente los caracteres japoneses y chinos de los subtítulos intralingüísticos de la L3 se convierten poco a poco en subtítulos interlingüísticos en inglés (O'Sullivan, 2011, pp. 193-195).

<sup>154</sup> Cuando la L3 se transcribe al español, es difícil decidir si se trata de una L3 o de un préstamo lingüístico que ya ha pasado a formar parte del acervo de la L1 y que, por consiguiente, el traductor no trata como lengua extranjera (Zabalbeascoa, 2012).

Fotograma 3. Transcripción de un préstamo en la subtitulación de *Ae Fond Kiss...*

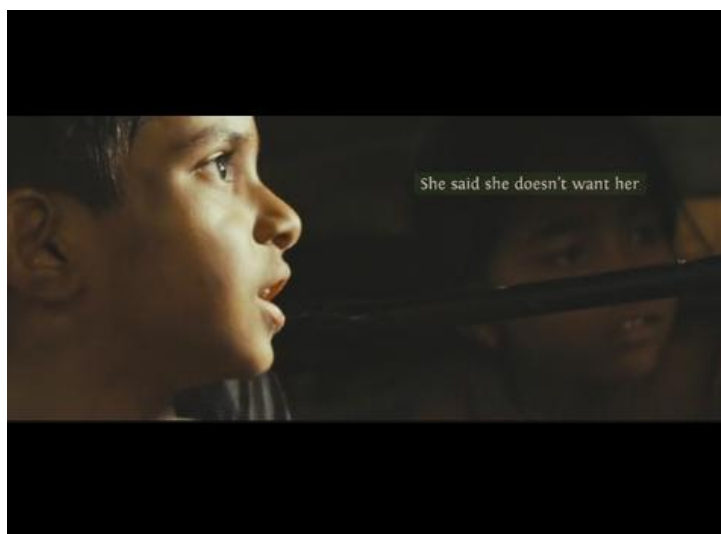


Fotograma 4. Transcripción de un préstamo en la subtitulación de *Bend it like Beckham* (*Quiero ser como Beckham*, Gurinder Chadha, 2002)



Los subtítulos aparecen tradicionalmente en la posición 2 de la pantalla, es decir, centrados en la parte inferior (Díaz Cintas y Remael, 2007). Sin embargo, en los últimos años se están introduciendo innovaciones creativas en los subtítulos (cf. McClarty, 2012; Molerov, 2012; Fox, 2013), algunas de las cuales afectan a la **posición de los subtítulos**. Por ejemplo, en la versión original de *Slumdog Millionaire*, se distribuyen los subtítulos parciales que traducen los diálogos en hindi por diferentes lugares de la pantalla (v. fotograma 5). Los subtítulos que trasvasan las conversaciones en español de la versión original de *Man on Fire* (*El fuego de la venganza*, Tony Scott, 2004) emergen palabra por palabra o incluso letra por letra y desaparecen detrás de objetos (O'Sullivan, 2011).

Fotograma 5. Subtítulo parcial en la versión original de *Slumdog Millionaire*



En los filmes plurilingües, si los subtítulos parciales del TO están en abierto y ocupan su posición tradicional, se trasladan los subtítulos del TM al centro de la parte superior de la pantalla (posición 8) con el propósito de hacerlos más legibles (O'Sullivan, 2011, p. 195).

Fotograma 6. Subtítulo en la parte superior de la pantalla en la subtitulación de *Provoked*



Si no se produce el cambio de posición, los espectadores se encontrarán ante letras solapadas.

Fotograma 7. Transcripción de la L3 con didascalia  
en el subtítulo para sordos de *Los abrazos rotos* (Pedro Almodóvar, 2009)



Desde hace un tiempo se emplea la **cursiva** para traducir la tercera lengua en los filmes plurilingües (Bartoll, 2006; Díaz Cintas y Remael, 2007; Martínez Berenguer, 2008; Díaz Cintas, 2011; Carvajal Sánchez, 2011; Şerban, 2012), como se ejemplifica en los siguientes fotogramas de *Dances with Wolves* (*Bailar con lobos*, Kevin Costner, 1990).

Fotograma 8. Subtítulo en redonda para traducir la L1  
en la subtitulación de *Dances with Wolves*



Fotograma 9. Subtítulo en cursiva para traducir la L3 en la subtitulación de *Dances with Wolves*



López Delgado (2007) y Carvajal Sánchez (2011) critican el uso de la cursiva por dos razones. Por un lado, el uso contrapuesto de la cursiva y la redonda diferencia bien dos lenguas, pero se complica la distinción si en el TO se emplean varias L3. Por otro lado, el uso de la cursiva puede ser ambiguo porque esta tipografía refleja otros elementos del texto audiovisual, como las voces distantes, voces a través de aparatos eléctricos, narrador en *off*, etc. (Díaz Cintas y Remael, 2007). En el fotograma 10, la cursiva marca la narración en *off* que transcurre en L1. Asimismo, en el largometraje *Only God Forgives* (*Sólo Dios perdona*, Nicolas Winding Refn, 2013), se emplea la cursiva para traducir todos los fragmentos en L3 (tailandés). Confiando en el audio, no se diferencian tipográficamente los subtítulos cantados de los subtítulos hablados<sup>155</sup>.

Fotograma 10. Subtítulo en cursiva para traducir el narrador en *off* en L1 en la subtitulación de *Dances with Wolves*



<sup>155</sup> Film visto por el Dr. José Luis Martí Ferriol en Yelmo Cines Valencia 3D en noviembre de 2013.

Los **paréntesis** no se utilizan con frecuencia, a lo sumo cuando aparecen en el texto original para ofrecer información suplementaria (Díaz Cintas y Remael, 2007). Bartoll (2006) recomienda su uso para indicar la lengua en la que transcurre un fragmento que no se traduce. Esta práctica procede de la subtitulación para sordos en la que las **didascalias**, generalmente en mayúsculas y entre paréntesis, anteceden al diálogo traducido o transcrito (v. fotograma 7) o lo sustituyen (v. fotogramas 11 y 12) (Szarkowska *et ál.*, 2013).

Fotograma 11. Didascalia que sustituye a la L3 en el subtulado para sordos de *Without a Trace* (*Sin rastro*, CBS, 2002-2009) (Jiménez Carra, 2009)



Fotograma 12. Didascalia que sustituye a la L3 en el subtulado para sordos de *Lilo & Stitch: The Series* (*Lilo y Stitch, la serie*, Walt Disney Television Animation, 2003-2006) (Tamayo Masero, en preparación)





En subtitulación convencional, se percibe este uso de las didascalias en la versión subtitulada al italiano de *Tea with Mussolini* (*Té con Mussolini*, Franco Zeffirelli, 1999), en la que antes de traducir el diálogo se especifica que transcurre en inglés (Diadori, 2003, p. 532). Se detecta esta práctica, combinada con la traducción del audio, en la versión subtitulada al español de *Hofshat Kaits* (*My Father My Lord*, David Volach, 2007)<sup>156</sup>. En este largometraje, se utiliza este signo tipográfico al subtítular una canción bilingüe. En el primer subtítulo, aparecen entre paréntesis y al inicio de cada línea las palabras *hebreo* y *yidis*, respectivamente. De este modo se indica que, durante el canto, el rabino entona un verso en hebreo y, a continuación, los alumnos repiten la traducción al yidis. Tras esta primera indicación, los espectadores comprenden que, en los subtítulos que prosiguen, se emplea la primera línea para traducir la letra cantada en hebreo y la segunda línea para esa misma letra en yidis. Las frases traducidas del yidis aparecen, además, en cursiva<sup>157</sup>.

El problema de las didascalias surge cuando la lengua es inventada, desconocida o muy exótica y no hay información sobre ella en el guion original (v. fotograma 13). También cuando es importante que no se conozca de qué lengua se trata o el contenido de los diálogos hasta el final por la historia que se narra (Szarkowska *et ál.*, 2013).

Fotograma 13. Efecto sonoro para describir una L3 inventada en el subtítulado para sordos de *Adventure Time with Finn & Jake* (*Hora de aventuras*, Cartoon Network Studios, 2010- ) (Tamayo Masero, en preparación)



<sup>156</sup> Filme exhibido en versión original subtitulada al español en mayo de 2011 dentro del ciclo Cinema Primavera que organiza el Espai d'Art Contemporani de Castelló.

<sup>157</sup> Aunque no queda claro, parece que la cursiva marca la L3, y no tanto la canción, ya que las frases que se cantan en hebreo no están en cursiva (esta es la L1 del filme). Esta ambigüedad reafirma las críticas que surgen en torno a las múltiples utilidades de la cursiva en subtitulación.

El uso de los **corchetes** es más restringido que el de los paréntesis (Díaz Cintas y Remael, 2007). De Higes Andino *et ál.* (2013) localizan subtítulos entre corchetes para traducir un fragmento en una lengua africana en la subtitulación al inglés de *Bwana* (Imanol Uribe, 1996).

Fotograma 14. Corchetes para traducir la L3 en la subtitulación al inglés de *Bwana* (de Higes Andino *et ál.*, 2013)<sup>158</sup>



Al hacer referencia al uso tradicional de las **comillas** en subtitulación, Díaz Cintas y Remael (2007) recuerdan que Ivarsson y Carroll (1998) recomiendan su utilización para traducir intercambios en una L3.

Tal y como ocurre en *Ladies in Lavender* (*La última primavera*, Charles Dance, 2004) (Martínez Berenguer, 2008) y en la versión italiana de *Bend it Like Beckham* (Minutella, 2012), se emplean comillas dobles para indicar los préstamos; es decir, aquellas instancias en las que se transcribe el elemento extranjero mencionado<sup>159</sup>.

El empleo de **colores** es habitual en el subtulado para sordos y poco frecuente en la subtitulación interlingüística tradicional (Díaz Cintas y Remael, 2007; O'Sullivan, 2011). Tanto Bartoll (2006) como López Delgado (2007) proponen adoptar esta convención a la hora de subtítular fragmentos plurilingües. A raíz del uso de colores en la versión original del filme *War*, O'Sullivan (2011) subraya la necesidad de reflexionar

<sup>158</sup> Los paréntesis y los corchetes también pueden indicar que se susurra, algo que ocurre en ese mismo plano. No obstante, el uso de los corchetes para marcar la L3 queda confirmado porque no se emplean estos signos tipográficos en otros fragmentos susurrados de este largometraje.

<sup>159</sup> El uso de las comillas en la versión original subtitulada al italiano de *Bend It like Beckham* contrasta con su ausencia en la versión original subtitulada al español, en la que los préstamos en L3 no se marcan de ningún modo (v. fotograma 4).

sobre los estereotipos raciales que pueden inferirse de los colores escogidos para reflejar la diversidad lingüística.

Se detecta la incorporación de colores en los subtítulos parciales de la versión cinematográfica de *Biutiful* (Alejandro González Iñárritu, 2010)<sup>160</sup>. Tanto en la versión original en español como en las traducciones al inglés y al italiano se emplean los colores azul y amarillo para distinguir los diálogos en chino y wolof, respectivamente. Cabe resaltar que dicha práctica no se ha conservado en la versión distribuida en España en DVD, como queda patente en los siguientes fotogramas.

Fotograma 15. Subtítulos parciales, sin colores, para traducir los diálogos en wolof en la versión original del DVD de *Biutiful*



Fotograma 16. Subtítulos parciales, sin colores, para traducir los diálogos en chino en la versión original del DVD de *Biutiful*



<sup>160</sup> Filme visto en CineBox (Castellón de la Plana) en diciembre de 2010.

En la subtitulación al español y al inglés (traducción intralingüística) de *Ladies in Lavender* se percibe un fondo negro (también denominado **caja**, Díaz Cintas, 2003) en los subtítulos que traducen la L3 (Martínez Berenguer, 2008). En *Slumdog Millionaire* los subtítulos parciales están rodeados de una caja translúcida que cambia de color en diferentes momentos de la película (v. fotograma 5). En televisión, el color y la opacidad de la caja pueden variar según el decodificador de TDT (Tamayo Masero, en preparación).

A modo de resumen, los subtítulos que traducen la L3 pueden presentar las siguientes características:

Tabla 21. Rasgos lingüísticos y ortotipográficos de los subtítulos que traducen la L3

| RASGOS LINGÜÍSTICOS                        | RASGOS ORTOTIPOGRÁFICOS                |
|--|--|
| Interlengua                                | Caja                                   |
| L1   | Cambio de posición (de 2 a 8, u otras) |
| L2   | Color                                  |
| L3 (puede coincidir o no con la L3 del TO) | Comillas                               |
|  | Corchetes                              |
|  | Cursiva                                |
|  | Didascalia                             |
|  | Paréntesis                             |
|  | Redonda                                |

### *Las voces superpuestas*

Cuando se estudia la traducción de la L3 mediante la modalidad de las voces superpuestas, se advierte la confusión terminológica que se menciona en el apartado 1.2.2.3. Esta tesis doctoral sigue la línea iniciada por Chaume (2004) y Franco *et ál.* (2010). Las voces superpuestas son una modalidad de traducción audiovisual que se caracteriza porque la voz original no desaparece, sino que se baja el volumen de la pista de audio original y se superpone la traducción.

Por ser la modalidad habitual en España para traducir documentales, las voces superpuestas también trasvasan intervenciones en L3 en géneros de no ficción (Agost, 2000). Asimismo, López Delgado (2007) observa esta práctica en la traducción al alemán del filme *In this World*<sup>161</sup>.

Aunque en teoría las voces superpuestas permiten detectar la presencia de diversas lenguas en el TO (Agost, 2000; Heiss, 2004), no es muy frecuente que se

<sup>161</sup> Esta película solo se distribuyó en versión original subtitulada en España. Comunicación personal a través de correo electrónico con Álvaro Vega, de Vértigo Films, en mayo de 2010.

recurra a esta modalidad para traducir la L3 en filmes de ficción (Chaume, 2012). La banda sonora superpuesta es monolingüe, por lo que el plurilingüismo se detecta solo a través de la banda sonora original, que se escucha en los minutos iniciales y finales de cada intervención y a bajo volumen durante el resto. En consecuencia, es difícil que el espectador distinga qué lengua se habla en cada momento (López Delgado, 2007).

### ***La no traducción***

De igual modo que se estudia la presencia de modalidades de traducción, se analiza su ausencia, es decir, la *no traducción*. Esta categoría, análoga a la *restricción nula* de Martí Ferriol (2010), se incorpora al modelo de análisis para puntualizar en qué fragmentos no se observa ningún tipo de traducción. Por un lado, se clasifican como no traducción los fragmentos en los que se prescinde por completo de un diálogo en L3 del TO (Zabalbeascoa, 2012, p. 334), lo que deja patente una *omisión* del fragmento del TO (*segmentos cero*).

Por otro lado, la no traducción se corresponde con la *ausencia de modalidad*, es decir, el personaje inmigrante habla en una lengua extranjera, pero no se traduce de ningún modo el contenido de su intervención. La no traducción de los diálogos plurilingües responde a una intención y a un diseño de audiencia determinado.

The decision whether or not a foreign language utterance in a film should be translated, transcribed, explicitly attributed or linguistically homogenized depends to a large extent on the film-maker's decision to provide the primary target audience with a translation or not. (Szarkowska *et ál.*, 2013, p. 295)

[Al describir la ausencia de traducción en *Star Wars. Episode II, Attack of the Clones.*] The absence of language or language that is intelligible through translation makes it easier to dehumanize others. Where there is no translation, the people perish. If language is an attribute of intelligent beings, then to deny a person or group language is to place them outside or beyond the pale of acceptability. (Cronin, 2009, p. 128)

Como se indica en el apartado 5.2.1.3, no traducir la L3 en el TO es decisión, en gran parte, de los cineastas. En general, en el TM se mantienen sin traducción los fragmentos que se han dejado sin traducir en el TO (Bleichenbacher, 2008; Díaz Cintas, 2011; Szarkowska *et ál.*, 2013), aunque puede ocurrir que en el proceso de edición del DVD se trasvase la L3 a la lengua meta (Viviani, 2008; O'Sullivan, 2011). Por el contrario, a pesar de que los fragmentos en L3 sí estén traducidos en el TO, las expectativas del público o el conocimiento que este tenga de dicha lengua (por ejemplo,

si la L3 del TO coincide con la lengua meta) pueden ocasionar que se opte por no traducir la L3 en el TM (Agost, 2000; Díaz Cintas, 2011).

### ***La doble traducción***

El término *doble traducción* describe aquellas instancias en las que se combinan varias de las modalidades anteriores (de Higes Andino, 2009; O'Sullivan, 2011). La consecuencia de esta doble traducción es que «the spectators consequently know more than [the characters in the film] who are told nothing in a language they can understand» (Şerban, 2012, p. 47). En la versión original de *The Last of the Mohicans* (*El último mohicano*, Michael Mann, 1992), los espectadores cuentan con más información que los propios personajes, pues se subtitulan las intervenciones en lengua hurón antes de que el personaje que ejerce de intérprete trasvase el mensaje a los personajes que no hablan dicha lengua (Şerban, 2012). Del mismo modo, en *Braveheart* (Mel Gibson, 1995), los subtítulos dejan patente que el protagonista, William Wallace, no se atreve a declarar su amor a Murron en su lengua materna, pero sí en lengua francesa (Bleichenbacher, 2008). Asimismo, en el filme español *Retorno a Hansala* (Chus Gutiérrez, 2009), largometraje de temática semejante a la del presente corpus de análisis, se subtitulan las intervenciones en L3, incluso una que segundos después se traduce al español a través de la interpretación diegética que realiza otro personaje. En estos casos concretos de doble traducción, se conjuga la subtitulación y la transducción, pero no siempre tiene por qué ser así.

La doble traducción también puede tener como objetivo llamar la atención del espectador ante las divergencias existentes entre el diálogo en L3 y su traducción intradiegética (*reflexive awareness*, Cronin, 2009, p. 107). Se genera una escena cómica o dramática si la interpretación diegética de la L3 contradice la traducción de la L3 mediante, por ejemplo, subtítulos (O'Sullivan, 2011).

Aquí termina la revisión teórica de esta tesis doctoral. En el próximo apartado, se recoge lo expuesto hasta ahora y se presenta nuestra propuesta de modelo de análisis para el estudio de la traducción del plurilingüismo en un corpus de filmes británicos de migración y diáspora, cuyo primer elemento de investigación es la modalidad de traducción empleada para traducir la L3.

### 5.2.3. *Propuesta de análisis centrado en las modalidades de traducción*

Se cree que el público percibe la diversidad lingüística únicamente en confrontación con su lengua. A no ser que el público sea multilingüe, los espectadores notan en qué momento se habla otra lengua cuando no comprenden los diálogos por no reconocer como propio el idioma en el que transcurren. Esta tesis doctoral quiere averiguar si en el TM se incluye o se excluye la L3 del TO, de qué manera se traduce la L3, y cómo se marca el plurilingüismo del TO para evitar que la L3 se convierta en un «undifferentiated language other» (Cronin, 2009, p. 77). En conclusión, no interesa tanto el tipo de cambio de código lingüístico que se produce en el TM como describir de qué modo se genera o se evita un efecto plurilingüe.

Esta investigación no se centra en las técnicas de traducción ni en el grado o tipo de equivalencia entre TO y TM, dado que el público general no se plantea la fidelidad ni la precisión de la traducción de la L3, sino que los espectadores están atentos a las traducciones que acompañan dicho mensaje y las dan por válidas (Cronin, 2009). Por eso, siguiendo el camino marcado por Agost (2000), Heiss (2004), López Delgado (2007) y O'Sullivan (2011), la presente investigación está planteada desde un punto de vista metatraductológico.

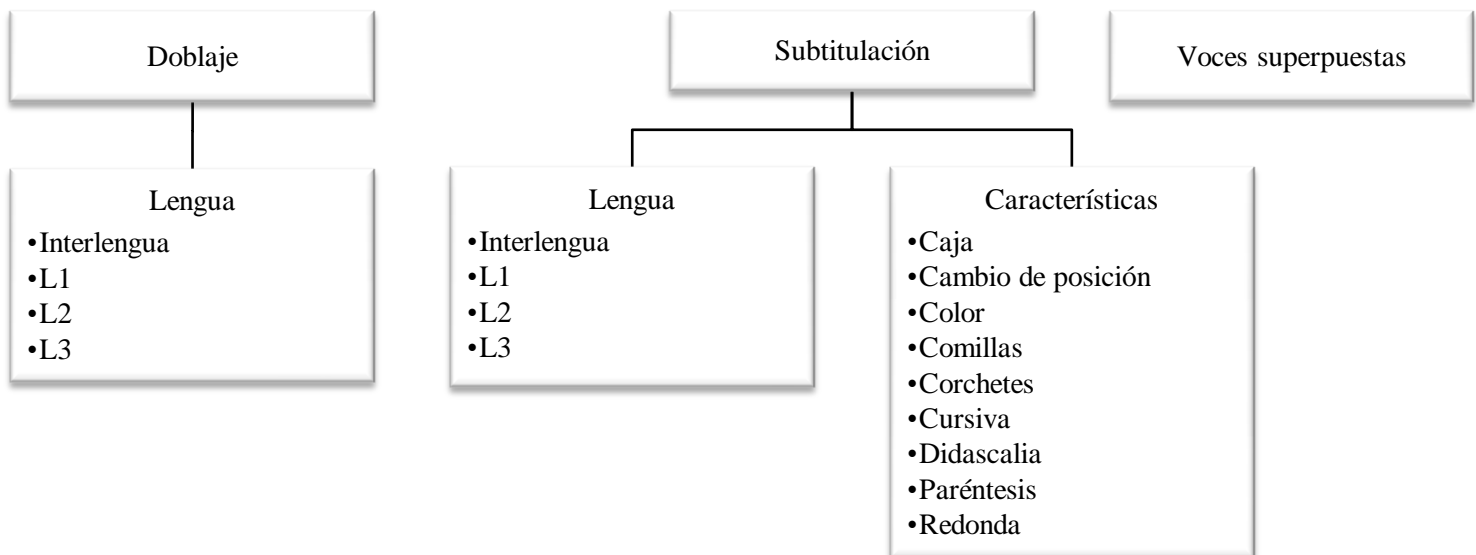
Inspirada en los trabajos sobre la visibilidad de la traducción *en* los textos originales y las modalidades empleadas por los cineastas para hacer comprensible su largometraje al público, se toma como primera categoría de análisis la(s) modalidad(es) de traducción de los fragmentos seleccionados. Más adelante, se estudian las restricciones del texto audiovisual. Estas influyen a la hora de decantarse por una modalidad u otra y ayudan a extraer conclusiones sobre la estrategia y la manipulación (técnica o ideológica) de la traducción del plurilingüismo en el corpus de análisis.

Tras la revisión teórica sobre la traducción del plurilingüismo en obras audiovisuales de ficción, se avanza a modo de recapitulación las diferentes modalidades de traducción que es posible hallar en el corpus de análisis. A diferencia de Cronin (2009), este modelo teórico no distingue entre modalidades intradieгéticas y extradieгéticas. Además, para comparar los resultados extraídos de la versión doblada y la versión subtitulada, esta investigación plantea un único modelo que puede aplicarse a una u otra modalidad de distribución del filme en España (las modalidades de traducción adoptadas para traducir la L3 dependen más del tipo de largometraje y del

papel que ejerce la L3 en la escena que de la modalidad de TAV escogida por la distribuidora para el conjunto del texto audiovisual, Minutella, 2012).

Se diferencian tres modalidades de traducción audiovisual:

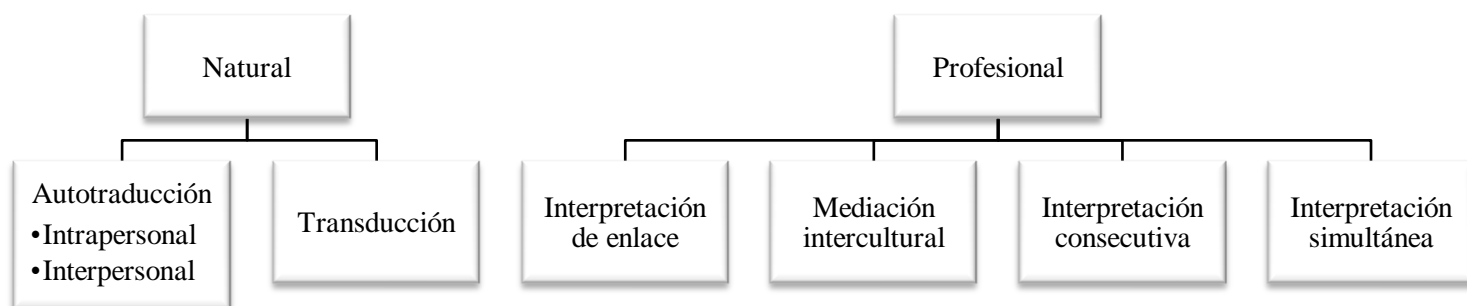
Figura 6. Modalidades de traducción audiovisual en la traducción de textos plurilingües



La presencia de intérpretes en la diégesis de la obra audiovisual determina hasta cierto punto la traducción de la L3. En general, se opta por mantener la función de dichos personajes y, por tanto, en el TM también se hallan ejemplos de interpretación. Como en la vida real, en la ficción los personajes no siempre representan intérpretes profesionales (Ruiz Rosendo, 2012; Şerban, 2012). En este modelo de análisis, se aplica la clasificación de modalidades de interpretación profesional (Jiménez Ivars, 2002) y traducción natural (Harris y Sherwood, 1978) y se distingue entre interpretación de enlace y mediación intercultural (cf. apartado 1.2.3). Bien es cierto que no se tiene constancia del empleo de la mediación intercultural en textos cinematográficos, pero, en un contexto de migración y diáspora como el que se refleja en el corpus, desea precisarse cuándo un personaje realiza simplemente la interpretación lingüística y cuándo explica contrastes culturales para fomentar el entendimiento intercultural. En consecuencia, se detectan seis modalidades de interpretación natural e interpretación profesional:



Figura 7. Modalidades de interpretación en la traducción de textos plurilingües



Asimismo, se contempla la posibilidad de que se combinen varias modalidades (doble traducción) o de que no se realice ninguna traducción (no traducción). En resumen, en esta tesis doctoral, se propone un modelo teórico que contiene un total de once modalidades de traducción:

Tabla 22. Modalidades de traducción para el trasvase de la L3 en un texto audiovisual

| VARIEDAD DE TRADUCCIÓN | MODALIDAD DE TRADUCCIÓN    | RASGOS        |                    |
|------------------------|----------------------------|---------------|--------------------|
| TRADUCCIÓN AUDIOVISUAL | Doblaje                    | L1            |                    |
|                        |                            | L2            |                    |
|                        |                            | L3            |                    |
|                        |                            | Interlengua   |                    |
|                        | Subtitulación              | L1            | Caja               |
|                        |                            | L2            | Cambio de posición |
|                        |                            | L3            | Colores            |
|                        |                            | Interlengua   | Comillas           |
|                        |                            |               | Corchetes          |
|                        |                            |               | Cursiva            |
|                        |                            |               | Didascalia         |
|                        |                            |               | Paréntesis         |
|                        | Redonda                    |               |                    |
| Voces superpuestas     |                            |               |                    |
| INTERPRETACIÓN         | Autotraducción             | Intrapersonal |                    |
|                        |                            | Interpersonal |                    |
|                        | Interpretación consecutiva |               |                    |
|                        | Interpretación de enlace   |               |                    |
|                        | Interpretación simultánea  |               |                    |
|                        | Mediación intercultural    |               |                    |
|                        | Transducción               |               |                    |
| DOBLE TRADUCCIÓN       |                            |               |                    |
| NO TRADUCCIÓN          |                            |               |                    |



## 6. Marco analítico

Tras revisar los conceptos teóricos y profesionales de la Traducción Audiovisual, los fundamentos de los Estudios Descriptivos de Traducción Audiovisual, la situación de la migración en Reino Unido y España, la aportación de los Estudios Fílmicos a la definición de cine de migración y diáspora, las características sociolingüísticas de las comunidades migrantes y los trabajos previos en torno a la traducción del plurilingüismo en obras cinematográficas, en este capítulo se propone una metodología de investigación interdisciplinaria con el objetivo de describir —mediante un exhaustivo análisis— cómo se traduce al español el plurilingüismo de filmes británicos de migración y diáspora. La marca diferenciadora que caracteriza el marco analítico propuesto se basa en el deseo de desentrañar los factores —textuales y extratextuales— que motivan las decisiones de traducción mediante una investigación en cinco fases.

### 6.1. Metodología de investigación

Esta investigación es heredera y coetánea de los trabajos sobre la traducción del plurilingüismo en textos audiovisuales detallados en el apartado 5.2. En ella, se recaba información empírica sobre la traducción del plurilingüismo en la traducción al español de filmes británicos contemporáneos de migración y diáspora. Para ello, se diseña una metodología de investigación basada en el paradigma experimental-cualitativo-estadístico (Grotjahn, 1987, p. 60)<sup>162</sup>; es decir, se propone un estudio descriptivo, de base empírica y enfoque inductivo, centrado en el texto meta, que recaba datos cualitativos y estudia su frecuencia de forma cuantitativa con la intención de hallar regularidades (tendencias) en el proceso de traducción del plurilingüismo.

Siguiendo la estela de Karamitroglou (2000), Díaz Cintas (2003), Chaume (2004), Martí Ferriol (2010) y Martínez Sierra (2011), se aplica un enfoque descriptivista y una base empírica a la metodología de análisis. No se evalúan las

---

<sup>162</sup> Aunque las metodologías de estudio que propone Grotjahn (1987) se enmarcan en el ámbito de la enseñanza de lenguas extranjeras, considero, como Cerezo Merchán (2012), que son de fácil aplicación a los Estudios de Traducción.

traducciones profesionales ni se proponen soluciones de traducción ideales, sino que se desea describir la realidad profesional y, de acuerdo con los postulados de la Teoría de los Polisistemas, estudiar los factores que influyen en el proceso de realización, distribución y traducción de estos largometrajes. De este modo, esta investigación — objetiva, sistemática y replicable— pretende aumentar el acervo de estudios descriptivos sobre la Traducción Audiovisual.

Se adopta una perspectiva inductiva (*bottom-up*, Hatim y Mason, 1990), porque se extraen conclusiones de carácter macrotextual a partir del análisis de elementos microtextuales. Se parte de las modalidades de traducción empleadas en el proceso de traducción profesional; una vez detectadas estas, se deduce la estrategia de traducción y se estudian las restricciones que pueden haber determinado la elección de una estrategia u otra. Para finalizar, se cruzan estos datos con la información obtenida de fuentes extratextuales. Con todo ello se esboza qué cambios de código lingüístico son producto de una manipulación técnica, cuáles vienen determinados más bien por una manipulación ideológica y de qué manera influyen en la representación de las comunidades inmigrantes.

Como Toury (1995), se toma el texto meta como base de la investigación. Se comienza estudiando el doblaje y la subtitulación de los filmes distribuidos en España. Tras seleccionar los fragmentos de análisis, se analiza la modalidad de traducción adoptada en el texto meta con respecto al código lingüístico del texto original y se reflexiona sobre el papel de las restricciones del texto audiovisual en la estrategia de traducción.

A partir de una triangulación de datos, se obtienen resultados y conclusiones sobre la traducción del plurilingüismo. Por un lado, se dispone de datos microtextuales extraídos de un análisis minucioso de las modalidades de traducción presentes en la versión doblada y la versión subtitulada de los textos audiovisuales. Por otro lado, se contacta con los agentes que han participado en el proceso de realización: los directores y los guionistas. Mediante entrevistas semiestructuradas (Bryman, 2008) se recaba información sobre el punto de vista del entrevistado, su opinión personal y sus recuerdos de la realización de los filmes de esta tesis doctoral. Para finalizar, se contacta con los agentes partícipes de los procesos de distribución y traducción de los filmes seleccionados: distribuidores, traductores para doblaje y subtitulación y directores de doblaje. Del mismo modo, se les realizan entrevistas semiestructuradas en torno a la distribución o la traducción de los filmes de esta tesis doctoral.

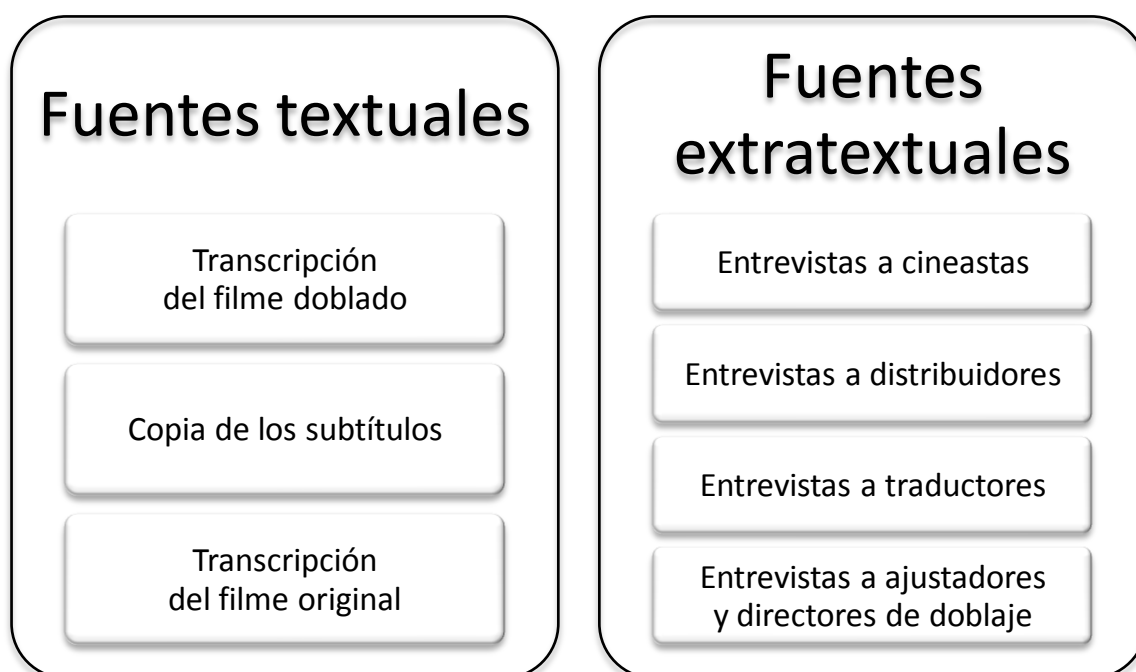
En línea con Martínez Sierra (2011), la investigación concluye con la detección de tendencias en la traducción profesional al español del cine británico de migración y diáspora. Los datos recopilados a partir de la selección de muestras permiten calcular la frecuencia con que se ha utilizado una misma solución para solventar la traducción del plurilingüismo en el cine ante las restricciones del texto audiovisual.

Para llevar a cabo esta metodología y extraer los resultados de este estudio, se emplean dos programas informáticos: Excel y ATLAS.ti. En el anexo 2, se explica por qué se han elegido estas herramientas, cómo están organizados los datos en su interior y cómo se ejecutan las funciones que facilitan el análisis.

## 6.2. Modelo de análisis

A partir de las propuestas teóricas mencionadas en los capítulos anteriores, es posible elaborar un marco analítico que integra dos clases de información:

Figura 8. Fuentes documentales de análisis



Nuestra fuente primaria de análisis está compuesta por tres documentos textuales: la transcripción del filme doblado, la copia de los subtítulos extraídos del DVD y la transcripción del filme original<sup>163</sup>.

Se entiende que estas fuentes textuales son producto de un proceso en el que participan diversos agentes. En consecuencia, con el propósito de conocer más a fondo qué determina la traducción del plurilingüismo, es necesario también adoptar una perspectiva externa al texto audiovisual. Siguiendo la estela del análisis de los factores extratextuales de la traducción (Chaume, 2004) y el estudio de la fase preliminar de la traducción (Martí Ferriol, 2006), en esta tesis se han recopilado una serie de fuentes secundarias, definidas como extratextuales (Toury, 1995, p. 65)<sup>164</sup>.

Para averiguar cómo transcurrió el proceso de traducción, se cursó una invitación a los agentes que participaron en el proceso de doblaje y subtitulación (traductores, ajustadores y directores de doblaje) para colaborar con la investigación mediante entrevistas personales<sup>165</sup>. Una de las particularidades que otorgan un carácter sólido y, hasta cierto punto, novedoso a esta investigación es que se ocupa también del proceso de realización y distribución. Por consiguiente, se entrevista a los guionistas y los directores que realizaron los cinco filmes del corpus y a los distribuidores que decidieron comprar los derechos de exhibición de dichos largometrajes en España<sup>166</sup>.

Una vez se dispone de las fuentes textuales y extratextuales, se inicia un análisis microtextual en el que se aplican los conceptos teóricos considerados relevantes para el estudio de la traducción de los filmes multilingües de migración y diáspora:

---

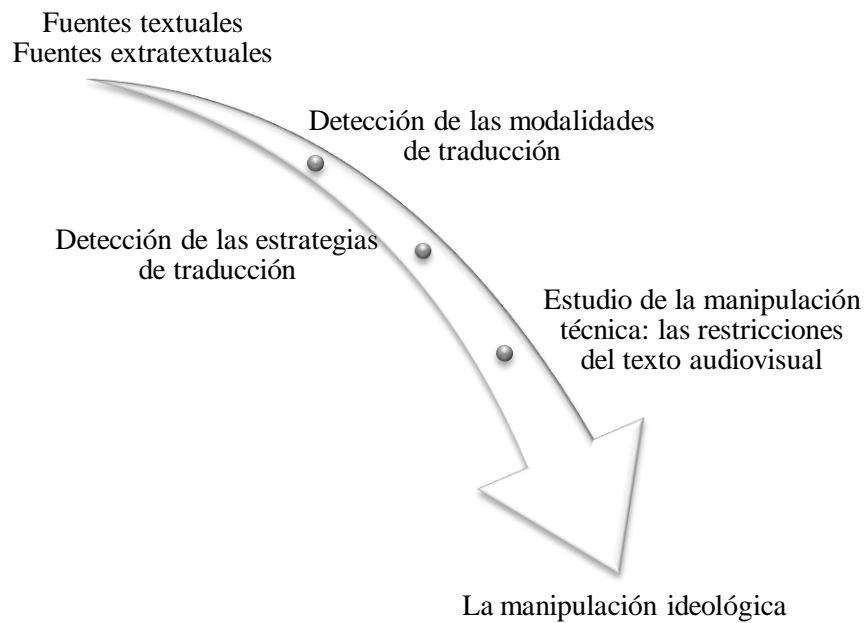
<sup>163</sup> En el anexo 3.1, doy a conocer las pautas aplicadas a la transcripción de estas fuentes textuales y, en los correspondientes apartados del capítulo 8, especifico los elementos que analizo en cada uno de estos documentos textuales.

<sup>164</sup> Las entrevistas que realizo —que de manera oficiosa ayudan a comprender la intención de los autores de la obra audiovisual y su traducción— podrían considerarse fuentes transtextuales de tipo paratextual y carácter epitextual (Genette y Maclean, 1991).

<sup>165</sup> Como explico en el apartado 6.4, un director de doblaje y cuatro traductoras prefirieron colaborar a través del correo electrónico o mediante conversación telefónica.

<sup>166</sup> En el anexo 3.2, explico las pautas aplicadas a la transcripción de las fuentes extratextuales.

Figura 9. Modelo de análisis para el estudio de la traducción del plurilingüismo en filmes de migración y diáspora

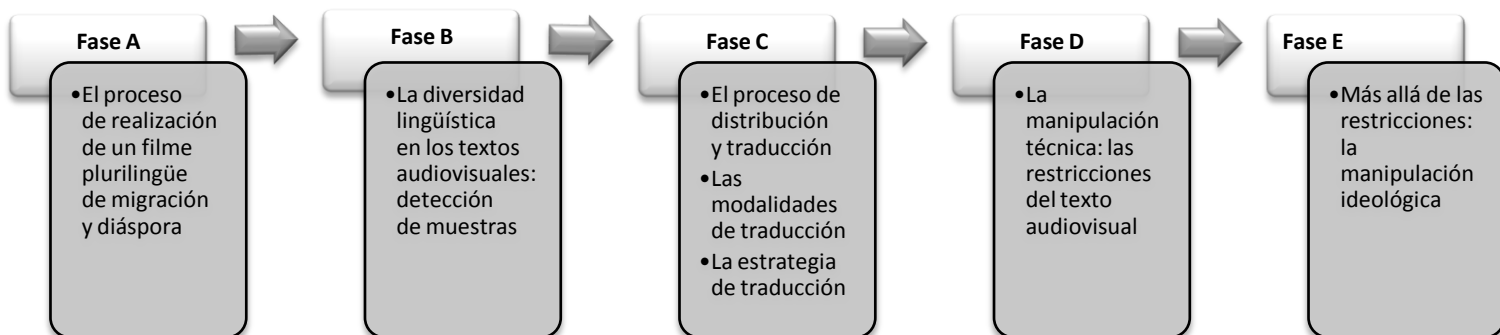


Esta propuesta se centra en observar las modalidades de traducción empleadas, a partir de las cuales se infiere qué estrategia de traducción se escogió. De este modo, se deduce cuál es la tendencia en la práctica profesional del doblaje y la subtitulación de filmes plurilingües de migración y diáspora. Entonces se investiga qué restricciones presentan los textos audiovisuales y se analiza de qué modo influyen en la estrategia de traducción con el propósito de averiguar hasta qué punto el cambio de código lingüístico se corresponde con una manipulación técnica del texto audiovisual, o dicho de otro modo, hasta qué punto las restricciones técnicas influyen en las decisiones sobre la elección de modalidad. A modo de conclusión final y tras la extracción de las muestras en las que la restricción técnica no obliga a emplear una estrategia determinada, se propone discutir sobre la manipulación ideológica que subyace al proceso de traducción y sobre las consecuencias que tiene la desaparición del plurilingüismo en la representación del origen inmigrante de los personajes.

### 6.3. Fases de la investigación

El modelo de análisis presentado en el apartado anterior se estructura en las cinco fases de la siguiente figura. En los próximos subapartados, se introduce brevemente en qué consiste cada fase de la investigación. En el capítulo 8 se explica con más detalle qué información se recopila en cada una de ellas.

Figura 10. Fases de la investigación



En las fases B, C y D, además de establecer un cómputo global que indique la tendencia general de la traducción de la L3 en los filmes de migración y diáspora, se desglosan los resultados por modalidad del texto meta. Como estas modalidades mayoritarias para trasvasar textos audiovisuales presentan convenciones propias, se compara el proceso de doblaje con el proceso de subtitulación, porque se presupone una diferencia en el tratamiento de la L3. Asimismo, se resaltan las características propias de cada filme cuando se considera necesario. Por último, se cruzan los resultados con las entrevistas a las distribuidoras, los traductores, los ajustadores y los directores de doblaje para averiguar la influencia que tienen los agentes del proceso de distribución y traducción en la traducción del plurilingüismo.

#### 6.3.1. Fase A. El proceso de realización de los filmes plurilingües de migración y diáspora

Antes de analizar la traducción del plurilingüismo en filmes de migración y diáspora, se ahonda en la intención de los cineastas a la hora de emprender un proyecto de estas características. A modo de preámbulo, se exponen en esta fase de la investigación las respuestas de los cineastas a tres cuestiones:



- El tema de la migración y su representación en el cine.
- El proceso de escribir y dirigir un filme plurilingüe.
- Su papel en el proceso de distribución internacional.

### *6.3.2. Fase B. La diversidad lingüística en los textos audiovisuales: detección de muestras*

El análisis microtextual se inicia realizando un visionado reflexivo y exhaustivo de los filmes para detectar los fragmentos susceptibles de análisis, aquellos que reflejan un acto de comunicación y que cumplen los criterios explicados en el apartado 8.2.1.

Para demostrar qué cambios experimentan los textos audiovisuales en el proceso de traducción, se extraen los siguientes resultados:

- Las lenguas que se hablan en cada filme en comparación con la información proporcionada en el DVD.
- La diversidad lingüística en las distintas versiones del corpus (versión doblada, versión subtitulada y versión original).
- La diversidad lingüística según el rol del personaje por si existen diferencias en la traducción de la diversidad lingüística atendiendo a la importancia del personaje dentro de la historia (personajes protagonistas, secundarios o extra).

### *6.3.3. Fase C. Las modalidades y la estrategia de traducción*

En esta fase de esta investigación, se inicia el estudio de la traducción propiamente dicha para validar, o no, la hipótesis de que en la traducción al español prima la naturalización del texto meta (v. Introducción). Al analizar las modalidades y la estrategia de traducción se concluye si la tendencia consiste en mantener la misma pluralidad lingüística o si, por el contrario, ante la L3 se opta por acometer un cambio de código lingüístico.

Tras introducir a los agentes del proceso de distribución y traducción que colaboraron en este estudio doctoral, se presentan los siguientes resultados:

- Las modalidades de traducción que se utilizan en el corpus de análisis y las características que las definen.
- La elección de las modalidades de traducción para traducir los distintos códigos lingüísticos del TO.

- La estrategia de traducción adoptada en el proceso de doblaje y subtitulación, que se deduce a partir de las modalidades de traducción.

#### *6.3.4. Fase D. La manipulación técnica: las restricciones del texto audiovisual*

El carácter multimodal e intersemiótico de los textos audiovisuales invita a estudiar estos teniendo en cuenta los factores que influyen en la traducción del plurilingüismo. En consonancia con López Delgado (2007) y Corrius i Gimbert (2008), se analizan hasta qué punto las restricciones del texto audiovisual determinan la estrategia de traducción y, por consiguiente, las modalidades de traducción. Tras describir las restricciones halladas en el corpus de análisis, se tratan los siguientes aspectos:

- El papel de la interlengua en las versiones dobladas y las versiones subtituladas, para averiguar si, como se presupone en la Introducción, el uso de la interlengua en el TO deriva en un uso más extenso de la interlengua en el doblaje y la subtitulación, ya que la interlengua constituye un código lingüístico especial que puede compensar la desaparición de la diversidad lingüística en el TM.
- La estrategia y las modalidades de traducción empleadas frente a cada una de las restricciones en las versiones dobladas y en las versiones subtituladas. Se complementa este análisis con las respuestas de los agentes partícipes del proceso de distribución y traducción.
- Las restricciones del texto audiovisual que, según las entrevistas a los agentes del proceso de distribución y traducción, determinan la manipulación técnica del texto audiovisual, es decir, las restricciones que por cuestiones técnicas obligan a que la estrategia de traducción sea no marcar el plurilingüismo.

#### *6.3.5. Fase E. Más allá de las restricciones: la manipulación ideológica*

Esta tesis doctoral parte de la hipótesis de que existe una ideología subyacente al proceso de la traducción del plurilingüismo en filmes de migración y diáspora. Los resultados extraídos en torno a la manipulación técnica de la traducción del plurilingüismo mostrarán que las restricciones del texto audiovisual no siempre son las culpables de los cambios de código lingüístico, de modo que se intuye una

manipulación ideológica en estos trasvases. Como colofón de esta tesis doctoral, se indaga en las siguientes cuestiones:

- Las afirmaciones de los agentes partícipes del proceso de distribución y traducción en busca de factores de carácter más ideológico.
- Las consecuencias que, de forma teórica, tiene la manipulación del plurilingüismo en la percepción de los espectadores.

#### 6.4. La preparación de las entrevistas

Tras explicar la metodología de investigación y pormenorizar las cinco fases de que consta la presente tesis doctoral, este último apartado va destinado a describir la metodología aplicada a las entrevistas personales que se realizan a los agentes partícipes del proceso de realización, distribución y traducción de los largometrajes seleccionados. Como Chaume (2004), se reitera el convencimiento de que es imprescindible que los traductores se pregunten, tras recibir el encargo, las razones ideológicas, políticas y económicas que conllevan la realización y la compra de un producto audiovisual, plurilingüe en este caso.

El interés por conocer más a fondo todos los procesos que acontecen hasta la exhibición de un producto cinematográfico en salas de cine y en formato DVD es lo que lleva a solicitar la colaboración a cineastas, distribuidores, traductores, ajustadores y directores de doblaje<sup>167</sup>. Sus comentarios enriquecerán las conclusiones que sobre la traducción del plurilingüismo se extraen en esta tesis doctoral.

Las entrevistas presentan un formato semiestructurado, que se caracteriza por la existencia de un esquema previo de las circunstancias sobre las que quiere indagarse. En el transcurso de las entrevistas, se dispone de libertad para modificar el orden de las preguntas, parafrasear algunas cuestiones para su mejor comprensión y aprovechar las respuestas de los entrevistados para introducir nuevos interrogantes (Bryman, 2008, p. 196)<sup>168</sup>.

---

<sup>167</sup> Intenté entrevistar también a los localizadores de subtítulos, pero resultó una tarea infructuosa que al final abandoné, ya que, además, las subtituladoras fueron también las encargadas de realizar el pautado de los subtítulos.

<sup>168</sup> Un director de doblaje y cuatro traductoras prefirieron no realizar una entrevista personal, sino responder a mis preguntas por correo electrónico. Todos ellos me ofrecieron la posibilidad de volver a ponerme en contacto con ellos si creía necesario ahondar más en algún aspecto concreto, por lo que considero sus respuestas como fruto de una entrevista semiestructurada a distancia.

Antes de iniciar el proceso de entrevistas, se elabora una guía que contiene los temas que debe responder cada uno de los cuatro colectivos entrevistados (S. J. Taylor y Bogdan, 1987). Más tarde, como preparación para la entrevista individual, se visualizan los filmes en los que participó el entrevistado y se contextualizan las preguntas en consonancia con su trayectoria profesional, las historias narradas en los filmes y las características lingüísticas de los largometrajes.

Para elaborar las entrevistas de los cineastas, se consultaron las críticas cinematográficas publicadas en *Cine para leer* o *Sight and Sound* y los Extras que acompañan al DVD (entrevistas al director y los actores, los comentarios del director o los breves documentales sobre cómo se hizo). Para descubrir la experiencia de las distribuidoras en la distribución de filmes plurilingües y su compromiso con los temas de migración y diáspora, se comprobó el catálogo disponible en sus sitios web. En el caso de los traductores, ajustadores y directores de doblaje, fue más complicado conocer datos de antemano, aunque pudo obtenerse información sobre los trabajos de algunos de ellos en el sitio web [eldoblaje.com](http://eldoblaje.com)<sup>169</sup>.

#### 6.4.1. Entrevistas a directores y guionistas

Con la intención de descubrir el propósito de los cineastas a la hora de representar a las comunidades inmigrantes a través del lenguaje, se torna imprescindible conocer su opinión sobre el tema de la migración y su representación en el cine, el proceso de escribir y dirigir un filme plurilingüe y su papel en el proceso de distribución internacional<sup>170</sup>.

---

<sup>169</sup> Disponible en: <http://www.eldoblaje.com/home/>.

<sup>170</sup> Respecto a este último aspecto, me propongo averiguar si los autores de las cintas consideran que la traducción forma parte del proceso integral de la creación artística, como sugiere Romero Fresco (2013). En los últimos tiempos ha cambiado el proceso de traducción tradicional de una obra cinematográfica. Aunque hoy en día sigue comenzando una vez una distribuidora se interesa por una cinta extranjera y obtiene los derechos de exhibición para su país (Chaume, 2012), el fuerte respaldo institucional que reciben los proyectos coproducidos difuminan los márgenes del cine nacional y entran en juego cuestiones de transnacionalismo y multilingüismo (Ezra y Rowden, 2006a).

Esta es la guía de las entrevistas a los cineastas:

Tabla 23. Guía de las entrevistas a directores y guionistas

| <b>ABOUT THE SUBJECT OF MIGRATION</b>  |
|--|
| Why do you think migration stories are ‘worth describing’, ‘worth telling’ and characteristic of the times we are living? <sup>171</sup>   |
| <b>ABOUT THE PROCESS OF MAKING AND DIRECTING A PLURILINGUAL MIGRATION FILM</b>   |
| Is there then any deliberate intention to represent immigrants through their speech?   |
| If so, what determines whether an immigrant speaks English as a native speaker, “broken” English or his or her mother tongue?  |
| What linguistic characteristics are used to reflect a “broken” English variety?  |
| Does linguistic inclusion or exclusion entail social inclusion or exclusion? That is to say, to what extent linguistic exclusion makes the audience feel that the character is excluded from society – or the other way round? |
| Who writes these dialogues?  |
| Is it the scriptwriter himself or does a translator translate script dialogues originally written in English?  |
| What makes you decide between leaving a foreign language untranslated or translating it through subtitles or interpreters?   |
| Would you approve that a character in your films speaking his or her own language be dubbed or subtitled in the target language? Or would you prefer to keep his or her dialogue lines unaltered?                              |
| Do you usually think about the translation process when writing, directing or mixing the film?   |
| Finally, from a more general perspective, are there any other aspects which you take into account when writing or directing a plurilingual migration film?   |
| <b>ABOUT THE PROCESS OF INTERNATIONAL DISTRIBUTION</b>   |
| Do you usually give guidelines to distributors for translators?  |
| Is there any conceptual or ideological difference between these two cases of plurilingualism?  |
| Do you monitor the film once it has been translated into other languages   |
| This was my last question. Would you like to add anything?   |

En torno al tema de la inmigración, principalmente interesa saber qué les movió a escribir o dirigir un largometraje que aborda el tema de la inmigración y la vida de diversas comunidades inmigrantes en Reino Unido.

Respecto al proceso de escritura y dirección de un largometraje multilingüe, parece esencial conocer quién redacta los diálogos en la tercera lengua, qué aspectos se tienen en cuenta a la hora de decidir la lengua y la variedad lingüística que emplean los personajes y, primordialmente, si existe una intención deliberada de representar el origen extranjero de los personajes a través de los diálogos.

Por último, como no se sabe si los cineastas son conscientes de que la recepción de su obra audiovisual en otras lengua depende en gran parte de la calidad de su traducción (Krogstad, 1998 cit. en Díaz Cintas y Remael, 2007), se les pregunta por su

<sup>171</sup> Así describe el actor Robert Carlyle el cine de Ken Loach en el documental *Carry on Ken* (Toby Reisz, 2006).

interés sobre el proceso de traducción que experimentan sus filmes para distribuirse en países de habla no inglesa, así como por el papel que ostentan en el proceso de distribución internacional. ¿Sigue vigente la afirmación de Ivarsson (1992) y Krogstad (1998) de que directores y productores de televisión no se muestran interesados por saber qué ocurre una vez su obra cruza fronteras<sup>172</sup>?

#### 6.4.2. Entrevistas a distribuidoras

Como se explica en el apartado 1.3, la decisión que las distribuidoras toman cuando compran los derechos de exhibición de un largometraje supone el primer eslabón para que el público español pueda disfrutar de un producto audiovisual, en cualquiera de los formatos existentes hoy en día (Torralba Miralles, 2011; Chaume, 2012). En el contexto de los filmes de migración y diáspora, se considera pertinente preguntar a las distribuidoras por qué compran los derechos de exhibición de estos largometrajes en España, de qué manera participan en el proceso de traducción y qué postura adoptan ante los diálogos multilingües. A continuación, se listan las preguntas de la guía de las entrevistas a las distribuidoras:

Tabla 24. Guía de las entrevistas a las distribuidoras

| <b>SOBRE EL PROCESO DE DISTRIBUCIÓN</b>  |
|--|
| ¿Cómo se toma la decisión de comprar los derechos de distribución de una película extranjera?  |
| ¿Consideran que las historias de migración y diáspora despiertan el interés del público español?   |
| <b>SOBRE EL PROCESO DE TRADUCCIÓN</b>  |
| Una vez han decidido distribuir en España un filme, ¿qué factores se tienen en cuenta a la hora de encargar un doblaje, una subtitulación o ambas modalidades?                         |
| ¿Se ponen directamente en contacto con un estudio de doblaje o una empresa de subtitulación o existe algún intermediario?  |
| ¿Trabajan siempre con los mismos estudios de doblaje o las mismas empresas de subtitulación?   |
| Como distribuidora, ¿suelen participar en algunas decisiones de traducción? Por ejemplo, ¿se encargan de la traducción del título y el casting de voces? ¿Opinan sobre otros aspectos? |
| <b>SOBRE LA TRADUCCIÓN DE PELÍCULAS MULTILINGÜES</b>   |
| ¿Indican a sus clientes si debe mantenerse o no el diálogo plurilingüe? ¿Qué factores tienen en cuenta?  |
| ¿Creen que cambia la representación de los personajes?   |

Como en el caso de las entrevistas a los cineastas, el propósito de las preguntas anteriores es conocer más a fondo el proceso de distribución en España. En primer lugar, por tanto, interesa saber de primera mano cómo se inicia el proceso de distribución y si

<sup>172</sup> Siempre hay excepciones, como la relación entre Vicente Molina Foix y Stanley Kubrick que recoge Rimbau (1999, pp. 109-110) y que el propio Molina Foix describe en *EL PAÍS* en 2005. Disponible en: [http://elpais.com/diario/2005/03/06/eps/1110094011\\_850215.html#despiece1](http://elpais.com/diario/2005/03/06/eps/1110094011_850215.html#despiece1).

distribuir un filme que narra historias de migración y diáspora responde a tendencias comerciales, a un compromiso social o a razones puramente artísticas.

Las distribuidoras son, al fin y al cabo, el cliente final de la traducción. Por eso, se desea averiguar cuál es su papel en el arranque del proceso. A este respecto, se les pregunta por las razones que les llevan a escoger entre versión original subtitulada y versión doblada. Asimismo, se quiere comprender cómo eligen a sus proveedores de servicios de traducción, en qué partes del proceso de doblaje y subtitulación participan y si realizan una revisión final.

Por último, en de Higes Andino (2009) se descubre que, según los agentes del proceso de doblaje, algunas de las soluciones adoptadas para traducir el plurilingüismo del filme original estuvieron consensuadas con la distribuidora. En consecuencia, las últimas preguntas de la guía intentan confirmar esta práctica y ahondar en el enfoque que dan a los diálogos multilingües en filmes de migración y diáspora.

#### *6.4.3. Entrevistas a traductores*

Para discernir cómo se desarrolló el proceso de traducción del multilingüismo de estos filmes, se toma como base el análisis de los factores extratextuales de la traducción (Chaume, 2004). Por ello, interesa conocer la formación y la experiencia de los traductores. Asimismo, en la medida en la que se recuerde, se recaba información sobre el encargo y el proceso de traducción. Para finalizar, se incorporan ciertas preguntas específicas sobre la traducción de los diálogos multilingües.

A pesar de no realizar un estudio sociológico sobre los profesionales que traducen películas multilingües (cf. Torralba Miralles, 2011), se indaga sobre la formación y la experiencia de los traductores para contextualizar su labor. Para comprobar si las semejanzas o diferencias que existan entre los distintos encargos se reflejan en la traducción del plurilingüismo, se interroga a los traductores sobre el servicio prestado y sobre su papel en los procesos de doblaje y subtitulación. En concreto, respecto a este tema, se les pregunta sobre su relación con otros agentes del proceso de traducción (este intercambio, muy deseable, no siempre tiene lugar, Chaume, 2012).

Asimismo, se inquiere sobre el uso de las convenciones de cada modalidad antes de centrar la atención en la traducción del plurilingüismo en textos audiovisuales. Al respecto, importa la experiencia previa de los traductores, las indicaciones que

recibieron del cliente y las restricciones que, en su opinión, influyen en la traducción.

Esta es la guía de las entrevistas a los traductores:

Tabla 25. Guía de las entrevistas a los traductores

| <b>SOBRE EL TRADUCTOR</b>                     |
|---|
| Formación                                     |
| Formación específica en TAV                   |
| Dedicación a la traducción                    |
| Dedicación a la TAV                           |
| Tipo de profesional                           |
| <b>SOBRE EL ENCARGO DE TRADUCCIÓN</b>         |
| Características                               |
| Plazo de entrega                              |
| Material disponible                           |
| Material de apoyo                             |
| Derechos de la propiedad intelectual          |
| <b>SOBRE EL PROCESO DE TRADUCCIÓN</b>         |
| Relación con otros agentes del proceso        |
| Convenciones de la modalidad                  |
| <b>SOBRE EL MULTILINGÜISMO DE LA PELÍCULA</b> |
| Experiencia previa                            |
| Indicaciones del cliente                      |
| Restricciones del texto audiovisual           |

#### 6.4.4. Entrevistas a ajustadores y directores de doblaje

Chaume (2004, p. 61) aboga porque los traductores comprendan «qué se espera de su traducción, qué pautas ha de seguir, qué procedimientos ha de emplear y qué soluciones se van a ajustar más a lo que realmente se le pide». Continuando esta línea de pensamiento, es imprescindible entrevistar en esta tesis doctoral al resto de profesionales que participa en el proceso de doblaje. En los cinco filmes del corpus la misma persona se encargó del ajuste y la dirección de doblaje; por consiguiente, se inquiriere sobre ambas tareas tomándose como base el estudio de los factores externos de la traducción (Chaume, 2004). Tras averiguar cuál es su formación y experiencia en el sector, se desea conocer detalles sobre el encargo y el proceso de doblaje. Por último, interesa saber cómo encararon el plurilingüismo del filme.

Gran parte de las preguntas que se plantean a los ajustadores y los directores de doblaje son las mismas que se definen para las entrevistas a los traductores en la tabla anterior. En el caso de los ajustadores y directores de doblaje, también se intenta averiguar si creen que existe una ideología subyacente al doblaje que favorezca la naturalización del plurilingüismo en las versiones dobladas, como reza una de las



hipótesis de partida. La siguiente tabla contiene la guía de las entrevistas a los ajustadores y los directores de doblaje:

Tabla 26. Guía de las entrevistas a los ajustadores y los directores de doblaje

| <b>SOBRE EL AJUSTADOR Y EL DIRECTOR DE DOBLAJE</b>    |
|---|
| Experiencia   |
| Formación específica en ajuste y dirección de doblaje |
| Conocimiento de lenguas extranjeras                   |
| Dedicación al ajuste y la dirección de doblaje        |
| Tipo de profesional                                   |
| <b>SOBRE EL ENCARGO DE DOBLAJE</b>                    |
| Características                                       |
| Plazo de entrega                                      |
| Material disponible                                   |
| Material de apoyo                                     |
| Aspectos de la remuneración                           |
| Formato de entrega                                    |
| Derechos de la propiedad intelectual                  |
| <b>SOBRE EL PROCESO DE DOBLAJE</b>                    |
| Relación con otros agentes del proceso                |
| Convenciones de la modalidad                          |
| <b>SOBRE EL MULTILINGÜISMO DE LA PELÍCULA</b>         |
| Experiencia previa                                    |
| Indicaciones del cliente                              |
| Restricciones del texto audiovisual                   |
| Ideología subyacente al doblaje                       |

Aquí se pone punto final a este capítulo dedicado a la metodología descriptivista a partir de la cual se ha diseñado un modelo de análisis que estudia la traducción del plurilingüismo en cinco fases y que se complementa con las entrevistas a los cineastas, las distribuidoras, los traductores y los directores de doblaje. En el próximo capítulo, se define el corpus de análisis y se exponen los criterios que se aplican a su selección.



## 7. Descripción del corpus

Este capítulo está dedicado a la descripción detallada de los largometrajes objeto de estudio de esta tesis doctoral. Como se explica en la Introducción y en la revisión teórica del capítulo 3, el corpus de esta tesis doctoral está constituido por cinco películas plurilingües que narran historias de migración y diáspora. Los largometrajes de ficción son las obras que tradicionalmente han protagonizado los Estudios Descriptivos de Traducción Audiovisual (v. apartado 2.1). No obstante, parece aconsejable acometer este estudio inicial en este tipo de obras audiovisuales por su fácil detección en bases de datos públicas, por su distribución en DVD y por las razones que se esgrimen más adelante en este capítulo. En las páginas que siguen, además de detallar los criterios empleados en el proceso de selección, se incluye una breve sinopsis de los filmes y las fichas técnicas de los textos originales, las versiones dobladas y las versiones subtituladas.

Antes de desgranar el proceso de selección de los filmes del corpus, es necesario aclarar dos aspectos. Por un lado, el punto de partida de esta tesis doctoral no es la calidad de los filmes o una preferencia personal, sino que el criterio fundamental a la hora de escoger el material de estudio es su disponibilidad, como recomiendan los postulados de la Teoría del Polisistema (Even-Zohar, 2010, p. 43). Por otro lado, el término corpus se ha utilizado alegremente para designar cualquier conjunto de textos o de ejemplos. Sin embargo, su uso en el título de este capítulo está justificado, pues los corpus son «conjuntos organizados de textos, ordenados entorno [sic] a criterios de selección» (Rabadán y Merino, 2004, p. 7). Al reproducir el método del proyecto de investigación TRACE (TRAducciones CEnsuradas), de la Universidad de León y la Universidad del País Vasco, se distingue entre *catálogo/corpus 0*, *corpus 1* y *corpus 2*.

## 7.1. Criterios de selección

Dada nuestra formación y experiencia profesional, esta tesis doctoral se centra en el sistema de distribución de filmes extranjeros del Estado español. Aunque no se descarta realizar en un futuro una investigación que compare nuestros resultados con los obtenidos en el estudio de la traducción audiovisual del plurilingüismo a las diferentes lenguas cooficiales del territorio español, en este trabajo se analizan exclusivamente las traducciones audiovisuales a la lengua española.

A pesar de su carácter canónico en el campo de la investigación en Traducción Audiovisual, como tipo de texto se escogen los largometrajes, es decir, «películas cuya duración sobrepasa los 60 min [sic]»<sup>173</sup>. Principalmente se toma esta medida porque, según la metodología del proyecto TRACE, conocer la población de la que se parte es condición sine qua non para seleccionar el corpus. Resultaría casi imposible conocer el número de cortometrajes, medimetrajes, series de televisión, videojuegos y otros textos audiovisuales distribuidos en España, puesto que las bases de datos consultadas informan únicamente sobre la población de largometrajes estrenados en España (v. apartado 7.1.1 y anexo 4).

El objetivo principal de esta tesis doctoral es estudiar la traducción del plurilingüismo que caracteriza a los largometrajes seleccionados. Para descubrir qué tendencias existen en el mundo profesional a la hora de traducir filmes plurilingües, otro criterio de selección es que los diálogos fílmicos reflejen una pluralidad de lenguas.

Respecto a la modalidad de traducción, en este trabajo doctoral, se analiza tanto la versión doblada como la versión subtitulada de los textos audiovisuales seleccionados. El contexto de exhibición del mercado cinematográfico español da pie a ello (v. apartado 1.3) y, además, de este modo, se pueden comparar las restricciones existentes en ambas modalidades de TAV.

Para no sobrepasar los límites de este trabajo, se delimita un período temporal. Resuelve ceñirse el corpus a las películas extranjeras estrenadas en salas comerciales en España entre 2000 y 2009. Se opta por un estudio sincrónico —y no diacrónico de la traducción del plurilingüismo en los textos audiovisuales—, porque interesa saber cómo se traduce el plurilingüismo hoy en día, ya que existen más posibilidades de que la

---

<sup>173</sup> Disponible en: <http://lema.rae.es/drae/?val=largometraje>.

diversidad lingüística de una obra literaria sea intencionada cuanto más moderna sea esta (Blake, 1999; UNESCO Institute for Statistics, 2012a)<sup>174</sup>.

Como se expone en el apartado 4.2, existen diferentes formas de representar el plurilingüismo cinematográfico de acuerdo con la función asignada a la L3. A diferencia de Corrius i Gimbert (2008), quien analiza el multilingüismo en un corpus de películas que varían en género, temática e importancia del plurilingüismo, se selecciona un conjunto de filmes que reflejen la realidad plurilingüe en la que vivimos. Puesto que la representación de las comunidades inmigrantes en el cine es el laboratorio perfecto para estudiar la traducción del plurilingüismo, se elige el llamado *cine de migración y diáspora* (v. definición en el apartado 3.2). Además, nuestro interés previo en la mediación intercultural y la atención que merece este tipo de cine en los Estudios Fílmicos desde hace decenios (v. anexo 1), permite considerar que la etiqueta *cine de migración y diáspora* ampara un tipo de textos audiovisuales, con una temática bien definida y un uso coherente de terceras lenguas. En general, el plurilingüismo no ejerce un efecto *postcarding*, sino que los cineastas intentan reflejar la realidad multilingüe de las comunidades inmigrantes (se opta por la *presencia* del plurilingüismo, Mareš, 2000a, 2000b, 2003, cit. en Bleichenbacher, 2008, p. 24). Dicho de otro modo, emplean el plurilingüismo como modo de expresión artística y narrativa (Wahl, 2005) y así queda de manifiesto en las entrevistas a los cineastas (v. fase A).

A riesgo de que se tache a esta tesis doctoral de eurocentrista, se escoge una industria cinematográfica del contexto europeo. La tabla 27 confirma la supremacía del cine estadounidense si se atiende al total de espectadores. Sin embargo, el cine europeo (en número total de largometrajes) tiene una presencia nada desdeñable en nuestras pantallas gracias al respaldo institucional de MEDIA, ahora convertido en subprograma

---

<sup>174</sup> La base de datos *Italian Cinema and Migration Database*, que incorpora filmes italianos de migración realizados entre 1980 y 2010, deja constancia del auge que experimentan en los últimos años los filmes multilingües —y, en concreto, el cine de migración y diáspora—. 59 de los 82 filmes incluidos en ella se estrenaron entre 2000 y 2010; es decir, aproximadamente el 68,3 % de estos largometrajes se estrenaron en el período que estudia esta tesis doctoral (2000-2009). También detecto un aumento creciente del número de filmes de migración y diáspora en el listado creado por la red de investigación *Migrant and Diasporic Cinema in Contemporary Europe*. Hallo cuatro filmes producidos en los años 60 y 70; 17 estrenados en los años 80; 54 distribuidos durante la década de los años 90 y, por último, 89 largometrajes elaborados entre 2000 y 2007. Disponibles en: [http://www.mod-langs.ox.ac.uk/mml\\_apps/italian\\_movies/index.php](http://www.mod-langs.ox.ac.uk/mml_apps/italian_movies/index.php) y <http://www.migrantcinema.net/films/>.

del programa Creative Europe de la Comisión Europea<sup>175</sup>, y al fondo Eurimages<sup>176</sup> del Consejo de Europa<sup>177</sup>.

Además, la tradicional reticencia del público estadounidense a los subtítulos —y, en general, a las producciones extranjeras— auspicia que en el cine de producción estadounidense no se tienda a incluir las lenguas extranjeras que serían propias de la situación comunicativa representada (Dwyer, 2005; Viviani, 2008), por lo que es probable que en el período analizado el número de filmes plurilingües de migración y diáspora europeos sea mayor que la cifra de largometrajes estadounidenses que reflejan una historia de migración a través de la diversidad lingüística.

Tabla 27. Cuota de mercado del cine distribuido en España  
(porcentaje respecto al total de largometrajes exhibidos y respecto al total de espectadores)<sup>178</sup>

|              |        | 2002    | 2003    | 2004    | 2005    | 2006    | 2007    | 2008    | 2009    | MEDIA  |
|--------------|--------|---------|---------|---------|---------|---------|---------|---------|---------|--------|
| PELÍCULAS    | ESPAÑA | 18,65 % | 21,45 % | 19,83 % | 20,35 % | 21,28 % | 21,73   | 23,85 % | 24,65 % | 21,5 % |
|              | UE     | 33,88 % | 31,79 % | 32,15 % | 34,10 % | 30,03 % | 30,35 % | 28,57 % | 27,81 % | 31,1 % |
|              | EE UU  | 39,21 % | 38,31 % | 39,61 % | 35,49 % | 37,87 % | 37,56 % | 38,08 % | 38,35 % | 38,1 % |
| ESPECTADORES | ESPAÑA | 13,52 % | 15,81 % | 13,40 % | 16,68 % | 15,43 % | 13,51 % | 13,32 % | 15,89 % | 14,7 % |
|              | UE     | 12,68 % | 9,81 %  | 13,81 % | 20,44 % | 11,77 % | 16,79 % | 12,83 % | 12,52 % | 13,8 % |
|              | EE UU  | 66,47 % | 67,25 % | 69,74 % | 60,29 % | 71,22 % | 67,55 % | 71,51 % | 70,75 % | 68,1 % |

De forma resumida, los criterios de selección de la población de análisis son los siguientes:

- País de distribución: España.
- Lengua de distribución: lengua española.
- Tipo de texto audiovisual: largometrajes.
- Rasgo característico: diálogos plurilingües.
- Modalidad de distribución: doblaje y subtitulación.
- Período temporal: entre 2000 y 2009.
- Temática de los filmes: migración y diáspora.
- Procedencia de los filmes: producciones y coproducciones europeas.

<sup>175</sup> Disponible en: [http://ec.europa.eu/culture/media/index\\_en.htm](http://ec.europa.eu/culture/media/index_en.htm).

<sup>176</sup> Disponible en: [http://www.coe.int/t/dg4/eurimages/default\\_en.asp](http://www.coe.int/t/dg4/eurimages/default_en.asp).

<sup>177</sup> Como estrategia para competir contra la hegemonía de la industria cinematográfica estadounidense, la Unión Europea fomenta la coproducción y la distribución de cine europeo (Bergfelder, 2005).

<sup>178</sup> Datos extraídos de la información sobre cuota de mercado de películas de la Unión Europea y Estados Unidos publicada en el sitio web *El cine y el vídeo en cifras* (ICAA). Disponible en: <http://www.mcu.es/cine/MC/CDC/index.html>.

### 7.1.1. Población

Con las premisas recién mencionadas, se recaban datos sobre el número total de largometrajes cinematográficos estrenados en España entre 2000 y 2009, a partir del cual se extrae la *población* de filmes europeos plurilingües de migración y diáspora. A semejanza del método de delimitación del corpus del trabajo de Argote (2003), empleado también en Martínez Sierra *et ál.* (2010), se escruta la publicación *Cine para leer*, que edita el Equipo Reseña. Por las razones esgrimidas en el anexo 4, esta revista semestral resulta más pertinente que las fuentes de información que publica el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte y el ICAA. Además, esta publicación contiene en todas las fichas de cada largometraje información narrativa (en forma de breve sinopsis o de crítica cinematográfica), que resulta clave para descubrir aquellos filmes que relatan historias de migración y diáspora.

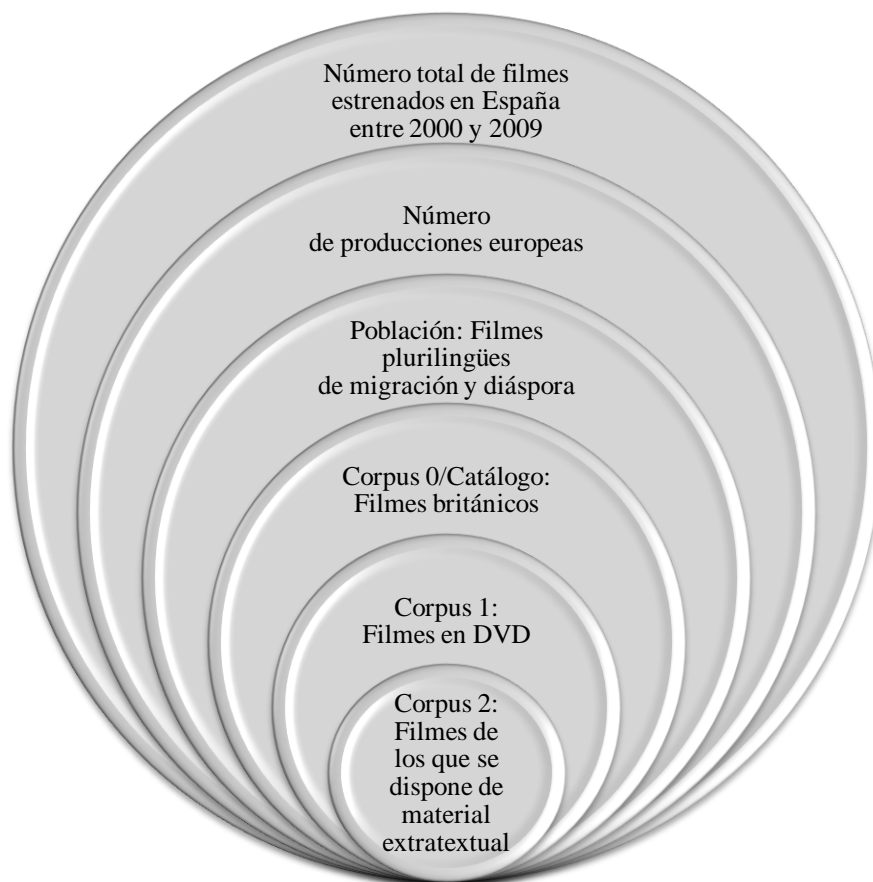
*Cine para leer* presenta una limitación geográfica, porque incluye solo las películas exhibidas en la comunidad de Madrid. Entre 2000 y 2009, se estrenó en Madrid en torno al 55,2 % del cine distribuido en toda España<sup>179</sup>. Esta cifra puede parecer insuficiente. Sin embargo, del mismo modo que en el proyecto TRACE se considera que la información publicada en *Cine Asesor* es «suficientemente representativ[a] de lo que ocurría a nivel nacional» (Gutiérrez Lanza, 2007, p. 200), los datos cuantitativos extraídos de *Cine para leer* son representativos de la distribución total en el resto de España.

La siguiente figura esquematiza el procedimiento seguido para obtener el corpus de análisis de esta tesis doctoral a partir de los datos recabados en los 20 ejemplares de *Cine para leer*.

---

<sup>179</sup> Media elaborada a partir de los datos extraídos de la base de datos CULTURABase para el período entre 2000 y 2009. Disponible en: [http://www.mcu.es/culturabase/cgi/axi?AXIS\\_PATH=/culturabase/temas/t20/p20/a2005/10/&FILE\\_AXIS=T2002003.px&CGI\\_DEFAULT=/culturabase/temas/cgi.opt&COMANDO=SELECCION&CGI\\_URL=/culturabase/cgi/](http://www.mcu.es/culturabase/cgi/axi?AXIS_PATH=/culturabase/temas/t20/p20/a2005/10/&FILE_AXIS=T2002003.px&CGI_DEFAULT=/culturabase/temas/cgi.opt&COMANDO=SELECCION&CGI_URL=/culturabase/cgi/).

Figura 11. La selección del corpus de análisis



El número de filmes estrenados en España entre 2000 y 2009 asciende a 4.181 películas. Este resultado representa en torno al 84 % del total de filmes calificados en España según los datos proporcionados por la *Base de datos de películas calificadas (salas cinematográficas)* del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte<sup>180</sup>.

A continuación, se contabilizan las cintas europeas. Ahora bien, ¿qué requisitos determinan que un filme sea considerado europeo? En esta tesis doctoral, se recurre a la definición de la European Film Academy (para un estudio más completo, cf. Bergfelder, 2005). Esta institución, fundada en 1989, que reúne a 2.600 profesionales de la industria cinematográfica europea, entrega anualmente desde 1988 los European Film Awards. Una de las categorías es el premio a la mejor película europea, que debe cumplir los siguientes criterios:

The criteria whereby a film qualifies as European are based upon the European Convention on Cinematographic Co-production, Appendix II, issued by the Council of

<sup>180</sup> El número de filmes calificados no coincide con el número de filmes estrenados según la base de datos CULTURABase (v. anexo 4).



Europe. [...] European, in the sense of the European Film Academy, means geographical Europe, both EU and non-EU, and shall include Israeli and Palestinian<sup>181</sup>.

Dicho apéndice II es una legislación aprobada por el Consejo de Europa, que otorga una puntuación determinada para cada profesional de la obra audiovisual que es europeo. Una obra cinematográfica se considera europea cuando alcanza 15 puntos de un total de 19 (v. anexo 5). En este estudio, resulta demasiado costoso —cuando no prácticamente imposible— realizar dicho cálculo para las 14 películas de la población que son coproducciones con países no europeos (v. anexo 6). Por consiguiente, de la definición anterior se mantiene la noción geográfica *Europa* y se incluye a Israel y Palestina.

Debido al enfoque traductológico de esta tesis doctoral, centrado en el polisistema meta español, se excluyen del recuento los filmes de producción íntegramente española. Asimismo, no se contabilizan aquellas coproducciones europeas que se hubieran rodado principalmente en español, puesto que su trasvase generalmente no exige proceso de traducción<sup>182</sup>. Por último, no se incluyen las coproducciones realizadas mayoritariamente en cualquiera de las lenguas cooficiales reconocidas en algunas Comunidades Autónomas del Estado español (catalán, gallego y euskera)<sup>183</sup>.

A modo de resumen, se considera como filme europeo aquel que cumple los siguientes requisitos:

1. Alguno de los países productores es europeo en sentido geográfico.
2. La historia transcurre en algún momento del largometraje en el continente europeo<sup>184</sup>.
3. La lengua dominante del filme no es ninguna de las lenguas oficiales del Estado español (español, catalán, gallego y euskera).

<sup>181</sup> Disponible en: <http://www.europeanfilmacademy.org/Feature-Films.163.0.html>.

<sup>182</sup> Para su distribución en salas cinematográficas, en ocasiones se subtitulan filmes latinoamericanos, como *El páramo* (Jaime Osorio Márquez, 2011) y *La vendedora de rosas* (Victor Gaviria, 1998) (v. anexo 11.2). La práctica de la subtitulación convencional intralingüística es habitual cuando surgen grandes problemas de comprensión, como en el caso de la distribución estadounidense de *Trainspotting* (Danny Boyle, 1995) (Munday, 2009).

<sup>183</sup> Como señalo en el apartado 7.1, esta decisión tampoco se debe a una ausencia de interés por la traducción audiovisual entre lenguas cooficiales en España. Por el contrario, la razón que justifica esta medida es de una índole diferente. Presupongo que las coproducciones en una lengua cooficial transcurrirán principalmente en territorio español y la situación sociolingüística de las lenguas del Estado español en sus respectivas comunidades autónomas generan contextos plurilingües muy diferentes a los que observo en las producciones y coproducciones europeas. Como queda patente en la Introducción, me interesa observar las diferencias interculturales que dificultan o facilitan la traducción del plurilingüismo, restricciones que quedarían difuminadas si se estudiase la representación de la coexistencia de las diferentes lenguas cooficiales del Estado español.

<sup>184</sup> Este requisito es fundamental cuando no todos los países productores sean europeos.

Aplicando estos parámetros a los datos extraídos de *Cine para leer*, el total de cintas europeas distribuidas en España entre 2000 y 2009 asciende a 1.003 filmes.

Entre las películas europeas, se buscan filmes que traten la temática seleccionada, es decir, que reflejen la sociedad plurilingüe y multiétnica que deriva de la llegada de inmigrantes a Europa. Para averiguar el número total de filmes europeos de migración y diáspora, se leen el resumen del argumento y el listado de personajes incluidos en cada entrada de *Cine para leer*, tarea intensa y en ocasiones tediosa, pero necesaria para incluir o excluir los filmes pertenecientes al catálogo. En algún caso, resulta indispensable consultar otras fuentes (ha sido de gran ayuda la información proporcionada por la IMDb<sup>185</sup>), e incluso visionar algunas de las cintas para corroborar algunos de los parámetros establecidos en la categorización.

Pese a que el plurilingüismo se da siempre que haya personas que hablen diferentes lenguas, se toma como referencia la inmigración postcolonial, iniciada en la década de los 50 del siglo XX con la llegada de ciudadanos procedentes de antiguas colonias a Gran Bretaña, Francia, Holanda y otros países europeos, y motivada por la búsqueda de progreso económico o asilo político. En este contexto se reflejan más a menudo situaciones de desigualdad (si el personaje inmigrante desconoce o rechaza hablar la lengua de la sociedad de acogida). Por tanto, quedan descartados los largometrajes que cuenten la historia de inmigrantes nacionales comunitarios o naturales de un país miembro de la UE —pues sus derechos son prácticamente equiparables a los de los ciudadanos nativos del país— y los ciudadanos procedentes de otras potencias económicas —por ejemplo, EE UU, Canadá y Japón—<sup>186</sup>.

A modo de resumen, se centra la selección del corpus en filmes que describen la historia de inmigración de ciudadanos oriundos de África, América Central, América del Sur y Asia, que ansían encontrar *El Dorado* en Europa. Se incorporan también los largometrajes que narran la historia de inmigrantes originarios de Europa del Este, porque pese a haber entrado en la UE durante el decenio de análisis no han gozado, desde un primer momento, de los derechos que disfrutaban los antiguos ciudadanos comunitarios (v. apartado 3.1).

---

<sup>185</sup> Disponible en: <http://www.imdb.com/>.

<sup>186</sup> Tras el visionado, desestimo el filme *The Man who Cried* (*Vidas furtivas*, Sally Potter, 2003) por transcurrir a principios del siglo XX y narrar el éxodo ruso hacia Europa occidental tras la Revolución Rusa de 1917. Como acabo de señalar, el contexto sociohistórico escogido es la inmigración postcolonial, aquella que surge a partir de la década de los 50.

Como se observa en la siguiente tabla, se contabilizan 50 filmes europeos de migración y diáspora, que se diferencian en tres modelos cinematográficos: cine de ficción, cine de animación y cine documental (Benet, 1999)<sup>187</sup>.

Tabla 28. Datos de distribución extraídos de *Cine para leer* (2000-2009)

| SEMESTRE | FICCIÓN | ANIMACIÓN | DOCUMENTAL |
|----------|---------|-----------|------------|
| 1º 2000  | 1       | 0         | 0          |
| 2º 2000  | 2       | 0         | 0          |
| 1º 2001  | 2       | 0         | 0          |
| 2º 2001  | 0       | 0         | 0          |
| 1º 2002  | 2       | 0         | 0          |
| 2º 2002  | 2       | 0         | 0          |
| 1º 2003  | 2       | 0         | 0          |
| 2º 2003  | 2       | 0         | 0          |
| 1º 2004  | 1       | 0         | 0          |
| 2º 2004  | 7       | 0         | 0          |
| 1º 2005  | 5       | 0         | 0          |
| 2º 2005  | 1       | 0         | 1          |
| 1º 2006  | 2       | 0         | 0          |
| 2º 2006  | 2       | 0         | 0          |
| 1º 2007  | 3       | 0         | 0          |
| 2º 2007  | 4       | 1         | 0          |
| 1º 2008  | 3       | 0         | 0          |
| 2º 2008  | 2       | 0         | 0          |
| 1º 2009  | 4       | 0         | 0          |
| 2º 2009  | 1       | 0         | 0          |
| TOTAL    | 48      | 1         | 1          |

Pese a que centrarse en productos cinematográficos de ficción podría considerarse un enfoque canónico en los Estudios Descriptivos de Traducción Audiovisual (v. apartado 2.1), la información que proporciona *Cine para leer* confirma que este formato es el preferido para responder al atractivo que despiertan las historias de diáspora y migración, tal y como también señalan Berghahn y Sternberg (2010b). De hecho, en la década objeto de estudio únicamente se detecta la distribución de una cinta de animación y un documental. Tras prescindir de estos, la *población* de largometrajes plurilingües europeos de migración y diáspora distribuidos en lengua española entre 2000 y 2009 asciende a 48 cintas de ficción (v. listado completo en anexo 6).

<sup>187</sup> En aras de la claridad, defino brevemente estos tres términos. El *cine de ficción* «se centra en contar una historia conducida por personajes» (Benet, 1999, p. 69). El *cine de animación* construye la historia en un soporte inanimado que cobra vida (Duran, 2008, p. 7), como, por ejemplo, «caricaturas, objetos de plastilina u otros materiales o, simplemente, por información codificado de un ordenador» (Benet, 1999, p. 138). El *cine documental* ordena «un material previo de imágenes [...] de acuerdo con una lógica ficcional que ayude a darles coherencia» (Benet, 1999, p. 129).

### 7.1.2. *Catálogo o corpus 0*

Una vez conocida la población, se establece el *catálogo* o *corpus 0*, cuyos elementos cumplen una serie de límites textuales, lingüísticos y temporales (Gutiérrez Lanza, 2007). El Corpus 0/Catálogo de esta tesis doctoral comprende textos cinematográficos de ficción, cuyo argumento narra historias de migración y diáspora de personajes procedentes de África, Asia, América Central, América del Sur o Europa del Este (límites textuales). Asimismo, son filmes que se han distribuido en las pantallas españolas desde 2000 hasta 2009 (límites temporales). Con la intención de establecer unos límites lingüísticos, se escoge el cine británico a pesar de que la lengua inglesa centra la mayor parte de los Estudios de Traducción Audiovisual en España (Díaz Cintas, 2003, p. 314).

Para no sobrepasar el alcance de este estudio, se continúa con el canon vigente y se limita la lengua dominante de los largometrajes seleccionados al inglés. Entre otros motivos, los contrastes existentes entre las historias de migración y diáspora de Reino Unido y España enriquecen el estudio de la traducción del plurilingüismo al representarse aspectos culturales no tan conocidos en nuestro país (v. apartado 3.1.2). Asimismo, el cine británico se caracteriza por dar gran importancia al diálogo y emplear un estilo realista (Benyahia, 2005, p. 37). El naturalismo que caracteriza estos filmes tiene como propósito reflejar el mundo real de la manera más rigurosa posible. En consecuencia, para dar cuenta del multilingüismo que caracteriza la realidad social de Reino Unido, los directores y los guionistas británicos utilizan varias lenguas en el metraje.

Ahora bien, ¿cómo asegurarnos de que se trata de un largometraje de producción británica? Según el British Film Council, se consideran filmes británicos aquellas películas «made by British companies and shot wholly or partly in the UK and/or films that qualify as British under Schedule 1 of the Films Act 1985 or under one of the UK's official co-production treaties»<sup>188</sup>. En esta tesis doctoral, se seleccionan producciones o coproducciones británicas que transcurren en Reino Unido o cuyo país de destino es Reino Unido, definición a la que se añade el componente lingüístico; la lengua dominante de los filmes seleccionados debe ser el inglés.

Desechando el resto de películas europeas y prescindiendo de la cinta *Lila dit ça* (*Lila dice*, Ziat Doueiri, 2004) —una coproducción franco-británica que transcurre en

---

<sup>188</sup> Disponible en: <http://industry.bfi.org.uk/ukfilms>.

Francia y cuya lengua principal es el francés— y *Promised Land* [*Promised Land* (*Tierra prometida*), Amos Gitai, 2004] —una coproducción de Israel, Francia y Reino Unido que transcurre en Israel y cuya lengua principal es el árabe—, el Corpus 0/Catálogo se reduce a 14 largometrajes:

Tabla 29. Corpus 0/Catálogo

| TÍTULO ORIGINAL               | TÍTULO ESPAÑOL                                     | DIRECTOR/A           | AÑO DE PRODUCCIÓN | SEMESTRE DE DISTRIBUCIÓN |
|-------------------------------|--|----------------------|-------------------|--------------------------|
| <i>Ae Fond Kiss...</i>        | <i>Sólo un beso</i>                                | Ken Loach            | 2003              | Enero-junio 2005         |
| <i>Beautiful People</i>       | <i>Beautiful People</i>                            | Jasmin Dizdar        | 1999              | Julio-diciembre 2000     |
| <i>Bend It Like Beckham</i>   | <i>Quiero ser como Beckham</i>                     | Gurinder Chadha      | 2002              | Julio-diciembre 2002     |
| <i>Breaking and Entering</i>  | <i>Breaking and Entering</i>                       | Anthony Minghella    | 2006              | Enero-junio 2007         |
| <i>Cargo</i>                  | <i>Cargo</i>                                       | Clive Gordon         | 2006              | Enero-junio 2006         |
| <i>Dirty Pretty Things</i>    | <i>Negocios ocultos</i>                            | Stephen Frears       | 2002              | Julio-diciembre 2004     |
| <i>East Is East</i>           | <i>Oriente es Oriente</i>                          | Damien O'Donnell     | 1999              | Enero-junio 2000         |
| <i>Eastern Promises</i>       | <i>Promesas del Este</i>                           | David Cronenberg     | 2007              | Julio-diciembre 2007     |
| <i>In this World</i>          | <i>En este mundo</i>                               | Michael Winterbottom | 2002              | Julio-diciembre 2003     |
| <i>It's a Free World...</i>   | <i>En un mundo libre...</i>                        | Ken Loach            | 2007              | Enero-junio 2008         |
| <i>Last Resort</i>            | <i>Last Resort</i><br>( <i>El último resorte</i> ) | Pawel Pawlikowski    | 2000              | Enero-junio 2001         |
| <i>Provoked: A True Story</i> | <i>Provoked,</i><br><i>una historia real</i>       | Jag Mundhra          | 2007              | Enero-junio 2008         |
| <i>Room to Rent</i>           | <i>Una cama a cualquier precio</i>                 | Khaled El-Hagar      | 2000              | Julio-diciembre 2002     |
| <i>Somers Town</i>            | <i>Somers Town</i>                                 | Shane Meadows        | 2008              | Julio-diciembre 2008     |

Este catálogo está formado por películas humildes pero que fueron grandes éxitos de taquilla como *Bend It Like Beckham*, grandes producciones como *Eastern Promises*, filmes de directores consagrados como Ken Loach, Stephen Frears, David Cronenberg y Michael Winterbottom y largometrajes de directores desconocidos como Khaled El-Hagar, Jasmin Dizdar y Pawel Pawlikowski. A diferencia de Bleichenbacher (2008), quien selecciona películas comerciales pensadas para un público mundial, el éxito de taquilla no es uno de los criterios que se utiliza para crear el Corpus 0.

### 7.1.3. Corpus 1

Determinado ya el Corpus 0/Catálogo, se crea el llamado *corpus 1* o *corpus primario*. Este corpus surge a partir de unos criterios de selección establecidos (Merino, 2005). El elemento que limita el corpus primario en esta tesis doctoral es la distribución de dichos filmes en DVD en España. A la hora de emprender una investigación formal,

resulta casi imposible tener acceso a las versiones en 35 mm<sup>189</sup>, por lo que se recurre al formato DVD, que contiene ambas modalidades principales de distribución<sup>190</sup>.

De acuerdo con el fichero de películas clasificadas para vídeo y DVD del ICAA<sup>191</sup>, la única película del catálogo que no se ha distribuido en DVD en España es *Last Resort*. Por consiguiente, el corpus 1 se reduce a 13 películas:

Tabla 30. Corpus 1

| TÍTULO ORIGINAL               | TÍTULO ESPAÑOL                     | DIRECTOR/A           | AÑO DE PRODUCCIÓN | SEMESTRE DE DISTRIBUCIÓN |
|-------------------------------|------------------------------------|----------------------|-------------------|--------------------------|
| <i>Ae Fond Kiss...</i>        | <i>Sólo un beso</i>                | Ken Loach            | 2003              | Enero-junio 2005         |
| <i>Beautiful People</i>       | <i>Beautiful People</i>            | Jasmin Dizdar        | 1999              | Julio-diciembre 2000     |
| <i>Bend It Like Beckham</i>   | <i>Quiero ser como Beckham</i>     | Gurinder Chadha      | 2002              | Julio-diciembre 2002     |
| <i>Breaking and Entering</i>  | <i>Breaking and Entering</i>       | Anthony Minghella    | 2006              | Enero-junio 2007         |
| <i>Cargo</i>                  | <i>Cargo</i>                       | Clive Gordon         | 2006              | Enero-junio 2006         |
| <i>Dirty Pretty Things</i>    | <i>Negocios ocultos</i>            | Stephen Frears       | 2002              | Julio-diciembre 2004     |
| <i>East Is East</i>           | <i>Oriente es Oriente</i>          | Damien O'Donnell     | 1999              | Enero-junio 2000         |
| <i>Eastern Promises</i>       | <i>Promesas del Este</i>           | David Cronenberg     | 2007              | Julio-diciembre 2007     |
| <i>In this World</i>          | <i>En este mundo</i>               | Michael Winterbottom | 2002              | Julio-diciembre 2003     |
| <i>It's a Free World...</i>   | <i>En un mundo libre...</i>        | Ken Loach            | 2007              | Enero-junio 2008         |
| <i>Provoked: A True Story</i> | <i>Provoked, una historia real</i> | Jag Mundhra          | 2007              | Enero-junio 2008         |
| <i>Room to Rent</i>           | <i>Una cama a cualquier precio</i> | Khaled El-Hagar      | 2000              | Julio-diciembre 2002     |
| <i>Somers Town</i>            | <i>Somers Town</i>                 | Shane Meadows        | 2008              | Julio-diciembre 2008     |

#### 7.1.4. Corpus 2, corpus de análisis

Al tener la intención de analizar tanto la versión original como el doblaje y la subtitulación de cada una de las películas seleccionadas, se limita una vez más el corpus, ya que de otro modo esta tesis presentaría un análisis más superficial. En la metodología propuesta en el proyecto TRACE, el factor que determina el *corpus 2* o *corpus de análisis* es la disponibilidad de materiales extratextuales (Merino, 2005).

<sup>189</sup> Únicamente uno de los filmes que conforman el corpus 0 (*It's a Free World...*) está disponible en formato de 35 mm, en versión doblada, en los archivos cinematográficos del Institut Valencià de l'Audiovisual i la Cinematografia.

<sup>190</sup> Las traducciones exhibidas en salas comerciales no tienen por qué coincidir con las distribuidas en DVD (Martí Ferriol, 2006, p. 199), pero cada vez es menos frecuente que esto ocurra. Josetxo Moreno, de la distribuidora Golem, así lo confirma en la entrevista que mantengo con él. Según comenta, ellos entregan la versión doblada y la versión subtitulada de los filmes que distribuyen en salas cinematográficas a la empresa de distribución de DVD (v. anexo 11.1).

<sup>191</sup> Disponible en: <http://www.mcu.es/cine/docs/CalificacionVideo.zip>.

Puesto que uno de los propósitos de esta tesis doctoral es describir cómo influyen los procesos de realización, distribución y traducción en el producto final, se decide que, además de estudiar los textos audiovisuales en sí, es imprescindible contactar con los agentes del proceso de realización (directores y guionistas), distribución (distribuidoras para salas cinematográficas y DVD) y traducción (traductores para doblaje, subtituladores y directores de doblaje). Para poder contar con un material de análisis completo, el criterio que determina la composición del corpus 2 es haber logrado entrevistar a la mayoría de agentes implicados en la realización, distribución y traducción de estos filmes.

Se intentan concertar entrevistas con 22 realizadores, 9 distribuidoras para cine en España, 10 distribuidoras para DVD en España<sup>192</sup>, 8 traductores de doblaje, 9 ajustadores, 10 directores de doblaje y 4 subtituladores de los filmes que conforman el corpus 1 (v. anexo 7)<sup>193</sup>. Se logra entrevistar a casi todos los agentes de cinco de los 12 filmes anteriores; en total, seis realizadores, dos distribuidoras para cine, tres traductores de doblaje, tres ajustadores/directores de doblaje y dos subtituladoras. Dada la dificultad de obtener tanta información extratextual de más filmes, se resolvió limitar el corpus 2 a los cinco largometrajes de la tabla siguiente.

Tabla 31. Corpus 2, corpus de análisis

| TÍTULO ORIGINAL               | TÍTULO ESPAÑOL                     | DIRECTOR/A      | AÑO DE PRODUCCIÓN | SEMESTRE DE DISTRIBUCIÓN |
|-------------------------------|------------------------------------|-----------------|-------------------|--------------------------|
| <i>Ae Fond Kiss...</i>        | <i>Sólo un beso</i>                | Ken Loach       | 2003              | Enero-junio 2005         |
| <i>Beautiful People</i>       | <i>Beautiful People</i>            | Jasmin Dizdar   | 1999              | Julio-diciembre 2000     |
| <i>It's a Free World...</i>   | <i>En un mundo libre...</i>        | Ken Loach       | 2007              | Enero-junio 2008         |
| <i>Provoked: A True Story</i> | <i>Provoked, una historia real</i> | Jag Mundhra     | 2007              | Enero-junio 2008         |
| <i>Room to Rent</i>           | <i>Una cama a cualquier precio</i> | Khaled El-Hagar | 2000              | Julio-diciembre 2002     |

En conclusión, el procedimiento seguido para la selección del corpus de análisis es el siguiente:

1. Calcular el número de largometrajes distribuidos en España entre 2000 y 2009.
2. Determinar el número de (co)producciones europeas.

<sup>192</sup> En comunicación personal por correo electrónico, dos de estas distribuidoras me confirmaron que las distribuidoras para DVD no toman la decisión de distribuir un filme en España ni se encargan del doblaje ni la subtitulación, ya que ellos simplemente editan el material que les entregan las distribuidoras para salas cinematográficas. Por consiguiente, no es necesario entrevistarlos en esta tesis doctoral.

<sup>193</sup> Como consta en el anexo 7, se desconocen los traductores, los ajustadores y los directores de doblaje de dos filmes, así como los subtituladores de nueve largometrajes.

3. Deducir cuántos filmes plurilingües narran historias de migración y diáspora.
4. Buscar los filmes plurilingües de ficción de (co)producción europea, que narran historias de migración y diáspora y han sido distribuidos en España entre 2000 y 2009 (Población).
5. Establecer el número de filmes británicos de la población (Corpus 0/Catálogo).
6. Averiguar la disponibilidad de estos filmes en formato DVD en España (Corpus 1).
7. Seleccionar el corpus de análisis a partir del material extratextual (Corpus 2).

## 7.2. Procesos de realización, distribución y traducción de los filmes del corpus 2

Como complemento a esta tesis doctoral, el anexo 8 contiene una breve sinopsis de cada uno de los cinco filmes británicos de migración y diáspora que forman el corpus de análisis, así como una ficha técnica de cada una de las versiones analizadas: texto origen, versión doblada y versión subtitulada. En total en estos largometrajes participan:

- 8 realizadores,
- 4 distribuidoras para cine en España,
- 5 distribuidoras para DVD en España,
- 4 traductores de doblaje,
- 5 ajustadores y directores de doblaje, y
- 4 subtituladoras.

Se intenta contactar con todos ellos, aunque se descubre que las distribuidoras de DVD se limitan a recibir el material traducido para su exhibición en cine (v. apartado 8.3.1) y que algunas empresas han desaparecido o algunos de los agentes han fallecido (se señalan mediante el signo \* en la tabla 32). Al final, se consigue entrevistar a:

- 6 realizadores,
- 2 distribuidoras para cine en España,
- 3 traductores de doblaje,
- 3 ajustadores y directores de doblaje, y
- 2 subtituladoras.

A modo de resumen, la siguiente tabla ofrece información sobre los agentes del proceso de realización, distribución y traducción de los cinco filmes seleccionados.



Tabla 32. Agentes del proceso de realización, distribución y traducción de los filmes del corpus 2

| TÍTULO ORIGINAL               | DIRECTOR/A      | GUIONISTA                                     | DISTRIBUIDORA |                    | DOBLAJE     |                   | SUBTITULACIÓN |               |
|-------------------------------|-----------------|---|---------------|--------------------|-------------|-------------------|---------------|---------------|
| <i>Ae Fond Kiss...</i>        | Ken Loach       | Paul Laverty                                  | CINE          | Alta Classics      | ESTUDIO     | Cinearte*         | EMPRESA       | Bandaparte    |
|                               |                 |   | DVD           | Cameo Media        | TRADUCTOR/A | Gustavo Troncoso  |               |               |
| <i>Beautiful People</i>       | Jasmin Dizdar   | Jasmin Dizdar                                 | CINE          | Golem Distribución | ESTUDIO     | EXA*              | EMPRESA       | Bandaparte    |
|                               |                 |   | DVD           | Manga Films        | TRADUCTOR/A | Marián Ortuño     |               |               |
| <i>It's a Free World...</i>   | Ken Loach       | Paul Laverty                                  | CINE          | Alta Classics      | ESTUDIO     | Cinearte*         | EMPRESA       | Bandaparte    |
|                               |                 |   | DVD           |                    | TRADUCTOR/A | Gustavo Troncoso  |               |               |
| <i>Provoked: A True Story</i> | Jag Mundhra*    | Rahila Gupta<br>Carl Austin                   | CINE          | Baditri            | ESTUDIO     | 103 TODD AO       | EMPRESA       | Sin datos     |
|                               |                 |   | DVD           | SAV/DeaPlaneta     | TRADUCTOR/A | Elisabet Nonell   |               |               |
| <i>Room to Rent</i>           | Khaled El-Hagar | Khaled El-Hagar<br>Amanda Mackenzie<br>Stuart | CINE          | Laurenfilm*        | ESTUDIO     | Voz de España*    | EMPRESA       | CNR*          |
|                               |                 |   | DVD           |                    | TRADUCTOR/A | Sally Templer     |               |               |
|                               |                 |   |               |                    | AJUSTADOR/A | Juan José Moscoso | TRADUCTOR/A   | Judith Cortés |
|                               |                 |   |               |                    | DIRECTOR/A  |                   |               |               |

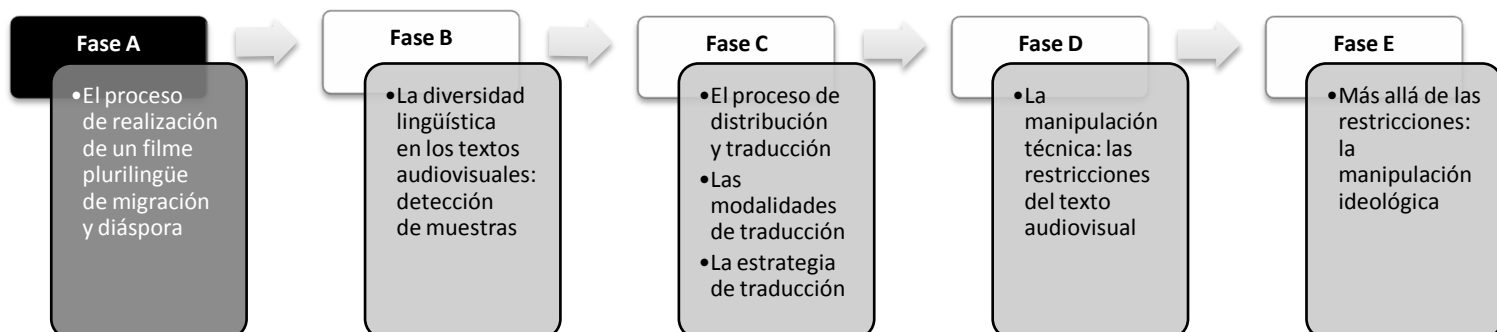


## 8. Análisis de datos

Este capítulo se dedica al análisis de los datos extraídos de los textos audiovisuales. Los resultados se complementan con las entrevistas a los agentes del proceso de realización, distribución y traducción. La estructura de este capítulo refleja las fases de la investigación presentadas en el capítulo 6<sup>194</sup>.

### 8.1. Fase A. El proceso de realización de los filmes plurilingües de migración y diáspora

Figura 12. La fase A entre las fases de la investigación



En esta fase A, se reflexiona sobre el proceso de realización de un filme plurilingüe de migración y diáspora a través de las declaraciones de los propios cineastas. La inexistencia de paratextos, en los que se explique la intención de los realizadores a la hora de reflejar a las comunidades inmigrantes a través de la lengua, y la imposibilidad de acceder al guion original de reproducción obligan a acudir personalmente a ellos para complementar el estudio de la diversidad lingüística en los filmes originales, lo que añade valor a este estudio doctoral.

En el transcurso de esta investigación, se entrevista a un total de seis cineastas, que han participado, de un modo u otro, en los cinco filmes seleccionados. Como se ha

<sup>194</sup> La carpeta *Anexo 13* del DVD contiene los clips de las muestras mencionadas en esta tesis doctoral.

explicado en el apartado 6.4.1, las entrevistas semiestructuradas están organizadas en tres grandes bloques: el tema de la migración, el proceso de escritura y dirección de un filme multilingüe y el proceso de distribución internacional. Aquí se reproducen aquellas intervenciones que más ayudan a comprender el proceso de escritura y realización de los filmes de migración y diáspora.

En la carpeta *Anexo 10* del DVD, es posible escuchar las seis entrevistas y su transcripción completa está disponible en el anexo 10. Por el orden cronológico en el que se realizaron las entrevistas, se detallan, a continuación, los nombres de los cineastas, su papel en los largometrajes y la fecha y el lugar en los que se llevó a cabo el encuentro.

- Paul Laverty: Guionista de *Ae Fond Kiss...* e *It's a Free World...*, entrevistado en persona el 3 de diciembre de 2010 en Ronda (Málaga, España).
- Ken Loach: Director de *Ae Fond Kiss...* e *It's a Free World...*, entrevistado en persona el 3 de diciembre de 2010 en Ronda (Málaga, España).
- Rahila Gupta: Coguionista de *Provoked: A True Story*, entrevistada en persona el 9 de febrero de 2011 en Londres (Reino Unido).
- Amanda Mackenzie Stuart: Coguionista de *Room to Rent*, entrevistada en persona el 16 de febrero de 2011 en Londres (Reino Unido)<sup>195</sup>.
- Jasmin Dizdar: Director y guionista de *Beautiful People*, entrevistado en persona el 4 de marzo de 2011 en Londres (Reino Unido).
- Khaled El-Hagar: Director y coguionista de *Room to Rent*, entrevistado a través de videoconferencia el 1 de abril de 2011.

### 8.1.1. La importancia de las historias de migración

Para dar a conocer la situación en la que viven las comunidades inmigrantes, los realizadores consideran que merece la pena contar historias de migración.

Looking at the position of immigrants leads you into a very kind of complex situation, which is tremendous for drama. (Laverty, anexo 10.2, 38)<sup>196</sup>

---

<sup>195</sup> La manera más curiosa de implicarse en la realización de un filme de migración y diáspora es, sin duda, la de Mackenzie Stuart. Se integró en el rodaje de *Room to Rent* como miembro de la productora, pero se convirtió en lingüista cuando se consideró que era necesario revisar las intervenciones en inglés redactadas por El-Hagar para que no hubiese problemas de comprensión. El director quiso recompensar su ayuda acreditándola como coguionista, puesto que finalmente las revisiones lingüísticas se convirtieron en debates sobre la construcción de los personajes (Mackenzie Stuart, anexo 10.4, 9).

Cross-cultural films are important, because they tell us about people that are different from us, people who live in different cultures. (Dizdar, anexo 10.5, 15)

It's a story of the globalised world. Everybody is moving. The people who don't migrate, even inside their own countries, they're the unusual ones in a sense. So that's certainly worth talking about. (Mackenzie Stuart, anexo 10.4, 11)

Destaca el compromiso personal de Gupta; la autora se considera migrante a pesar de poseer la nacionalidad británica y haber nacido en Reino Unido. Su experiencia personal la ha convencido de que el arte es la mejor manera de tratar el tema de la migración desde una perspectiva amplia e integradora.

Those are the stories I know and those are the stories that drive me politically to bring about change, to fight for justice and equality. And so politically I am very engaged in that. [...] Because the two things allow you to do different things. [...] [T]hrough politics you can only explore something a bit in black and white, because you're fighting a campaign, you can't go into the grey areas. Whereas through art, you can explore those grey areas. (Gupta, anexo 10.3, 18)

El-Hagar también muestra un interés personal por el tema de la migración. El director y guionista explica que escribió la historia de *Room to Rent* para mostrar la experiencia de migración desde una perspectiva personal y hacer patente el dilema de sentimientos que viven los migrantes.

[W]hen you start living in England or any European country, in the beginning, you get sort of like a culture shock. And after that, you think you are an English, especially if you got the passport [...]. But you discover after a while, actually I'm not. You are still Egyptian but you have an English passport. That's why I wanted to write about this inner feeling, about whatever you do, you still have inside your own nationality. And actually I discovered that even people looked at you as a foreigner. (El-Hagar, anexo 10.6, 8)

I wanted to play with the stereotype of the two cultures, how the two cultures seeing [sic] each other in the film. That's what I sought to write this film. [...] [M]any times [...] you see how European filmmakers see other country. I want[ed] to do [it] the other way round, how an Egyptian see[s] England and see[s] the British characters, and how we can survive there. (El-Hagar, anexo 10.6, 8)

---

<sup>196</sup> Dado que el programa ATLAS.ti no numera las líneas sino los párrafos, los fragmentos citados de las entrevistas vienen acompañados del nombre de la persona entrevistada, el número del anexo en el que se encuentra la transcripción y el párrafo en el que está incluida dicha cita. Por ejemplo, «Lavery, anexo 10.2, 38» se encuentra en el 38º párrafo de la transcripción de la entrevista a Paul Lavery, que se halla en el anexo 10.2. Si la cita abarca varios párrafos, la numeración indica los párrafos inicial y final. Por tanto, «Mackenzie Stuart, anexo 10.4, 22:24» está entre los párrafos 22º y 24º de la transcripción de la entrevista a Mackenzie Stuart, disponible en el anexo 10.4.

En resumen, los cineastas creen que estos largometrajes, de corte naturalista, reflejan el mundo en el que vivimos. Con ellos intentan denunciar la situación crítica en la que se encuentran algunas comunidades inmigrantes. Optan por aproximarse al tema en clave de humor (como en *Beautiful People*), a modo de denuncia social (como en *It's a Free World...*) o mediante la incorporación de un componente mágico (como en *Room to Rent*).

Pese a la importancia del tema, Dizdar opina que se estrenan pocas historias de inmigrantes porque su distribución no es sencilla. Según las cifras de *Cine para leer*, los 48 filmes de ficción europeos de migración y diáspora representan un 1,15 % del total de cintas estrenadas en Madrid (4.181 largometrajes). De hecho, el distribuidor Josetxo Moreno, de Golem, aduce que uno de los elementos que determinó la compra de los derechos de distribución de *Beautiful People* fue el humor con el que este largometraje trata el tema de los refugiados (anexo 11.1, 19). Dizdar también es consciente de ello:

I was lucky because I make comedies, so people laugh. But some of the serious films and serious subjects get overlooked, I'm afraid. (Dizdar, anexo 10.5, 8)

En esta misma línea, El-Hagar deseaba expresar que la experiencia de migración no siempre tiene que ser dramática, sino que también puede ser mágica (Mackenzie Stuart, anexo 10.4, 13)<sup>197</sup>.

### 8.1.2. *El proceso de escribir y dirigir un filme plurilingüe*

Este segundo bloque recoge las opiniones de los cineastas sobre la representación de los personajes a través del lenguaje, la elección de la lengua, el proceso de escritura de la interlengua y la L3 en el guion de preproducción, el papel de la lengua en la inclusión o la exclusión social de los personajes, la traducción de la L3 en el filme original y la función de la traducción en el proceso de escritura de un guion.

---

<sup>197</sup> Según me contaron los propios cineastas de *Room to Rent*, los críticos no siempre fueron conscientes de ello. A pesar de que El-Hagar, sin obviar las injusticias, incorporó una perspectiva mágica al tema de la migración, por haberlo experimentado en su propia piel y para evitar estereotipos, las críticas publicadas en periódicos británicos de tendencia conservadora centraban sus comentarios en que este largometraje no narra una verdadera historia de migración y en que el protagonista no acaba siendo víctima de la sociedad de acogida (Mackenzie Stuart, anexo 10.4, 11 y El-Hagar, anexo 10.6, 67 y 69). En Egipto, por el contrario, los críticos sí se vieron reflejados en el protagonista, pero la distribución del largometraje en su país fue menor de la esperada por la homosexualidad presente en la trama y por el hecho de que el protagonista se plantease la posibilidad de casarse por conveniencia (El-Hagar, anexo 10.6, 71).

### 8.1.2.1. La representación de los personajes a través del lenguaje

Los filmes seleccionados para este análisis se enmarcan en el llamado cine de migración y diáspora, por lo que no es de extrañar que la búsqueda de la verosimilitud, la veracidad, la credibilidad de la historia y la relación entre lenguaje e identidad sean los motivos que impulsaron a los cineastas a representar a las comunidades inmigrantes mediante el lenguaje.

What we're just trying to do is just to be truthful to the circumstances. (Lavery, anexo 10.1, 9)

There's a general principle, which is that the characters should speak their own language. (Loach, anexo 10.2, 7)

Again just trying to go back again to the general principle that people should just be how they are. So it brings truthful to their situation and their position. (Lavery, anexo 10.2, 20)

It can't be any other way. The film has to pass the test of the people who it is about. If they believe it, then that's ok. If they say: "No, this is false." You lost it really. (Loach, anexo 10.2, 24)

It's not my intention, it's just the way it should be. (Dizdar, anexo 10.5, 25)

En las entrevistas, se comentan también otras formas de representar el plurilingüismo. Para facilitar la comunicación entre los personajes y favorecer su desarrollo, se aplican técnicas evocadoras de la L3 (Bleichenbacher, 2008). No debe olvidarse que, por tradición, los espectadores están acostumbrados a entender que dos personajes que se comunican, por ejemplo, en inglés, podrían estar en realidad hablando otra lengua. Estas prácticas no miméticas, que no son aceptables para Ken Loach (anexo 10.2, 7), exigen una mayor suspensión de la incredulidad.

You just have to set up a system that suspends disbelief. I mean it's a problem when you try to characterize, but you somehow have to do it. And somehow audiences accept it. I don't think it's particularly relevant. This is just a problem with portraying any sort of non-educated, non-English-speaking character in a film. You have to somehow suspend belief and believe they can talk English reasonably well. (Mackenzie Stuart, anexo 10.4, 33)

The other thing that I do sometimes [...] is that you speak two versions of English. So that you speak broken English when you are in the public world. When you're with your family, you speak fluent English to suggest that that is another language, to avoid to have them speak in Punjabi. I mean, if it's a theatre, you can't subtitle really, so the audience doesn't follow chunks of it. So the audience picks up that convention quite quickly, that the same character when they speak in perfect English, they're actually speaking another language. That's the other thing that I have done. (Gupta, anexo 10.3, 115)

It's very hard in a play to be completely authentic about lack of English, because you can't then convey nuances. It's very hard to make the character fully developed. It's very hard to interpret the silences and you can't move on to the main theme of the play if that's where you're stuck. So I did take liberties with the level of English that the characters had. (Gupta, anexo 10.3, 65)

En general, los cineastas sí creen que el lenguaje es importante a la hora de representar la identidad de los personajes:

Language and the way you speak is so much part of ourselves. (Lavery, anexo 10.1, 9)

The language has a significant, because language is about power, it's about identity. (Loach, anexo 10.2, 7)

I think language is massively important. It's well undervalued in film. (Loach, anexo 10.2, 24)

Speech is a wonderful thing. It has so many different nuances. I didn't realise the power of spoken word and communication until I went to Film University in Prague, in Czechoslovakia. They're masters of subversive kind of verbal humour, where ambiguity and stuff like where you actually say things like... You say "Good morning!" but actually mean something that the other person would know what it means. So you have kind of double meanings or triple meanings embedded in a spoken word. (Dizdar, anexo 10.5, 45)

The issue of the extent to which dialogue and language itself really matters in a film. I mean that it's a whole another complete subject about which people have written. Khaled [El-Hagar] is a director for whom really the visual image: what people do, how they do it is what really counts. (Mackenzie Stuart, anexo 10.4, 24)

It depends on how you use the language actually. If the language is a part of the metaphor of the film about being foreign, it's important to keep it, I believe. [...] What we show in the film, when he talks to his mother, he talk[s] in Arabic, because she would not know English, but if he talks to his friends, he will talk... So [...] language [...] wasn't that big problem or that big issue in the film, as in the film with him being an immigrant in a country that can't accept him. So for me the language wasn't that big issue. (El-Hagar, anexo 10.6, 81)

A diferencia de Loach y Lavery, Mackenzie Stuart se muestra más reacia a responder de forma afirmativa. Dizdar observa diferencias según el tipo de largometraje de que se trate (anexo 10.5, 147). En las cintas de situación como la suya, la comprensión del filme no depende en exclusiva del diálogo o de los movimientos de la cámara.



El-Hagar cree que en su película el lenguaje no tiene tanta importancia en la trama<sup>198</sup>. Esto queda reflejado en el siguiente detalle. El protagonista de *Room to Rent* es Saïd Taghmaoui. Este actor, francés de origen marroquí, es el encargado de dar vida a un inmigrante egipcio en Londres. En los fragmentos del filme en los que Ali habla árabe con su familia, en realidad está empleando el dialecto marroquí, no el dialecto egipcio (Mackenzie Stuart, anexo 10.4, 23:25). El-Hagar matiza esta afirmación indicando que sí se trata de árabe egipcio, pero con acento marroquí porque el actor no consiguió imitar el acento egipcio. El director se planteó doblar dichas intervenciones, pero desestimó esta opción dado que creyó que pasaría desapercibido entre un público occidental (anexo 10.6, 25).

Como señala O’Sullivan (2011, p. 133), «[f]ilmmakers may feel less pressure to achieve linguistic precision because the target audience is unlikely to have any competence in Native American languages [o cualquier otra L3, podría añadirse]». La dificultad que el público tiene para distinguir la L3 es objeto de análisis y reflexión al estudiar la manipulación ideológica (v. apartado 8.5.4).

### 8.1.2.2. La elección de la lengua

Uno de los factores que se tiene en cuenta a la hora de tomar la decisión de que un personaje hable inglés —como un nativo, o marcando su origen extranjero— o la lengua materna de su comunidad es la historia que se esté narrando. Por ejemplo, en los dramas el hecho de que un personaje inmigrante no sea capaz de articular palabra en la lengua de la sociedad de acogida, o su nivel de lengua sea pobre, puede ayudar a percibir la vulnerabilidad de este personaje:

It depends on what I’m trying to do in a particular story. In Kiranjit’s case, it was absolutely critical to convey her lack of English, because it was part of her journey. And that became like a visual and audible thing. That she starts from a position of ignorance, a position of powerlessness, a position of weakness, and part of not speaking English is part of that weakness. So when she speaks English at the other end of the film, it’s part of that journey. So it was very important showing her speaking “broken” English. (Gupta, anexo 10.3, 63)

Many of them can speak fluent English. But what makes interesting is that immigrants recently arriving... Part of their own struggle and why they’re so easily exploited is because they don’t understand everything about the language. So it’s not only respecting the actual character of the language, but it’s also dramatically important,

---

<sup>198</sup> Según Mackenzie Stuart, El-Hagar apreciaba más la fotografía y el trabajo de los actores que la dicción de estos (anexo 10.4, 25). De hecho, *Room to Rent* es uno de los filmes que contiene menos fragmentos plurilingües (v. hoja 8.2.3-8.2.4, anexo 9).

because they are much more vulnerable, especially if they've just arrived. (Laverty, anexo 10.1, 15)

Yes, of course it's the story. (El-Hagar, anexo 10.6, 14)

En mayor medida, los cineastas hacen hincapié en cuestiones de autenticidad y reflejo de la realidad y relacionan estos aspectos con la situación comunicativa, lo que recuerda a los postulados de Fishman (1965/2000) y Hua (2008) del apartado 4.1.1.1.

There's a general principle, which is that the characters should speak their own language. The film shouldn't pretend that they're speaking another language, like, for example, in *Schindler's List* [*La lista de Schindler*, Steven Spielberg, 1993]. They should speak German, but suddenly they start to speak English. I don't like that. I think they should speak the language they should speak. (Loach, anexo 10.2, 7)<sup>199</sup>

So I suppose that's about authenticity, and I think that in the film, there is the same attempt. It is about creating a sense of differentiating between which world is that person inhabiting. Is she inhabiting her private world of her community or is she inhabiting the public world? So when she's with the police officers, she would speak broken English. When she's with her grandmother-in-law, she would speak in Punjabi. When she's with her husband, she would speak in Punjabi. (Gupta, anexo 10.3, 32)

Even I make the Arabs speak in English with each other [...] in the restaurant. Because actually that's what surprisingly sometimes happen. I worked in NBC and most of people would talk in English to each other instead of Arabic. And most of them were Arab. Especially if you are from different Arab countries, because sometimes I will not be able to understand Moroccan. And he will not be able to understand me. So we would speak in English. (El-Hagar, anexo 10.6, 77:79)<sup>200</sup>

Like if you're speaking about an immigrant grandmother who speak[s] no English and a mother who speaks half and half and after that the son or the daughter will speak better English and you play with that idea, it will be important to keep the language. (El-Hagar, anexo 10.6, 81)

Es curioso saber que una de las razones por las que el marido de la protagonista del filme *Provoked* habla en inglés principalmente es que el actor Naveen Andrews no se halla cómodo hablando otras lenguas (anexo 10.3, 33). Aunque pueda parecer poco congruente, Gupta afirma que sí se ajusta a una realidad propia de las comunidades sudasiáticas de Reino Unido:

---

<sup>199</sup> El filme *Schindler's List* sería un ejemplo de la *eliminación* del plurilingüismo como forma de representar contextos multilingües (Mareš, 2000a, 2000b, 2003, cit. en Bleichenbacher, 2008, p. 24).

<sup>200</sup> Es curioso que Mackenzie Stuart contradiga esta afirmación al describir esta misma escena como poco realista (anexo 10.4, 41). Presupone que los espectadores deberían suspender su incredulidad y aceptar dicha limitación del filme.

So he wasn't comfortable, but there is a kind of authenticity too over there, because you have a lot of British-based young men and women, who marry women and men from there. Because their mothers would speak to them in Punjabi or Hindi or whatever, they understand it, but they always speak back in English, because they have been brought up here. So the same thing happens when the wives turn up, the wife would talk to them in Hindi. And actually that can be quite a source of conflict, friction, a sense of inferiority on the part of those who have come from the subcontinent, because they don't speak English, because English is the language of being sophisticated, of being educated, and they've come to the West and the husband or wife; in this case, the husband is sophisticated. So it introduces a difference, which is a problem, which can be a problem. (Gupta, anexo 10.3, 43)

Por último, un factor importante en la elección de la lengua es el público al que va dirigida la obra. Gupta reconoce haber reflexionado sobre la manera de reflejar en el libro la lengua y la cultura indias que impregnaban la existencia de Kiranjit Ahluwalia. Su objetivo fue que los espectadores entendiesen el mensaje, pero, al mismo tiempo, se dieran cuenta de que no era un inglés fluido, que embebía otra cultura y otras lenguas. Esta postura está muy relacionada con la propuesta extranjerizante de Venuti (1995).

In terms of the book, it was very much written for an English audience. (Gupta, anexo 10.3, 26)

I've thought about translation quite a lot in the process of doing this. And there were a couple of things. One is that I tried to translate what she would think in an English that was slightly awkward and slightly literal. [...] If it's seamless and if it sounds like an English speaker, then it's an English culture. And I don't think that's right. I would rather that it was awkward, that the reader stopped and thought: "That doesn't sound fluent English, or doesn't sound correct, or doesn't sound... not even correct, but it doesn't sound customary. It's not the way we would speak." And I did that deliberately. (Gupta, anexo 10.3, 30)

### **8.1.2.3. El proceso de escritura de la interlengua en el guion de preproducción**

La mayoría de cineastas asegura que tuvo que incorporar en el guion de preproducción elementos lingüísticos que reflejasen la interlengua de los personajes inmigrantes, porque así se lo exigían los inversores.

Absolutely, it's all written down. The script development was three years long. I don't think in Britain you can make a film easily just improvising. I think Ken Loach could, but not even him. Or Mike Leigh. But not people like me. If you're [a] first time filmmaker and you're a foreigner like me, then they're not gonna finance you, they're not giving you money if you don't have an excellent script, well-developed script. You can't take a couple million pounds and just improvise. And let people talk their own way. No. [...] Basically when I came first time, I couldn't speak much of English, so I remember how I spoke [...]. So I wrote that down. (Dizdar, anexo 10.5, 28:30)

It depends again. For example, if I'm showing her character speaking in broken English, then there, in what Indian languages are concerned, I know roughly what grammatical mistakes they make. So apart from being literal, [...] there can be quite an extensive use of the present continuous in a way that sounds odd in English. So I might use that, for example. And if it's a country I'm not familiar [...], I might retain some of the words. Or I will go on websites to look at the structure of... [...] It conveys the authenticity of that culture. And it's understandable in English. [...] Or I might end a sentence with a foreign word. [...] If the English reader doesn't understand it, it doesn't matter too much. It's not central to the meaning, but it conveys a sense of otherness. That's what I'm often trying to do. (Gupta, anexo 10.3, 76)

We agreed to keep the sort of like authentic way Ali'd speak and [Amanda Mackenzie Stuart] told me to better we make him doing the same mistakes as you do, Khaled, when you speak, because it becomes more believable. So it was agreed from the script to keep kind of an immigrant language. (El-Hagar, anexo 10.6, 19)

Por el contrario, Laverty deja intuir que él personalmente no señala en el guion que dicho personaje no habla correctamente inglés, porque le resultaría difícil escribir las frases tal y como las diría una persona no nativa. Cuenta, sin embargo, con una gran ventaja: el modo en el que Ken Loach hace sus películas, quien da libertad a los actores para expresarse a su manera:

In several occasions it was just his rhythm of language, which would be very hard to write. [...] It's mistakes that are kind of natural to someone who has been in the country a long time. [...] So you just try to capture that and you keep a bit of that. So it's very close to the script, but it doesn't need to be word for word. And the great thing is that if you have good actor, or someone that is just the way they are themselves, that comes across... Of course that's Ken [Loach]'s master. It's just try to find people for the situation very very well. (Laverty, anexo 10.1, 19)

Reafirmando la importancia de la espontaneidad en el proceso de creación de la interlengua, Dizdar cuenta una anécdota de una de las escenas más ingeniosas de *Beautiful People* (v. muestra 537-538\_TO). A Edin Dzandzanovic, el actor no profesional que representaba el papel de Pero, le resultó imposible balbucear la frase de la manera en la que Dizdar la redactó. En el rodaje la frase acabó conteniendo un mensaje subliminal más potente.

When Pero comes in a room full of upper class English men, he says: "Thank you for your hostility"... [...] We all know that he meant to say "Thank for your hospitality," but... You know, he only missed two letters really, two or three letters. For a foreigner it's not [a] big mistake, but actually it's a colosseum mistake. 'Cos they mean two opposite things. So you know this is what was written in the script, it was well developed and the actor had to do it, but basically there's another thing of the speech and working with non actors, which is great. 'Cos the way I wrote it is that he was supposed to say: "Thank you for your hos... hos... hos... hostility." So you're supposed to almost like stammer it and sort of unable to remember "Is it hospitality or hostility?" He's not quite sure, then he says 'hostility'. But this non actor couldn't do it. Because

he's not an actor. So I just let him to do [sic] whatever he did, so he just said 'hostility', which is even funnier. (Dizdar, anexo 10.5, 45:47)

Por último, aunque se trata más bien de un comentario sobre la traducción de la interlengua en el doblaje, llama la atención que Lavery reflexione sobre el proceso de creación de la interlengua. Esta observación hace que se comente el doblaje de acentos en las entrevistas a los directores de doblaje (v. apartado 8.4.2).

There's someone who's Polish speaking broken English, then that's translated, then a Spanish actor has to try and find the words and imagine what a Polish worker here is. That's what they're doing. They're trying to imagine how a Polish person speaks Spanish. A bit of a jump. It just gets so far away from the reality, doesn't it? But I think that's how's any dubbing. [...] It's just so far away from the original always. I find it a disaster. It always makes a terrible separation. (Lavery, anexo 10.1, 53)

#### 8.1.2.4. El proceso de escritura de la L3 en el guion de preproducción

Según los cineastas, el guion de preproducción no suele contener muchos diálogos en L3. Los guionistas de origen inmigrante actúan de este modo porque, de nuevo, así lo exigen los inversores. Por su parte, los cineastas británicos escriben los diálogos en inglés, porque desconocen la L3.

I think for the benefit of the production company and the financiers he wrote that dialogue in the phone booth in English. Because nobody was going to understand when they read it. And were trying to decide whether to support the film or finance the film in there. (Mackenzie Stuart, anexo 10.4, 51)

The whole script is written in English. (Dizdar, anexo 10.5, 73)

You need to write all the dialogue for the description in English or in French, even if you make the actors speak their real language in the shooting. But for the financiers to understand you can't write it in Arabic. (El-Hagar, anexo 10.6, 63)

I can't speak these languages, so I'll write them and then with the help of other people, it's translated. (Lavery, anexo 10.1, 9)

I write in English and what I do then is... You know, for example, in *Bread and Roses* [*Pan y rosas*, Ken Loach, 2000] I sat there with my partner, who's Spanish, but also friends, who are from Mexico. And we just tried to find words that just fitted. (Lavery, anexo 10.1, 23)

Por tanto, el rasgo que caracteriza la escritura de un guion multilingüe es la (multi)direccionalidad del proceso de traducción. El documento inicial de trabajo no contiene únicamente —en ocasiones, directamente no contiene— la L3, sino que se

redacta en inglés y luego la L1 se traduce a L3 en el rodaje<sup>201</sup>. En ningún caso se contrata a traductores profesionales, si no que realizan la tarea los propios directores o guionistas, los actores o algún amigo de los realizadores, por lo que prima en mayor medida la espontaneidad.

Then it was translated back by Khaled [El-Hagar] and Saïd [Taghmaoui, el actor protagonista] on the spot into Arabic. (Mackenzie Stuart, anexo 10.4, 50)

In a crowd scene [...], you've created the situation, you've talked about what's gonna happen and then they just make it their own. And of course by making it their own, obviously, using their own language is very very important. (Lavery, anexo 10.1, 23)

[En *Mamma Roma*, fragmento escrito y dirigido por Jazmin Dizdar en el film omnibús *Les Européens* (VV. AA., 2006).] I casted this African guy who could understand a bit of Italian and a bit of French. He couldn't speak any English, and I explained to him "This is what I want from you. This is what the scene is about. Can you do it in your own language?" So he was just doing whatever he was doing. (Dizdar, anexo 10.5, 73)

So what happened with the script was that Mr Jag Mundhra had a Punjabi friend. [...] He came and he translated the stuff and also was a voice coach to Aish [Aishwarya Rai Bachchan, la actriz protagonista]. (Gupta, anexo 10.3, 55:59)

#### 8.1.2.5. La traducción de la L3 en el filme original

En los filmes multilingües, una vez creados los diálogos en L3, hay que decidir cuáles de ellos se traducen a la L1. Lavery, Mackenzie Stuart, Dizdar y El-Hagar opinan que principalmente se traducen las escenas importantes de la trama para que las comprenda el público.

I suppose that's an editing question. If it's just a crowd scene and it goes through a note, I think you would just leave it, 'cos it's part of the general environment. And also often the protagonist would not understand their language. But if it's a key plot point and like, for example, the two families coming together, I mean, it only makes sense, because you want to understand that scene and unless you're an insider into the culture, you have to do it. So I think it'll just be done in a case by case situation innovation: importance of the language and their actual understanding actual words in each scene. We don't say we have plan set for it. [...] I don't think every single language would be translated, but the key ones... where the people are not understanding which is key to the plot. You have to do that. (Lavery, anexo 10.1, 37)

I think that's probably because you just didn't need it translated. [...] It was quite obvious what he was doing and actually in the sense that you didn't understand made it slightly more sort of mystical, in a way, we think. [...] It was quite obvious that he was praying and that's really what we need to understand for the drama of the upper theme. (Mackenzie Stuart, anexo 10.4, 59)

---

<sup>201</sup> Esta realidad está en consonancia con el proceso de traducción descrito para los filmes plurilingües subtitulados (O'Sullivan, 2011, pp. 118-120). Los subtítulos parciales del TO son, en realidad, *pseudosubtítulos*. Se escribe el texto en L1 antes de traducirse a la L3 en el rodaje.

I mean, for me I would do it, because you need to translate it for people to understand. (El-Hagar, anexo 10.6, 51)

I don't know why we didn't translate it. But I know that if I were not Bosnian and watching a film, I don't really need as I can see that there's something not right going on... Something bad going on. I can see that they're probably Balkan people, so as the film goes on, it gets clear and clear. (Dizdar, anexo 10.5, 85)

The decision whether to translate or not translate [...] is a very deliberate creative decision in the original production. I mean, a lot of thought would have gone into it. Again it would be a question of how you time it all and the rhythm of the scene and what's happening, because obviously you want to let what's happening on the screen take priority and do it speak for itself over the subtitle. (Mackenzie Stuart, anexo 10.4, 69)

Quizás Gupta sea quien mejor resume la función de la traducción en los filmes originales, ya que la traducción permite llegar a un equilibrio entre la autenticidad que imprime la L3 y la necesidad de que los espectadores entiendan el filme.

I would have wanted them subtitled, because the thing is that it's always a balance between authenticity and accessibility. I'm not an artist or a writer who wants to exclude... (Gupta, anexo 10.3, 121)

A raíz de esta pregunta, la propia Gupta explica que probablemente la decisión de traducir un fragmento multilingüe sería otra si el público contase con conocimientos de ambas lenguas.

If I had a multilingual audience, that could be the perfect sort of match. [...] I've never lived and written in India, at least not in my working life. I came when I was 19. But if I had continued to live in India, in India people move easily between the Hindi and English, for example. And it would give me a facility. (Gupta, anexo 10.3, 134)

Por último, Mackenzie Stuart recuerda que en *Room to Rent* se emplearon los subtítulos para subrayar el efecto cómico de la escena en cuestión:

I wasn't really involved in the subtitles, but they were designed to amuse. All the talk in the background and the subtitles and the timing of the subtitles was designed to be funny. (Mackenzie Stuart, anexo 10.4, 53)

#### **8.1.2.6. El papel de la traducción en el proceso de escritura de un guion**

Durante la escritura del guion y durante el rodaje, cineastas, como Gupta (anexo 10.3, 132), Mackenzie Stuart (anexo 10.4, 71) y Dizdar (anexo 10.5, 132:133), reconocen que no tienen presente el proceso de traducción que se lleva a cabo para distribuir el filme en el extranjero. A diferencia de lo que propone la teoría del

*Accessible Filmmaking* (Romero Fresco, 2013), tampoco Loach, El-Hagar o Lavery se plantean solucionar las posibles dificultades técnicas desde el rodaje.

Loach se manifiesta en contra de grabar el inglés en una pista de audio y el resto de lenguas en la otra, para facilitar el aislamiento de las lenguas en el doblaje, que se aduce como limitación técnica (v. apartado 8.4.4.1).

Part of getting the right performances is to keep the momentum going. You have to have the momentum and the colour. It's like a sort of bubble, and the moment you stop and say: "No, we do that in another language", it's stupid. And people couldn't do it. You'd be casting the wrong people. (Loach, anexo 10.2, 36).

### **8.1.2.7. El papel de la lengua en la inclusión o la exclusión social de los personajes**

Los cineastas no manifiestan un criterio consensuado respecto a la percepción que de las comunidades inmigrantes genera el lenguaje, es decir, hay disparidad de opiniones en torno a si la inclusión o la exclusión lingüística implica la inclusión o la exclusión social de las comunidades inmigrantes. Si bien se otorga gran importancia al lenguaje, se menciona cómo este puede ayudar a crear estereotipos en el ámbito fílmico de la migración y la diáspora.

When you speak a different language, you speak it in your own way. [...] I don't speak proper English and I try to keep Ali's character the same. [...] Unless you are born there or staying when you are a child, you still make the same grammar mistakes... And that puts you apart of other people and that makes you more sort of like a foreigner. So we try to keep this. We try to make it an imperfect English. (El-Hagar, anexo 10.6, 12)

For example, the Polish workers in *It's a Free World...* The very fact that they couldn't speak English was part of their predicament and part of their problem. I mean, they're much more exposed, and you can see they could be much more easily exploited. So certainly we wanted to try and capture that implicitly. Obviously if someone speaks another language absolutely fluently, I guess there're other tools with which they can protect themselves. And again we just tried to be truthful to the many of these people arriving and met them, who had very very little English. And were told absolute lies and couldn't judge the dangerous situation they were in. And we tried to capture that. (Lavery, anexo 10.2, 28)

And even speaking the language doesn't necessarily make you feel included. It makes you feel more included maybe, but if you have a funny accent, you can be mocked and laughed at. [...] If you're saying that by not giving the character the ability to speak English, you can therefore depict her isolation better, if that's what you mean, then yes, of course. That's part of the whole process. [...] In some ways that's a bit of a cliché or a bit of a stereotype. And therefore it's more interesting to look at the character, Farhia<sup>202</sup>, who speaks perfect English but she's an illegal immigrant and she's excluded at every front and feels excluded, doesn't feel part of British society at all. But speaks perfect English. (Gupta, anexo 10.3, 89).

---

<sup>202</sup> Farhia es un personaje de *Big Win*, una obra de teatro escrita por Rahila Gupta.



Language is not the only way of showing exclusion. At one level it's the easiest way. Because if you're deprived of your voice, you're deprived of your speech, you can't participate, you can't engage. (Gupta, anexo 10.3, 89)

It really depends on personality rather than on language. [...] I think there's [sic] lots of people who don't speak very good English language and they do well, make lost of money and become kind of successful, but they've got certain kind of personality. They attract people and they're very good in communicating. Communication is not just language. (Dizdar, anexo 10.5, 57:59)

I think if you speak English like an English person or British person and you are not, maybe it will help you more, but the other way, if you speak like mine [sic]. I think it has a charm as well. Sometimes people like it. Because in the end, don't forget the look is very important as well. (El-Hagar, anexo 10.6, 35)

Por último, se resalta la opinión fundamentada de Gupta y Mackenzie Stuart respecto a la importancia que tiene el conocimiento de la lengua de la sociedad de acogida para el empoderamiento de las comunidades inmigrantes. A pesar de que Gupta opina que el lenguaje no es lo único que determina la inclusión social de las comunidades inmigrantes (v. anexo 10.3, 89), no niega que la lengua sea importante, como queda patente en la historia de Kiranjit Ahluwalia cuyo desconocimiento de la lengua inglesa complicó los primeros estadios del caso (anexo 10.3, 63).

We, at Southwark Black Sisters [asociación que ayudó a Kiranjit Ahluwalia en la vida real], would encourage [...] sessions of English for the women, because we know that it empowers you, it allows you to engage with society, it allows you to get out of work, access benefits, access health services, access education... [...] But the moment there is a compulsion to it, it feels punitive. And it feels exclusionary, rather than inclusionary. It perverts, subverts the original intention. (Gupta, anexo 10.3, 81:83)

I'm afraid the truth of the matter is that you can find yourself without any question a socially excluded unless you can speak reasonably good English. I think that's unanswerable. [...] You don't have that much time on the cinema screen to establish anything, do you? If you want to show somebody's a soldier, you put them in uniform. So what happens when the audience hears somebody talking in broken English, yes. I think, it immediately sets up a whole set of assumptions about that person. It doesn't necessarily mean that they're deemed to be socially excluded, but it certainly puts a distance of some sort between an English-speaking audience and the character. And if you want to get round that, you have to make sure that you build a characterisation of that character in a very powerful way. It certainly sets up a distance. (Mackenzie Stuart, anexo 10.4, 47:48)

### 8.1.3. *El proceso de distribución internacional*

En el bloque dedicado al proceso de distribución internacional, resulta imprescindible conocer la implicación de los cineastas en este proceso, ya que es el momento en el que entran en juego los profesionales de la TAV. Interesa saber si en alguna ocasión los cineastas envían «cartas creativas» (Brugué Botia, 2013, p. 430) a los traductores de sus filmes, tal y como, por ejemplo, realiza el documentalista Alistair Cole, quien en aras de una mejor comprensión de sus documentales acompaña sus guiones con notas y sugerencias para la traducción. La respuesta es unánime: no.

I don't think you need to give all the instructions. Unless really the film is [...] a specific type of film that needs to be... But I think it's just watching it carefully and understanding what director meant, what director wanted, what his intention was... (Dizdar, anexo 10.5, 159)

Really half the time there were so many considerations on the set, that you're struggling to make things clear. Beyond a certain point, we really weren't worrying too much about this language questions. We were worrying about a whole range of questions and this was just one of them, you know. So I think, it's very easy when you look at a piece of work to overinterpret intention. That was all I would say. (Mackenzie Stuart, anexo 10.4, 91)

I think dubbing directors's task is within the little budget that he has, little money that he has, to make things work. He's got to make sure that, if he can't enhance the film, if he can't make it clearer, then at least not damage it. (Dizdar, anexo 10.5, 119)

I've seen it dubbed in Italian. [...] I sort of didn't like it very much that way it was. [...] But people liked it, it seemed to me. I was with the audience and they seemed to be laughing and getting the point. And I said: "OK, they liked it." To me it did not sound quite... But German, German version is good. I like German version. (Dizdar, anexo 10.5, 149:151)

Dizdar opina que, en general, no es necesario que los cineastas se impliquen en el proceso de distribución. Este cineasta confía en el equipo de traducción y cree que la traducción tiene como objetivo transmitir el mensaje del filme original de la manera más adecuada para que lo comprenda un público de otra cultura. En caso de problema técnico, tiene muy claro que los profesionales de la traducción deben evitar dañar el filme y respetar la intención del realizador. ¿Hasta qué punto es posible deducir dicha intención? ¿No se corre el riesgo, como señala Mackenzie Stuart, de que se sobreinterprete? Esta afirmación justifica por completo el valor de estas entrevistas. ¿No sería más sencillo incorporar la traducción audiovisual al proceso de realización, como se potencia con el proyecto *Accessible Filmmaking*?

Los cineastas tampoco ejercen ningún tipo de control respecto a la forma de distribuir un filme en el extranjero. Durante el transcurso de la entrevista, al comentar la traducción de los filmes *Ae Fond Kiss...* e *It's a Free World...*, Loach y Lavery entraron en el debate sobre qué modalidad, doblaje o subtitulación, es más adecuada para traducir sus largometrajes.

I always hope it's just gonna be subtitled. (Lavery, anexo 10.1, 49)

If it's subtitled, then it's not a problem. Unfortunately, we can intervene very little in the dubbing. We just say: "Don't do it as much as possible." But it destroys the film. (Loach, anexo 10.2, 17)

No obstante, cuando la distribuidora compra los derechos de distribución, los realizadores pierden poder sobre su obra. Pueden opinar, pero será siempre la distribuidora la que decida mediante qué modalidad de traducción estrenar el filme en un país extranjero.

So we're never consulted or talked to. So we don't know nothing about the dubbed version. I don't think Ken [Loach] would know either. (Lavery, anexo 10.1, 43)

What happens is distributors... I mean, you have no control of it. In many territories, you see, people would not go and see a film if it's subtitled. And so they bought the rights for it and they do it and you have absolutely nothing to... (Lavery, anexo 10.1, 45)

'Cos in many ways you can't control it. You disagree with it. My idea is hope someone does a good job and respectful. (Lavery, anexo 10.1, 51)

When distributors are faced, where they'll say there're certain towns around in Spain that if it's in subtitles, they won't come and see it. So it's very hard to say: "OK, it's banned." (Loach, anexo 10.2, 15)

But when you make a film in England and the distributor company sell it to many many countries, you can't make control about who will do it. At the same time translators in the cinema, maybe they understand more than you how they can change the dialogue but give the same meaning. [...] I would not be able to control it. I mean, they all take the original version as a guide for their translations. (El-Hagar, anexo 10.6, 83:85)

#### *8.1.4. Conclusiones preliminares sobre el proceso de realización de un filme plurilingüe de migración y diáspora*

A modo de conclusión, cabe resaltar el compromiso personal y social de los realizadores y guionistas con las historias de migración y diáspora. Aunque reconocen que la lengua no es la única manera de reflejar la vida de las comunidades inmigrantes,

sí buscan un elevado grado de verosimilitud con la realidad lingüística de la comunidad representada al crear películas multilingües. Asimismo, incorporan la traducción al filme original con el objetivo de buscar un equilibrio entre el reflejo de una realidad plurilingüe y la comprensión de los espectadores. Por último, sorprende su desvinculación del proceso de distribución internacional y el consiguiente proceso de traducción, aunque también cabe destacar la confianza que tienen en la calidad del trabajo de los profesionales de la TAV.

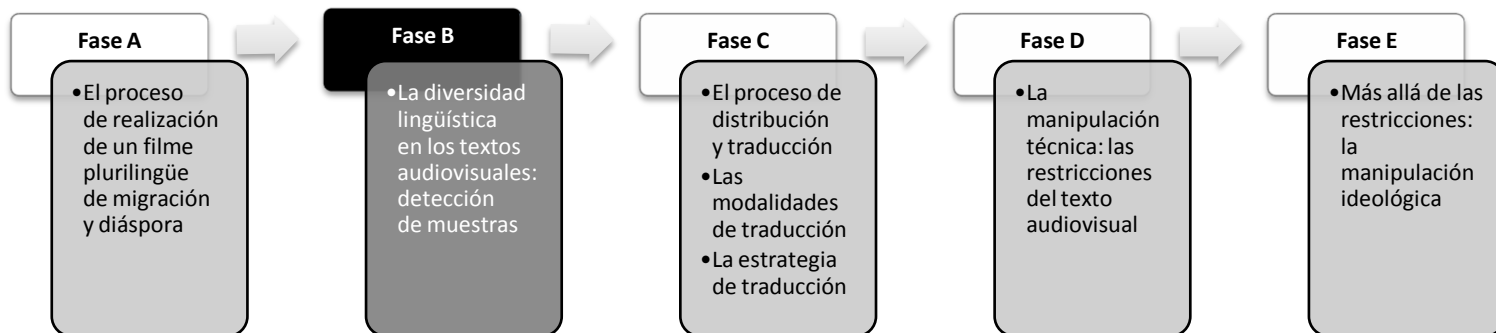
Tabla 33. Recapitulación de las respuestas sobre el proceso de realización de filmes plurilingües de migración y diáspora

| BLOQUE  | PREGUNTAS  | RESPUESTAS   |
|---|--|--|
| EL TEMA DE LA MIGRACIÓN                                     | LA IMPORTANCIA DE LAS HISTORIAS DE MIGRACIÓN                           | <p>Motivación:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Compromiso personal</li> <li>• Reflejo del mundo</li> </ul> <p>Enfoque:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Toque humorístico</li> <li>• Experiencia mágica</li> <li>• Denuncia social</li> </ul>   |
|   | LA REPRESENTACIÓN DE LOS PERSONAJES A TRAVÉS DEL LENGUAJE              | <p>Motivación:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Búsqueda de la verosimilitud, la veracidad y la credibilidad de la historia</li> <li>• Relación entre lenguaje e identidad</li> </ul> <p>Problemas:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Dificultades para reflejar el desarrollo de los personajes</li> <li>• Desconocimiento de la L3 por parte del público</li> </ul>   |
| EL PROCESO DE ESCRITURA Y DIRECCIÓN DE UN FILME PLURILINGÜE | LA ELECCIÓN DE LA LENGUA   | <p>Motivación:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Propósito de la historia</li> <li>• Autenticidad y reflejo de una situación comunicativa concreta</li> <li>• Desconocimiento de la L3 por parte de los actores</li> <li>• Perspectivas del público</li> </ul>  |
|   | EL PROCESO DE ESCRITURA DE LA INTERLENGUA EN EL GUION DE PREPRODUCCIÓN | <p>Incorporación de la interlengua en el guion de preproducción:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Exigencia de los inversores</li> <li>• A partir de experiencia propia</li> </ul> <p>Incorporación de la interlengua en el rodaje:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Actores no profesionales (dificultades con la lengua)</li> <li>• Imposibilidad de reflejar los dejes propios de la interlengua</li> </ul> |

| BLOQUE   | PREGUNTAS   | RESPUESTAS  |
|--|---|---|
| <b>EL PROCESO DE ESCRITURA Y DIRECCIÓN DE UN FILME PLURILINGÜE</b> | EL PROCESO DE ESCRITURA DE LA L3 EN EL GUIÓN DE PREPRODUCCIÓN                 | Guión mayoritariamente en L1: <ul style="list-style-type: none"> <li>• Exigencias de los inversores</li> <li>• Desconocimiento de la L3</li> </ul> Encargados de la traducción a la L3 (principalmente, en el rodaje): <ul style="list-style-type: none"> <li>• Cineastas (si tienen ascendencia inmigrante)</li> <li>• Actores</li> <li>• Conocidos</li> </ul> |
|  | LA TRADUCCIÓN DE LA L3 EN EL FILME ORIGINAL                                   | <ul style="list-style-type: none"> <li>• Dependencia de la trama</li> <li>• Búsqueda de equilibrio entre autenticidad y comprensión</li> </ul>  |
|  | EL PAPEL DE LA TRADUCCIÓN EN EL PROCESO DE ESCRITURA DE UN GUIÓN              | No se piensa en la posterior traducción   |
|  | EL PAPEL DE LA LENGUA EN LA INCLUSIÓN O LA EXCLUSIÓN SOCIAL DE LOS PERSONAJES | Disparidad de opiniones: <ul style="list-style-type: none"> <li>• Empoderamiento de las comunidades inmigrantes</li> <li>• Reflejo de una situación de exclusión</li> <li>• Peligro de crear estereotipos</li> <li>• Dependencia de la persona, no de sus conocimientos lingüísticos</li> </ul>   |
| <b>EL PROCESO DE DISTRIBUCIÓN INTERNACIONAL</b>                    | LA IMPLICACIÓN DE LOS CINEASTAS EN EL PROCESO DE DISTRIBUCIÓN                 | Desvinculación del proceso de distribución: <ul style="list-style-type: none"> <li>• Confianza en los profesionales de la traducción</li> <li>• Pérdida de control sobre la obra</li> <li>• Poder de las distribuidoras</li> </ul>  |

## 8.2. Fase B. La diversidad lingüística en los textos audiovisuales: detección de muestras

Figura 13. La fase B entre las fases de la investigación



En esta fase de la investigación, se extraen resultados sobre la diversidad lingüística en la versión doblada y la versión subtitulada con respecto al TO. En primer lugar, se mencionan las lenguas que se hablan en cada filme y se comparan estos datos con la información proporcionada en el DVD. En segundo lugar, se compara la presencia de las lenguas (L1 o L2, según corresponda; L3) en las distintas versiones de nuestro corpus (versión doblada, versión subtitulada y versión original). Para finalizar, tal y como propone Bleichenbacher (2008), se estudia la diversidad lingüística según el rol del personaje por si existen diferencias en la traducción de la diversidad lingüística atendiendo a la importancia del personaje dentro de la historia (personajes protagonistas, secundarios o extra). Con esta información descriptiva, punto de partida para acometer las siguientes fases de la investigación, quiere confirmarse si los textos audiovisuales experimentan cambios en el proceso de traducción.

### 8.2.1. Detección de muestras de análisis

Antes de empezar el análisis de la diversidad lingüística en los textos audiovisuales, se describen los criterios de selección de los fragmentos del corpus 2 susceptibles de análisis.

Como sugiere la metodología descriptivista, para seleccionar las muestras del análisis, se escruta primero el texto meta en busca de las conversaciones que cumplan los criterios que se explican en este apartado. A continuación, se procede a visionar la versión original. Al cotejar los segmentos reemplazados del TO, se incorporan algunas conversaciones en las que no se percibe el origen inmigrante del personaje en el TM (así sucede, por ejemplo, en la muestra 83-84\_TO). La transcripción de las muestras y los datos microtextuales extraídos de ellas pueden consultarse en el archivo *de Higes Andino\_Anexo 9*, disponible en el DVD.

Con el enfoque comunicativo que se propone otorgar al estudio de la representación de las comunidades inmigrantes, no interesa analizar la traducción del plurilingüismo a partir de las unidades en las que se divide un guion cinematográfico (plano, escena y secuencia, McKee, 2002), sino que los fragmentos susceptibles de análisis son aquellos que reflejan un acto de comunicación y cumplen los siguientes criterios.

Debido a la función realista del plurilingüismo en los filmes seleccionados, los personajes de ficción que narran la vida de las comunidades inmigrantes en la sociedad de acogida suelen reproducir el plurilingüismo que les caracteriza en la vida real. Los personajes inmigrantes pueden mantener conversaciones monolingües (en L1 o en L3) y conversaciones plurilingües (en las que se refleja el cambio y la mezcla de códigos que caracteriza estas comunidades). De acuerdo con Bleichenbacher (2008), interesan también los fragmentos monolingües en lengua inglesa, puesto que la decisión de cómo traducir la L1 en fragmentos monolingües puede condicionar su traducción en fragmentos plurilingües y, por coherencia, podría influir también el trasvase de las muestras monolingües en L3. Esta tesis doctoral se centra, por tanto, en la lengua de las comunidades inmigrantes, sea cual sea. Para ello, primero, se seleccionan aquellos actos comunicativos en los que habla al menos un personaje de origen inmigrante<sup>203</sup>.

Se escogen tanto los monólogos como los intercambios lingüísticos que dicho personaje mantiene con ciudadanos británicos, con los miembros de su propia comunidad o con miembros de otra comunidad, ya que se entiende que la elección de un

---

<sup>203</sup> A pesar de que los descendientes de los inmigrantes de primera generación no han vivido proceso de migración alguno, se generaliza el término *personaje inmigrante* para referirse a cualquier miembro de las comunidades inmigrantes representadas en los filmes.

código lingüístico u otro viene determinada por el interlocutor del contexto comunicativo en el que se enmarca (v. apartado 4.1.1.1)<sup>204</sup>.

El total de fragmentos que cumplen estos requisitos asciende a 704; 352 muestras de cada versión (doblaje y subtitulación). Los actos comunicativos seleccionados reproducen conversaciones monolingües —en L1/L2 y en L3— y conversaciones plurilingües. Todos ellos están disponibles en la hoja de cálculo *Todos los fragmentos* (v. anexo 9).

No obstante, no todas las 704 muestras son idóneas para su estudio. Con el afán de dar coherencia a los resultados se reduce el número de muestras atendiendo a dos factores. En primer lugar, algunos de los intercambios comunicativos no son pertinentes para este análisis, puesto que los personajes inmigrantes responden únicamente con monosílabos, vocativos o marcadores de la función fática. La brevedad de estas frases impide, en ocasiones, determinar la lengua empleada y, sobre todo, valorar los conocimientos de la lengua de la sociedad de acogida. Se prescinde, en consecuencia, de 126 muestras (v. hoja *Sin análisis*, anexo 9).

En segundo lugar, se descartan aquellos fragmentos multilingües en los que quien utiliza la L3 no es un inmigrante postcolonial, sino un ciudadano británico o un inmigrante comunitario. El contexto comunicativo en el que estos personajes hablan una lengua extranjera no se corresponde con el contexto comunicativo propio de las comunidades inmigrantes reflejadas. Entre las 704 muestras, 36 están protagonizadas por personajes no inmigrantes que emplean una L3 (disponibles en la hoja de cálculo *L3\_pjes. no inmigrantes*, anexo 9). Sí se contabilizan diez de estas muestras, pero en ellas se analiza únicamente la modalidad empleada por los personajes inmigrantes que participan en el acto comunicativo.

En conclusión, en esta tesis doctoral se analizan 569 muestras. 288 muestras pertenecen a la versión doblada y 281 muestras corresponden a la versión subtitulada (v. hoja *Fase B*, anexo 9). Estos fragmentos reflejan actos comunicativos que se caracterizan por los siguientes rasgos:

- Al menos uno de los participantes en dichos actos comunicativos (el emisor o el receptor) es de origen inmigrante, en el sentido mencionado anteriormente.

---

<sup>204</sup> Por considerarse un acto comunicativo, también selecciono aquellos fragmentos en los que los personajes en pantalla interpretan canciones en otra lengua diferente del inglés. Por el contrario, a pesar de que el código musical también puede ser plurilingüe, en esta tesis doctoral no me detengo a estudiar la traducción de la banda sonora original porque se suele mantener en el texto meta (Chaume, 2004).



- El mensaje se transmite en cualquier código lingüístico (L1, L2 o L3) o se observa una mezcla de códigos.
- El mensaje en L3 es enunciado por personajes inmigrantes.
- Ni el emisor ni el receptor responden simplemente con monosílabos, vocativos o marcadores de la función fática.

En la fase B, se recopila, para cada muestra, la información que consta en la siguiente tabla.

Tabla 34. Datos recopilados en la fase B

| COLUMNA         | DESCRIPTOR  |
|-----------------|---|
| Nº              | Número de referencia de la muestra.   |
| PELÍCULA        | Película en la que se encuentra el fragmento audiovisual.   |
| VERSIÓN         | Doblaje o subtitulación.  |
| TCR             | Códigos de tiempo. <ul style="list-style-type: none"> <li>• En doblaje, se señala el principio y el final del fragmento, incluyendo también los elementos paralingüísticos.</li> <li>• En subtitulación, se indica el código de entrada del primer subtítulo y el código de salida del último subtítulo.</li> </ul> |
| CONTEXTO        | Resumen breve de la escena.   |
| TM              | Transcripción de la versión doblada o copia de los subtítulos.  |
| OBSERVACIONES   | Detalles que resulten de interés y no puedan señalarse en otros apartados <sup>205</sup> .  |
| TO              | Transcripción del texto origen.   |
| OBSERVACIONES   | Detalles que resulten de interés y no podamos señalar en otros apartados.   |
| CÓDIGO TM       | Lengua utilizada en el texto meta: <ul style="list-style-type: none"> <li>• L1</li> <li>• L2</li> <li>• L3</li> <li>• ø: No hay TM (en subtitulación).</li> </ul>   |
| CÓDIGO TO       | Lengua empleada en el texto origen: <ul style="list-style-type: none"> <li>• L1</li> <li>• L2</li> <li>• L3</li> <li>• ø: No hablan los personajes.</li> <li>• Ininteligible: No se distingue la lengua en la que hablan.</li> </ul>  |
| PERSONAJE (ROL) | Nombre del personaje o los personajes inmigrantes que participan en el fragmento seleccionado. Entre paréntesis se indica el rol de dicho personaje en la trama: <ul style="list-style-type: none"> <li>• Protagonista</li> <li>• Secundario</li> <li>• Extra</li> </ul>  |

<sup>205</sup> Uno de los elementos incluidos en la columna «Observaciones», tanto en el TM como en el TO, son los rasgos fonéticos de la interlengua y los subtítulos parciales.

### 8.2.2. La diversidad lingüística de los filmes de migración y diáspora en los DVD

Como primer paso del análisis del corpus 2, se comparan las lenguas empleadas en la versión doblada, la versión subtitulada y la versión original con los idiomas especificados en las carátulas de los DVD:

Tabla 35. Lenguas habladas en el corpus 2

|                             | VERSIÓN DOBLADA                                | VERSIÓN SUBTITULADA | DVD DISTRIBUIDO EN ESPAÑA | TEXTO ORIGEN   | DVD DISTRIBUIDO EN REINO UNIDO         |
|-----------------------------|--|---------------------|---------------------------|--|--|
| <i>Ae Fond Kiss</i>         | Español<br>Panyabí                             | Español<br>Panyabí  | Español                   | Inglés<br>Árabe<br>Español<br>Panyabí                    | Inglés<br>Panyabí                      |
| <i>Beautiful People</i>     | Español<br>Bosnio<br>Inglés                    | Español             | Español                   | Inglés<br>Bosnio   | No disponible                          |
| <i>It's a Free World...</i> | Español<br>Farsi<br>Inglés<br>Italiano<br>Ruso | Español             | Español                   | Inglés<br>Español<br>Farsi<br>Italiano<br>Polaco<br>Ruso | Inglés<br>Farsi<br>Polaco<br>Ucraniano |
| <i>Provoked</i>             | Español<br>Inglés<br>Panyabí<br>Sánscrito      | Español<br>Panyabí  | Español                   | Inglés<br>Panyabí<br>Sánscrito                           | Inglés<br>Panyabí                      |
| <i>Room to Rent</i>         | Español<br>Árabe<br>Francés                    | Español             | Español                   | Inglés<br>Árabe<br>Español<br>Francés                    | No disponible                          |

Los DVD distribuidos en España no anuncian estos filmes como largometrajes multilingües (tendencia observada también por O'Sullivan, 2011, p. 177). Al contrario, en los tres DVD distribuidos en Reino Unido de que se dispone sí se indica la mayoría de L3 presentes en la versión original —aunque tampoco todas—. Los cinco filmes son plurilingües en su versión doblada, pero, si se repara en las lenguas concretas empleadas en el doblaje, se perciben algunas diferencias entre TO y TM. Por su parte, en las versiones subtituladas, la lengua mayoritaria es el español.

Según las variables de Zabalbeascoa (2012, v. tabla 15, apartado 4.2.2), las L3 que aparecen en los filmes originales del corpus 2 son lenguas modernas reales, visibles y están representadas con fidelidad. A veces coinciden con la L2, pero principalmente

son lenguas exóticas para el público occidental. En ocasiones no es posible identificar el código lingüístico y los mensajes no son comprensibles<sup>206</sup>.

A la hora de traducir el plurilingüismo, se torna necesario ampliar el proceso tradicional de traducción, ya que no existe una única lengua origen en el TO (Meylaerts, 2006). Siempre que se desee preservar el multilingüismo que caracteriza al TO, el mensaje en lengua origen (según nuestra terminología, L1) se trasvasaría a la lengua meta (L2) y la L3 quedaría intacta. La información de la tabla anterior es insuficiente para saber si en los TM se conserva el mismo grado de multilingüismo que en los TO. No obstante, sí apunta a la existencia de cambios en el proceso de traducción.

Mediante el estudio de los códigos lingüísticos —o la combinación de ellos—, queda confirmado que en las tres versiones analizadas se reflejan el cambio y la mezcla de códigos lingüísticos que caracterizan la vida diaria de las comunidades inmigrantes. Sin embargo, las variaciones observadas insinúan que en el doblaje y la subtitulación de los filmes multilingües no siempre se plasma el hipotético proceso de traducción.

Como queda patente en la siguiente tabla, la lengua más utilizada por las comunidades inmigrantes en las versiones originales es la lengua mayoritaria de la sociedad de acogida, el inglés (L1). El incremento de uso de la L2 en las versiones dobladas y subtituladas justifica el análisis de la L1. Se intuye que se aprovecha la utilización de la interlengua como variedad lingüística de la L1 para crear una interlengua en L2 con la que traducir la L3 y compensar la pérdida de diversidad lingüística del TM.

---

<sup>206</sup> En esta fase, no extraigo conclusiones sobre cómo se hace comprensible el mensaje en L3. Se trata esta cuestión en la fase C en la que, al estudiar las modalidades de traducción, analizo la (in)existencia de traducción.

Tabla 36. Panorámica de la diversidad lingüística en el corpus de análisis  
según la versión del texto audiovisual<sup>207</sup>

| CÓDIGOS LINGÜÍSTICOS         | MUESTRAS EN VERSIÓN DOBLADA | MUESTRAS EN VERSIÓN SUBTITULADA | MUESTRAS EN VERSIÓN ORIGINAL |
|------------------------------|-----------------------------|---------------------------------|------------------------------|
| L1                           |                             |                                 | 182                          |
| L2                           | 239                         | 212                             | 1                            |
| L3                           | 6                           |                                 | 16                           |
| L1 + L3                      | 1                           |                                 | 62                           |
| L1 + L2                      | 1                           | 11                              | 2                            |
| L1 + L2 + L3                 | 13                          |                                 | 1                            |
| L2 + L3                      | 21                          | 8                               |                              |
| Ininteligible                |                             |                                 | 4                            |
| L1 + Ininteligible           |                             |                                 | 4                            |
| L2 + Ininteligible           | 3                           |                                 |                              |
| L1 + L3 + Ininteligible      |                             |                                 | 4                            |
| L2 + L3 + Ininteligible      | 1                           |                                 |                              |
| L1 + L2 + L3 + Ininteligible | 1                           |                                 |                              |
| ∅                            |                             | 12                              | 2                            |
| L1 + ∅                       |                             |                                 | 5                            |
| L2 + ∅                       |                             | 37                              |                              |
| L3 + ∅                       |                             |                                 | 2                            |
| L1 + L3 + ∅                  |                             |                                 | 2                            |
| L2 + L3 + ∅                  | 2                           |                                 |                              |
| L1 + Ininteligible + ∅       |                             |                                 | 1                            |
| L1 + L2 + ∅                  |                             | 1                               |                              |
| TOTAL                        | 288                         | 281                             | 288                          |

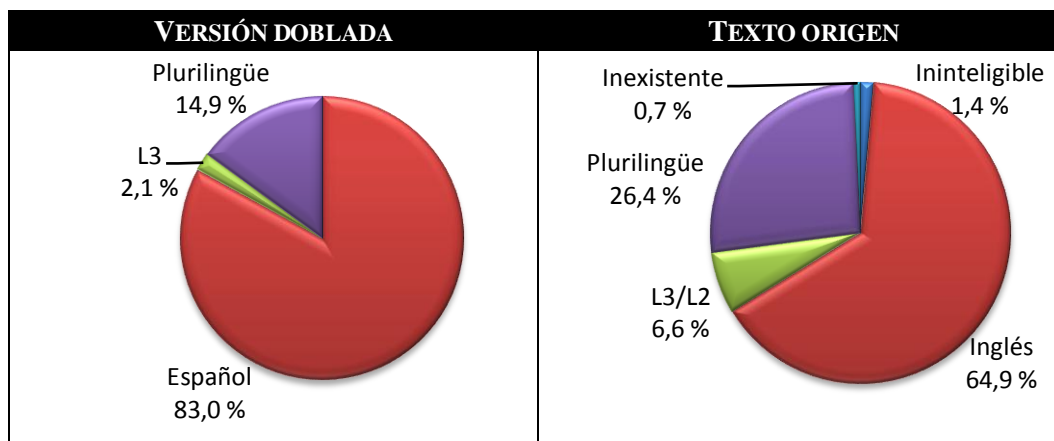
### 8.2.3. La diversidad lingüística en el doblaje

En las versiones dobladas, los personajes inmigrantes utilizan mayoritariamente la L2, el español, para comunicarse dentro y fuera de su comunidad. En la siguiente tabla se advierte un aumento de muestras de L2 con respecto a las muestras en L1 del TO. Tanto en el TO como en el TM, llama la atención el reducido porcentaje de muestras monolingües en L3, aún así mayor en el TO que en el doblaje. En las versiones dobladas, ha desaparecido la L3 en la mitad de las muestras cuya comunicación transcurre exclusivamente en L3 o en las que se emplean varias lenguas. Asimismo, se suprimen las muestras ininteligibles del TO, lo que apunta a que se

<sup>207</sup> La información desglosada por película y versión se halla en la hoja 8.2.2-8.2.3 (anexo 9). Recuerdo que, en esta tesis doctoral, utilizo la abreviatura *L1* para referirme a los diálogos en inglés; *L2*, en español y *L3*, en cualquier otra lengua. Los fragmentos incomprensibles se categorizan con el término *ininteligible* y el símbolo  $\emptyset$  hace referencia a fragmentos de la versión original o la versión doblada en los que no se escucha ningún audio o, en las versiones subtituladas, en los que no se dispone de traducción en forma de subtítulos.

amplían los diálogos en el TM, es decir, a que se sustituyen las conversaciones ininteligibles por intercambios inteligibles en español (v. *La traducción de fragmentos ininteligibles o inexistentes en el TO*, apartado 8.3.3.1).

Tabla 37. La diversidad lingüística en la versión doblada y el texto original según el carácter lingüístico de las muestras



Sin duda alguna, estos cambios en el código lingüístico incitan a estudiar a fondo la traducción del plurilingüismo y demuestran de manera muy preliminar cierta tendencia a naturalizar las películas multilingües en el doblaje al español. Es posible que el hecho de que en la versión original la L3 aparezca principalmente en combinación con otras lenguas resulte ser una restricción lingüística (en el apartado 8.4.3 se determina si se trata de un factor que justifique la homogeneización de las muestras).

La única película que no revela una gran diferencia en cuanto a la presencia de la L3 es *Provoked*, donde el plurilingüismo del texto origen se ha conservado en la versión doblada en un 86,4 % (v. hoja 8.2.3-8.2.4, anexo 9). Por su parte, el largometraje en el que más ha disminuido el plurilingüismo es *Ae Fond Kiss...*, en cuyo doblaje la L3 únicamente es patente en un 29,2 % respecto al TO.

En *Room to Rent*, todas las conversaciones de Ali con su madre —íntegras en árabe en el TO— se transforman en monolingües en L2. Es cierto que la lengua propia de un grupo puede llegar a desaparecer en el transcurso de varias generaciones siendo sustituida por la lengua de la sociedad de acogida, pero en este filme la madre de Ali sigue en Egipto. Por tanto, el doblaje de estos fragmentos resulta interesante por las consecuencias que puede tener en la representación de las comunidades inmigrantes (v. apartado 8.5.5).

Otro aspecto que resulta llamativo en la tabla 36 es la presencia de la L1 (es decir, la lengua inglesa) en algunas versiones dobladas. En *Provoked*, la L1 aparece en

el doblaje como subtítulos abiertos; pertenecen al *paisaje lingüístico* del largometraje (O'Sullivan, 2011, pp. 186-188). De hecho, en las muestras en las que se subtitulan los diálogos en L3, los espectadores de la versión doblada en español disponen únicamente de la subtitulación en inglés; no existe ninguna pista de subtítulos parciales en español para traducir la L3. No es probable que se haya presupuesto que los espectadores españoles saben inglés, sino que se trata más bien de un fallo de edición del DVD.

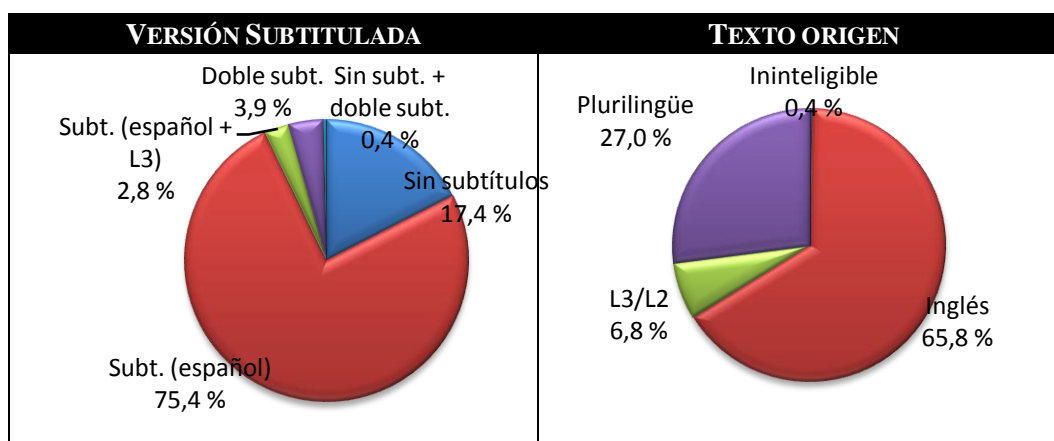
En *Beautiful People, It's a Free World...* y también en *Provoked*, se mantienen algunos diálogos en L1. En *Beautiful People*, un personaje entona una canción en inglés (L1), que se ha mantenido en inglés y, además, subtitulado al español en una de las muestras (v. muestra 481\_VD). Esta práctica es habitual en el proceso de doblaje (Chaume, 2012, p. 104). En el resto de escenas en las que se descubre la L1 en las versiones dobladas, es posible que se mantuviera el inglés por error al creer que se trataba de una L3. En línea con los estudios descriptivos, se pregunta por estas circunstancias a los agentes partícipes del proceso de doblaje.

Por último, en tres de los filmes originales una de las L3 empleadas es el español. En *Ae Fond Kiss...* la pareja protagonista viaja a España de vacaciones; en *It's a Free World...* Angie presenta su empresa de trabajo temporal a un grupo de inmigrantes chilenos y, finalmente, en *Room to Rent* el primer casero de Ali y su mujer son inmigrantes hispanoamericanos. La presencia de la L2 en el TO apenas se percibe en el TM por coincidir con la lengua mayoritaria del doblaje.

#### 8.2.4. La diversidad lingüística en la subtitulación

Como se aprecia en la tabla 38, en las versiones subtituladas la L3 tiene una presencia residual. Tal y como indican Díaz Cintas y Remael (2007), tiende a utilizarse únicamente una lengua meta estándar en los subtítulos, por lo que principalmente se hallan subtítulos en L2 (v. apartado 8.3.3.2 para el análisis de los rasgos ortotipográficos para marcar la L3). A pesar de ello, a diferencia del doblaje, en el proceso de subtitulación el multilingüismo no desaparece. Los espectadores cuentan al menos con la banda sonora original para percibir la diversidad de lenguas, si bien es cierto que no se sabe hasta qué punto el público que no conoce alguna de las lenguas habladas es capaz de reconocer los cambios de código lingüístico (Tortoriello, 2012). Tampoco está claro si resultaría redundante marcar la diversidad lingüística por estar patente en la trama.

Tabla 38. La diversidad lingüística en la versión original subtitulada y el texto original según el carácter plurilingüe de las muestras



En la versión titulada de *Provoked*, también se advierte la presencia de subtítulos abiertos en L1, lo que obliga a añadir una segunda pista de subtítulos en una posición diferente a la habitual. En contraste con el resto de subtítulos que se despliegan en el centro inferior de la pantalla (posición 2), aquellos que traducen la L3 se hallan centrados en la parte superior de la pantalla (posición 8, v. fotograma 17)<sup>208</sup>.

Fotograma 17. Muestra 332\_VOS



En las versiones tituladas, se detecta la ausencia de subtítulos en algunos fragmentos y, por consiguiente, no hay traducción en casi una quinta parte de las

<sup>208</sup> Este caso de doble subtítulo no es exclusivo del DVD de *Provoked* (Bleichenbacher, 2008, p. 174). También ocurrió lo mismo en la proyección cinematográfica, en versión original titulada, de la película *The Guard* (*El irlandés*, John Michael McDonagh, 2011) vista en julio de 2012 en Yelmo Cines Valencia 3D (Valencia). Parece que, en la copia para la distribución internacional, se optó por el subtítulo óptico, químico o por láser, procedimientos que imposibilitan la eliminación de los subtítulos una vez se han grabado en el celuloide.

muestras. No es necesaria la subtitulación de los fragmentos en los que se habla L2 en los TO por coincidir la L3 con la lengua mayoritaria del texto meta, la lengua de la traducción. Tampoco se subtitan —y, por tanto, no se traducen— fragmentos completos en L3, que coinciden con aquellas intervenciones que los cineastas dejan sin traducir en los filmes originales por no ser importantes para la trama. En otras muestras, la ausencia de subtitulación se corresponde con conversaciones de fondo y ambientes y con frases que se superponen a otras. La no traducción de estas muestras debe su razón de ser a una restricción formal de la subtitulación, que en ciertos momentos exige síntesis de información.

### *8.2.5. La diversidad lingüística según el rol de los personajes*

Los datos sobre el rol protagonista, secundario o extra que se conceda a los personajes inmigrantes pueden completar el estudio de la diversidad lingüística en este corpus de análisis con información sobre el papel otorgado a la L3 en la comunicación de las comunidades inmigrantes. En la hoja 8.2.5 (anexo 9), se presenta la panorámica de la diversidad lingüística según el rol de los personajes en cada una de las tres versiones analizadas (la información también queda desglosada por película). Para realizar el recuento, se procede a estudiar qué lenguas habla cada uno de los personajes que participan en las muestras seleccionadas. Es decir, no se contabiliza respecto al número total de muestras, sino respecto al número de intervenciones de modo que una situación comunicativa con la misma combinación de códigos lingüísticos se contabiliza tantas veces como personajes haya.

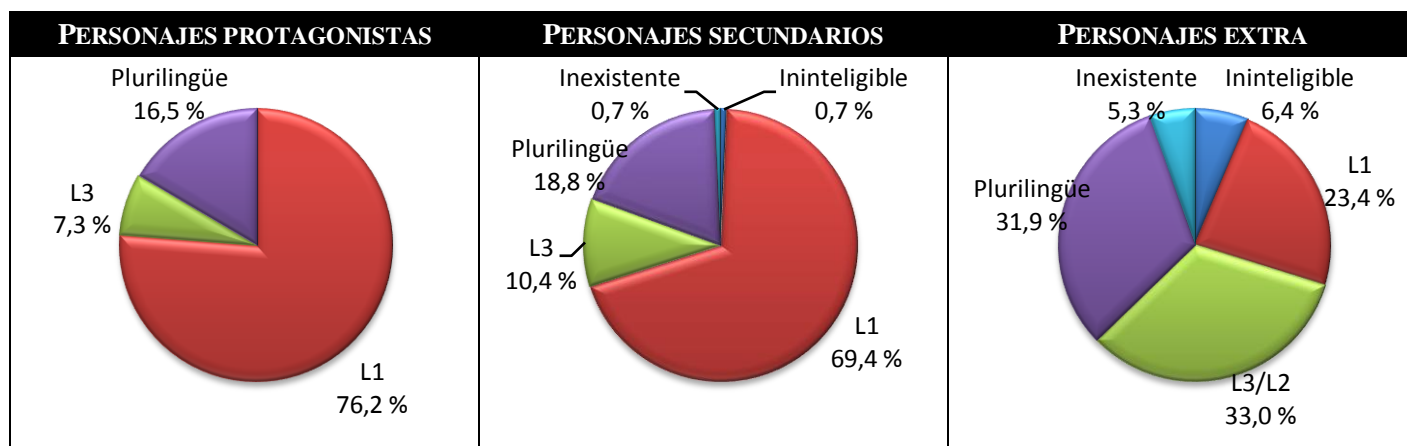
#### **8.2.5.1. La diversidad lingüística según el rol de los personajes en los filmes originales**

En los filmes originales, se detecta un uso mayoritario de la L1, en especial entre los personajes protagonistas y secundarios. Este hecho puede estar relacionado con la necesidad de que la trama se comprenda fácilmente y los personajes evolucionen (así lo sugieren los cineastas). Por ejemplo, en *It's a Free World...*, ningún personaje protagonista tiene origen inmigrante, dado que los realizadores de este filme narran el tema de la migración centrándose en la vida personal y laboral de un personaje británico, Angie. En *Beautiful People* los personajes secundarios solo utilizan la L1 en su comunicación.



El porcentaje de uso de la L3 (en combinación o no con la L1) representa menos de un tercio de las intervenciones de los personajes protagonistas y de los secundarios. Entre los personajes extra el uso de la L3 se multiplica hasta casi los dos tercios, lo que da cuenta de la importancia del plurilingüismo para crear el ambiente de migración y diáspora que pretenden reflejar estos cinco filmes.

Tabla 39. La diversidad lingüística en los filmes originales según el rol de los personajes y el carácter plurilingüe de los diálogos



### 8.2.5.2. La diversidad lingüística según el rol de los personajes en las versiones dobladas

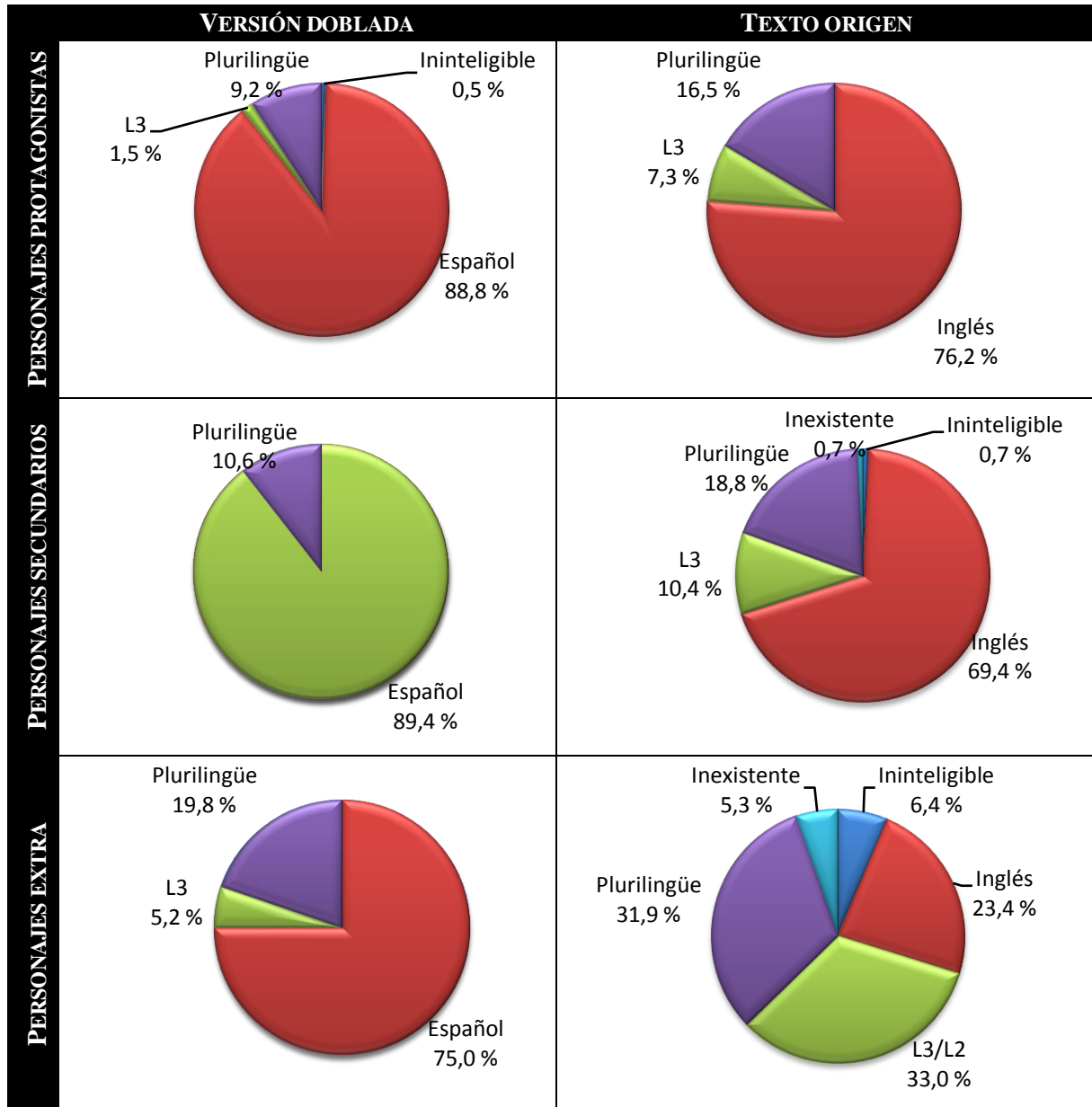
En las versiones dobladas, se descubre un leve incremento de uso de la L2 respecto a la L1 entre los personajes protagonistas, acompañado de una disminución a la mitad de la presencia de la L3. Es el filme *Provoked* el que en más ocasiones conserva el plurilingüismo de su personaje protagonista (se mantiene en un 78,6 %, v. hoja 8.2.5, anexo 9). Por el contrario, en *Beautiful People*, desaparecen todas las intervenciones en L3 de los personajes protagonistas.

En las intervenciones de los personajes secundarios de las versiones dobladas, también se advierte una importante reducción de la L3 respecto al TO, especialmente en el largometraje *Ae Fond Kiss...*, en el que disminuye la presencia de la L3 a poco más de una décima parte.

Donde se observa una mayor diferencia es entre los personajes extra. En el conjunto de los cinco filmes, se conserva apenas un cuarto de los diálogos en L3. No obstante, esta reducción no es similar en todos los filmes. Mientras que en *Beautiful People* se mantiene al completo el plurilingüismo de los personajes extra, en *Ae Fond*

*Kiss...* y *Room to Rent* se detecta la omisión total, o casi total, de la L3 en los diálogos de estos personajes.

Tabla 40. La diversidad lingüística en las versiones dobladas según el rol de los personajes y el carácter plurilingüe de los diálogos

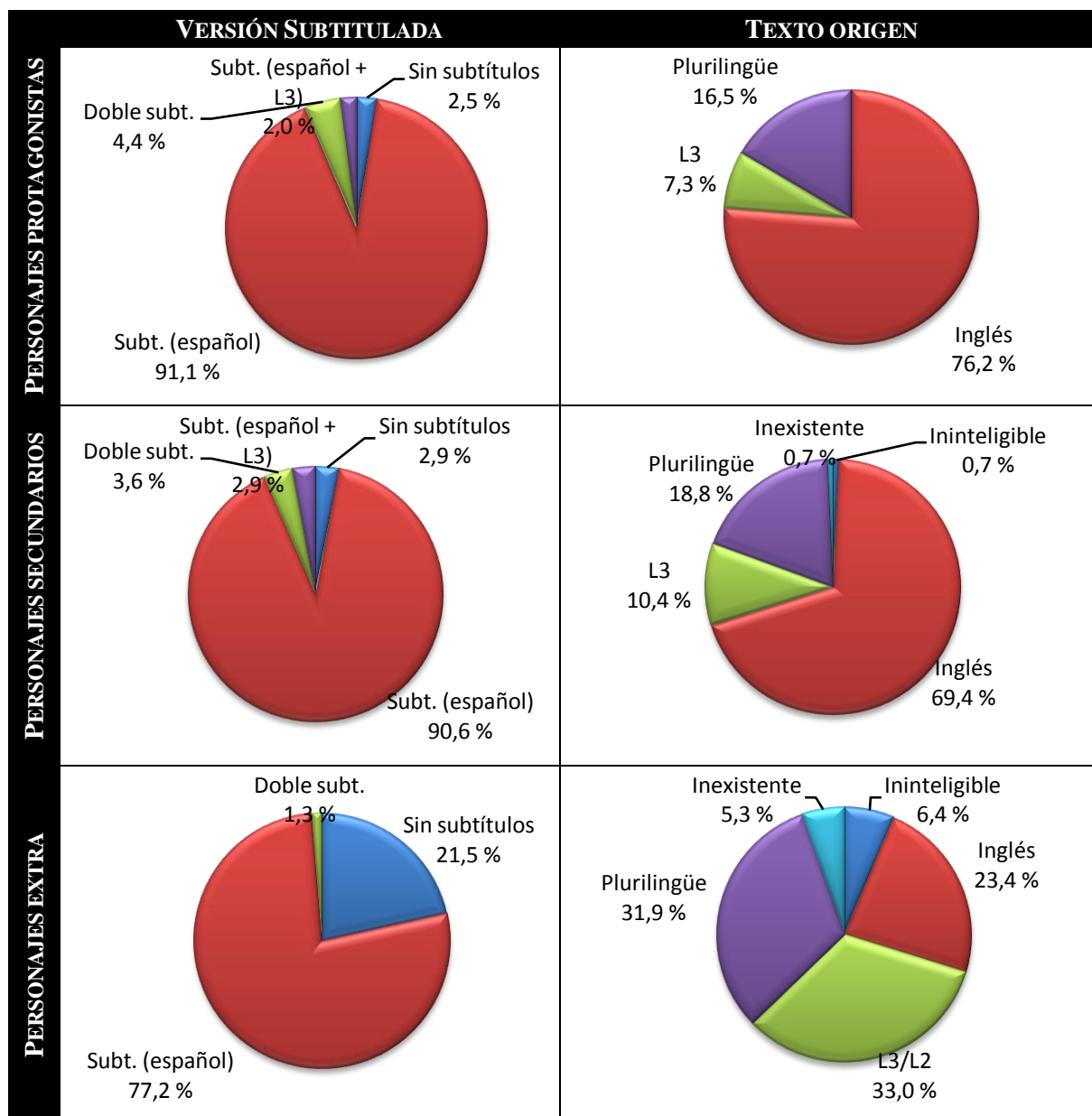


En conclusión, en las versiones dobladas se aprecia un incremento del monolingüismo de todos los personajes, o dicho al revés, una pérdida de su condición plurilingüe.

### 8.2.5.3. La diversidad lingüística según el rol de los personajes en las versiones subtituladas

Como demuestra la siguiente tabla, la presencia de la diversidad lingüística en los subtítulos es prácticamente inexistente y no se aprecian apenas diferencias sea cual sea el rol del personaje.

Tabla 41. La diversidad lingüística en las versiones subtituladas según el rol de los personajes y el carácter plurilingüe de los diálogos y los subtítulos



Los subtítulos plurilingües, aquellos que incorporan palabras en L3, solo se detectan en fragmentos en los que participan personajes protagonistas y secundarios, en concreto en los filmes *Ae Fond Kiss...* y *Provoked*. Por el contrario, aumenta

considerablemente el porcentaje de muestras que no contienen subtítulos, principalmente cuando se corresponden con intervenciones de personajes extra (este aspecto está muy relacionado con alguna de las restricciones del texto audiovisual que se tratan en la fase D). Parece, por tanto, que la tendencia es la misma a la observada en las versiones dobladas.

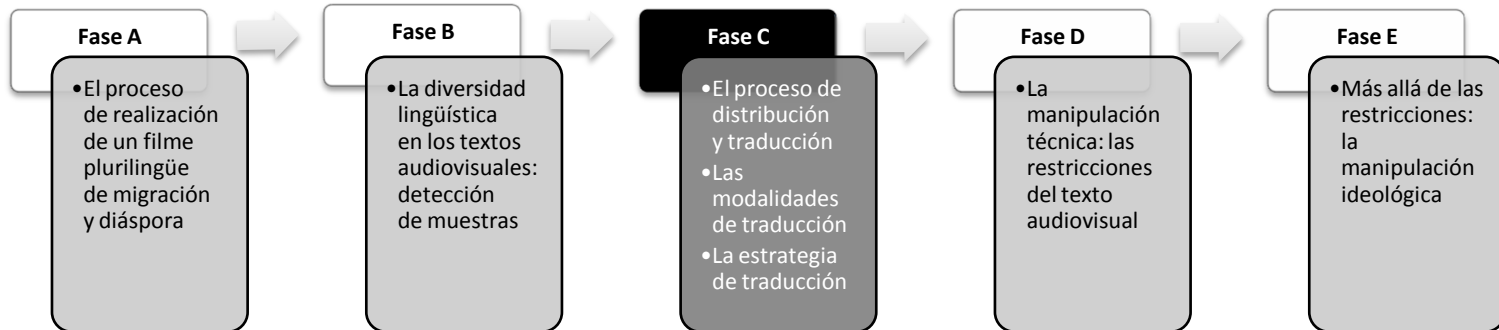
#### *8.2.6. Conclusiones preliminares sobre la diversidad lingüística en los textos audiovisuales*

En la fase B, queda patente que el plurilingüismo de nuestro corpus experimenta cambios en el proceso de traducción. Se valida la hipótesis de que en las operaciones de traducción audiovisual al español tiende a naturalizarse el texto origen, es decir, ni en el doblaje ni en la subtitulación suele marcarse el plurilingüismo. Disminuye el número de muestras plurilingües y se incrementa el número de muestras dobladas y subtituladas a L2. Las diferencias significativas que se perciben entre un filme y otro no hacen más que justificar la necesidad de estudiar los factores que determinan la traducción del plurilingüismo (v. fases D y E).

En el doblaje no se observa una tendencia a mantener el plurilingüismo de los personajes protagonistas o secundarios, sino que se detecta una reducción general de la diversidad lingüística de los filmes, lo que podría también deberse a que las restricciones pesan más que el rol de los personajes a la hora de traducir el multilingüismo del filme original. En el caso de la subtitulación, únicamente se reproduce la L3 en los subtítulos que corresponden a intervenciones de personajes protagonistas y secundarios. Además, no se subtitulan las conversaciones de fondo y las escenas multitudinarias, en las que principalmente participan personajes extra.

### 8.3. Fase C. Las modalidades y la estrategia de traducción

Figura 14. La fase C entre las fases de la investigación



En esta fase de investigación, se inicia el estudio de la traducción propiamente dicha. Las conclusiones sobre el uso de las modalidades de traducción en el TM, la elección de las modalidades de traducción según el código lingüístico del fragmento del TO reemplazado y la estrategia de traducción adoptada se complementan con las entrevistas a los agentes partícipes del proceso de distribución y traducción.

Para extraer los resultados de esta fase, se cuenta con los datos analizados en la fase B, además de la información de la siguiente tabla:

Tabla 42. Datos recopilados en la fase C

| COLUMNA                   | DESCRIPTOR   |
|---------------------------|--|
| MODALIDAD                 | <p>Modalidad de traducción audiovisual:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Doblaje</li> <li>• Subtitulación</li> <li>• Voces superpuestas</li> </ul> <p>Modalidad de interpretación:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Autotraducción</li> <li>• Interpretación consecutiva</li> <li>• Interpretación de enlace</li> <li>• Interpretación simultánea</li> <li>• Mediación intercultural</li> <li>• Transducción</li> </ul> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Doble traducción</li> <li>• No traducción</li> </ul>  |
| CARACTERÍSTICAS MODALIDAD | <p>Indicaciones específicas para cada modalidad:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Subtitulación <ul style="list-style-type: none"> <li>○ Caja</li> <li>○ Cambio de posición</li> <li>○ Color</li> <li>○ Comillas</li> <li>○ Corchetes</li> <li>○ Cursiva</li> <li>○ Didascalia</li> <li>○ Paréntesis</li> <li>○ Redonda</li> </ul> </li> <li>• Doblaje y subtitulación <ul style="list-style-type: none"> <li>○ L1</li> <li>○ L2</li> <li>○ L3</li> <li>○ Interlengua</li> </ul> </li> <li>• Autotraducción <ul style="list-style-type: none"> <li>○ Interpersonal</li> <li>○ Intrapersonal</li> </ul> </li> </ul> |
| ESTRATEGIA                | <p>Estrategia de traducción empleada:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Marcar el plurilingüismo</li> <li>• No marcar el plurilingüismo</li> </ul>  |

### 8.3.1. El proceso de distribución y traducción

Antes de proceder a analizar las modalidades y las estrategias de traducción escogidas para traducir el plurilingüismo en el corpus de análisis, se introduce a los agentes del proceso de distribución y traducción que colaboraron en este estudio doctoral, cuyos comentarios se incorporan a este capítulo como complemento a la investigación.

De las cinco empresas que distribuyeron en DVD los filmes del corpus de análisis, se recibió respuesta de dos de ellas: Cameo y SAV. Es interesante saber que estas dos distribuidoras remiten a las distribuidoras en salas cinematográficas por ser estas últimas quienes inician realmente el proceso de traducción de estos filmes. Cameo, firma de distribución en DVD creada por diferentes empresas de producción y distribución de cine, se limita a editar en este soporte todos los filmes que sus socias producen o distribuyen. No encargan ningún tipo de traducción, sino que incorporan las pistas de audio y de subtítulos que les envían<sup>209</sup>. Lo mismo sucede con SAV, quien distribuyó *Provoked* en DVD por tener en dicho momento un acuerdo con Baditri<sup>210</sup>.

En el transcurso de esta investigación, se logró concertar entrevistas con dos de las cuatro distribuidoras de salas cinematográficas: Golem y Alta Films. En el anexo 11 es posible leer la transcripción completa de las entrevistas, cuyos archivos de audio están disponibles en la carpeta *Anexo 11* del DVD.

En las entrevistas, estas dos distribuidoras, dos de las empresas independientes con más experiencia en el sector de la distribución cinematográfica de España, dejan patente su compromiso con el cine europeo de autor y confirman que son ellos quienes realmente encargan el doblaje y la subtitulación de estos filmes, lo que da pie a analizar, en próximos apartados, su función en el proceso de traducción. Las personas presentes en dichas entrevistas son:

- Josetxo Moreno: Socio de la distribuidora y exhibidora Golem, encargada de la distribución de *Beautiful People*, entrevistado en persona el 13 de agosto de 2012 en Pamplona (Navarra).
- Enrique González Kuhn: Director gerente de la distribuidora Alta Films, encargada de la distribución de *Ae Fond Kiss...* e *It's a Free World...*, entrevistado en persona el 22 de octubre de 2012 en Madrid<sup>211</sup>.
- Armanda Rodríguez Fierro: Persona responsable de revisar el doblaje y la subtitulación de todos los filmes distribuidos por Alta Films, entrevistada junto a Enrique González Kuhn el 22 de octubre de 2012 en Madrid.

---

<sup>209</sup> Comunicación personal a través de correo electrónico con Marta Carrasco (Cameo) en febrero de 2012.

<sup>210</sup> Comunicación personal a través de correo electrónico con Joan Herrero (SAVOR Ediciones) en abril de 2012.

<sup>211</sup> En 2013 se vivió el cierre de la distribuidora Alta Films por problemas económicos. En noviembre de 2012 cuando se realizó la entrevista en la sede de la empresa, Enrique González Kuhn hacía alusión en diversas ocasiones a la necesidad de comprar filmes rentables con el propósito de no verse abocados a cerrar (González Kuhn, anexo 11.2, 78).

Para iniciar el proceso de traducción que hace llegar a las salas cinematográficas de nuestro país filmes en una lengua extranjera, las distribuidoras encargan dicha traducción a los estudios de doblaje y las empresas de subtitulación, que a su vez asignan los encargos a los profesionales de la traducción. En esta tesis doctoral, se entrevista a tres de los cuatro traductores para doblaje y dos de las cuatro subtuladoras (no ha sido posible averiguar quién realizó la subtitulación de *Provoked*):

- Gustavo Troncoso: Traductor para doblaje de *Ae Fond Kiss...* e *It's a Free World...*, entrevistado por correo electrónico en agosto de 2009 sobre el doblaje de *It's a Free World...* y entrevistado en persona el 23 de octubre de 2012 en Madrid sobre el doblaje de *Ae Fond Kiss...*
- Sally Templer: Traductora para doblaje de *Room to Rent*, entrevistada por teléfono el 6 de marzo de 2012.
- Elisabet Nonell: Traductora para doblaje de *Provoked*, entrevistada por correo electrónico en noviembre de 2012.
- Judith Cortés: Subtituladora de *Room to Rent*, entrevistada por correo electrónico en enero de 2013.
- Lía Moya: Subtituladora de *Ae Fond Kiss...*, entrevistada por correo electrónico en abril de 2013.

En el anexo 12 es posible leer los cuestionarios y la transcripción completa de las entrevistas personales. La carpeta *Anexo 12* contiene los archivos de audio correspondientes.

Los cinco traductores entrevistados se han iniciado en el mundo de la TAV a través de la experiencia profesional. Dos de las traductoras entrevistadas son licenciadas en Traducción e Interpretación, mientras que otras dos cuentan con otros estudios universitarios (Periodismo y Filologías Francesa e Hispánica) y uno no tiene formación universitaria. En estos momentos, Templer, Nonell, Cortés y Moya se siguen dedicando a la traducción, como actividad laboral única, aunque su dedicación a la TAV es parcial y ronda entre uno y dos tercios.

Todos ellos son trabajadores autónomos. Los traductores para doblaje recibieron el encargo de realizar solamente la traducción, no el ajuste (a pesar de ello, algunos sí se fijan, sobre todo, en las isocronías para evitar que haya cambios drásticos durante la



adaptación). Los encargos de subtítulos consistieron en traducir y segmentar el largometraje. A diferencia de los directores de doblaje, los traductores no declararon su traducción a ninguna entidad de gestión de derechos. Cortés indica que, en el momento del encargo, no pudo declarar la subtítulos a una entidad de gestión de derechos de propiedad intelectual porque SGAE no reconoce la propiedad intelectual generada por los subtítulos y no existía DAMA, que a día de hoy sí que gestiona los derechos de autor de los subtituladores.

En el proceso de doblaje, la relación de los traductores con los otros agentes o con las distribuidoras es prácticamente nula. Ninguno reconoce haber tenido contacto con los directores de doblaje. En el proceso de la subtítulos, Cortés explica que su relación con la persona que localizaba los subtítulos fue muy estrecha y Moya, quien también realizó la localización de los subtítulos, señala haber aprendido mucho durante la simulación por el intercambio de opiniones con la distribuidora.

En el doblaje, tras la entrega de la traducción, comienza el trabajo de los ajustadores y los directores de doblaje, funciones que realiza la misma persona en los cinco filmes del corpus 2. En esta tesis doctoral, se entrevistó a tres de los cinco ajustadores y directores de doblaje:

- Eduardo Gutiérrez: Ajustador y director de doblaje de *It's a Free World...*, entrevistado por correo electrónico en agosto de 2009.
- Rosa Pastó: Ajustadora y directora de doblaje de *Provoked*, entrevistada en persona el 10 de abril de 2012 en Barcelona.
- Rosa Sánchez: Ajustadora y directora de doblaje de *Beautiful People*, entrevistada en persona el 29 de noviembre de 2012 en Madrid.

En el anexo 12 es posible leer los cuestionarios y la transcripción completa de las entrevistas personales. La carpeta *Anexo 12* contiene los archivos de audio correspondientes.

Los tres directores de doblaje cuentan con estudios de interpretación y se introdujeron en el mundo del doblaje a través de cursos que los formaron como actores de doblaje, función en la que comenzaron a trabajar. Los tres presentan un currículum extenso en la industria del doblaje con más de 20 años de dedicación casi exclusiva.

Con los años, se iniciaron en las tareas de ajuste y dirección de actores de manera más bien autodidacta.

Sus conocimientos de lenguas extranjeras son medios. Aunque Pastó y Sánchez reconocen que les ayuda, también informan de que a veces trabajan con lenguas que no son europeas. De hecho, apuntan que algunos directores de doblaje excepcionales tienen nulos conocimientos de lenguas. Pastó lo resume del siguiente modo:

Entras en una dinámica que casi lo entiendes. No te sé explicar, casi lo entiendes.  
(Pastó, anexo 12.8, 83)

La relación que mantienen con los estudios de doblaje ha variado con el tiempo. Si en 2009 Gutiérrez explica que es trabajador por cuenta propia, Pastó y Sánchez cuentan que, a día de hoy y desde diciembre de 2011, los estudios de doblaje deben contratar tanto a los actores que participen en un doblaje como a la persona que realiza el ajuste y la dirección de doblaje según el número de jornadas. Los tres conocen los derechos de la propiedad intelectual que genera el trabajo de ajuste y lo declaran a una de las dos entidades de gestión, DAMA o SGAE.

A diferencia de las entrevistas a los cineastas, no se reflexiona en un apartado específico sobre los temas tratados con las distribuidoras, los traductores o los directores de doblaje, sino que, tras esta breve introducción, se recuperan sus aseveraciones y explicaciones cuando complementan el análisis de los datos extraídos del texto audiovisual.

### *8.3.2. Tendencia en el uso de las modalidades de traducción en el texto meta*

Se inicia el estudio estableciendo qué modalidades de traducción se emplean en las muestras, a partir de lo cual se descubre que en este corpus de análisis no se detectan todas las modalidades incluidas en la propuesta teórica<sup>212</sup>.

---

<sup>212</sup> La tabla 1 de la hoja 8.3.2 (anexo 9) contiene información más detallada sobre la(s) modalidad(es) de traducción empleadas en cada muestra, desglosada por película y versión.

Tabla 43. Las modalidades de traducción en el TM

| MODALIDAD                    | CARACTERÍSTICAS       | DOBLAJE | SUBTITULACIÓN |   |
|------------------------------|-----------------------|---------|---------------|---|
| AUTOTRADUCCIÓN               | Interpersonal         | ✓       | ✓             |   |
|                              | Intrapersonal         | ✗       | ✗             |   |
| DOBLAJE                      | L1                    | ✗       | ✗             |   |
|                              | L2                    | ✓       | ✗             |   |
|                              | L3                    | ✓       | ✗             |   |
|                              | Interlengua           | ✓       | ✗             |   |
|                              | L2 + L3               | ✓       | ✗             |   |
|                              | Interlengua + L2      | ✓       | ✗             |   |
|                              | Interlengua + L3      | ✓       | ✗             |   |
|                              | Interlengua + L2 + L3 | ✓       | ✗             |   |
|                              | DOBLE TRADUCCIÓN      |         | ✗             | ✗ |
| INTERPRETACIÓN CONSECUTIVA   |                       | ✗       | ✗             |   |
| INTERPRETACIÓN DE ENLACE     |                       | ✓       | ✓             |   |
| INTERPRETACIÓN SIMULTÁNEA    |                       | ✗       | ✗             |   |
| MEDIACIÓN INTERCULTURAL      |                       | ✗       | ✗             |   |
| NO TRADUCCIÓN                | L1                    | ✗       | ✓             |   |
|                              | L2                    | ✓       | ✓             |   |
|                              | L3                    | ✓       | ✓             |   |
|                              | ∅                     | ✓       | ✗             |   |
|                              | L1 + L3               | ✓       | ✓             |   |
|                              | L1 + L2               | ✗       | ✓             |   |
|                              | L3 + ∅                | ✓       | ✗             |   |
|                              | Ininteligible         | ✗       | ✓             |   |
|                              | Ininteligible + L1    | ✗       | ✓             |   |
|                              | Ininteligible + L3    | ✗       | ✓             |   |
|                              | SUBTITULACIÓN         | L1      | ✓             | ✗ |
| L2                           |                       | ✓       | ✓             |   |
| L3                           |                       | ✗       | ✗             |   |
| Interlengua                  |                       | ✗       | ✓             |   |
| L1 + L2                      |                       | ✗       | ✓             |   |
| L2 + L3                      |                       | ✗       | ✓             |   |
| L2 + interlengua             |                       | ✗       | ✓             |   |
| Caja                         |                       | ✗       | ✗             |   |
| Cambio de posición           |                       | ✗       | ✓             |   |
| Color                        |                       | ✗       | ✗             |   |
| Comillas                     |                       | ✗       | ✗             |   |
| Corchetes                    |                       | ✗       | ✗             |   |
| Cursiva                      |                       | ✓       | ✓             |   |
| Didascalia                   |                       | ✗       | ✗             |   |
| Paréntesis                   |                       | ✗       | ✗             |   |
| Redonda                      |                       | ✓       | ✓             |   |
| Redonda + cursiva            |                       | ✗       | ✓             |   |
| Redonda + cursiva + comillas |                       | ✗       | ✓             |   |
| Redonda + comillas           |                       | ✗       | ✓             |   |
| TRANSDUCCIÓN                 |                       |         | ✓             | ✓ |
| VOCES SUPERPUESTAS           |                       |         | ✗             | ✗ |

Ni en el doblaje ni en la subtitulación de estos filmes se emplean las siguientes cinco modalidades:

- Doble traducción.
- Interpretación consecutiva.
- Interpretación simultánea.
- Mediación intercultural.
- Voces superpuestas.

En el corpus tampoco se hallan ejemplos de autotraducción interpersonal ni se emplean algunos rasgos ortotipográficos de la subtitulación. En concreto, no se marca el plurilingüismo con colores, corchetes, caja, didascalias ni paréntesis. Las distribuidoras y los profesionales partícipes del proceso de traducción justifican su ausencia poniendo en duda la pertinencia de marcar el plurilingüismo mediante estos rasgos ortotipográficos:

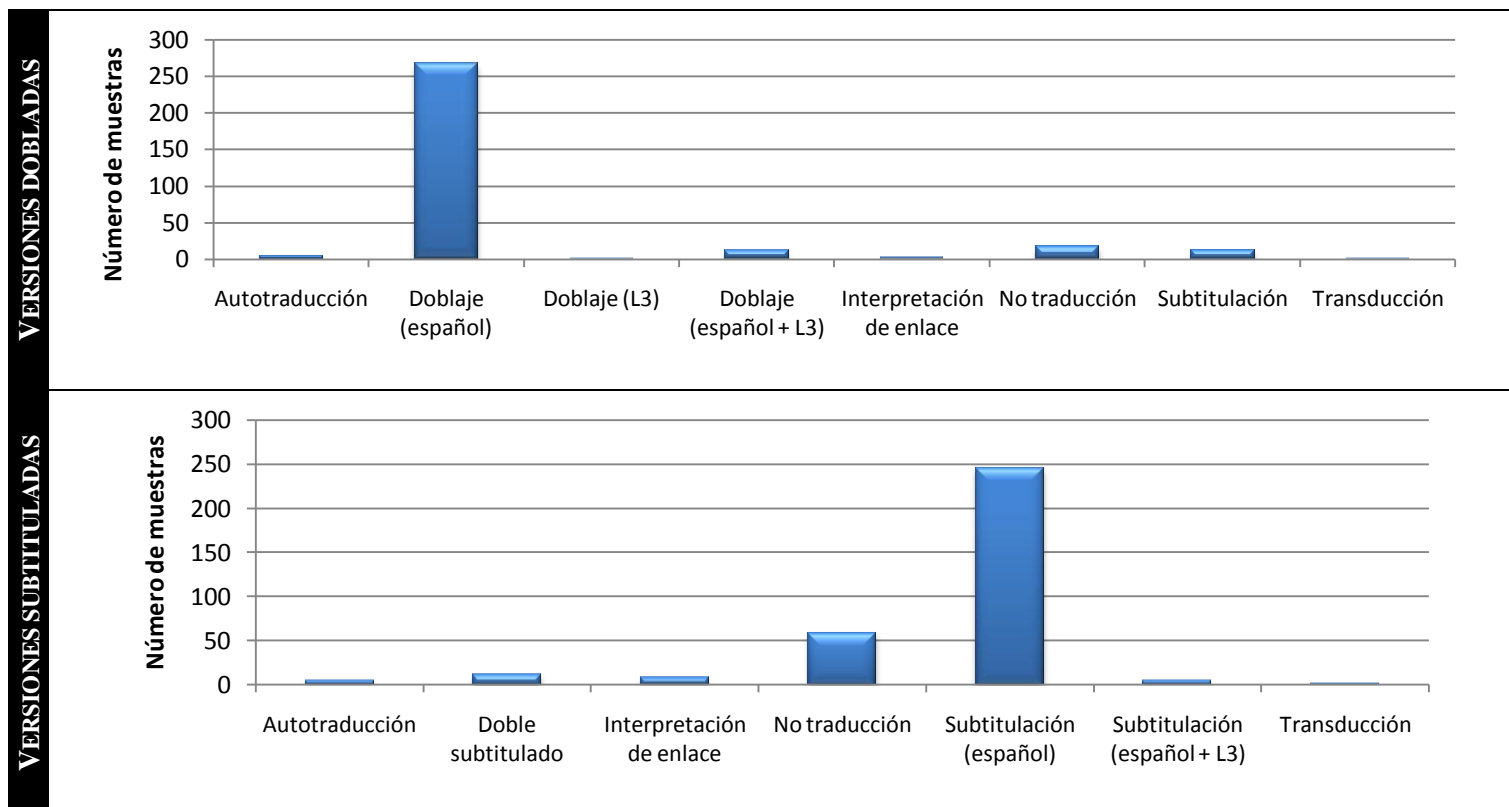
En subtitulado para salas no se usan los demás recursos de los que hablas porque ralentizan la lectura, o porque no se puede hacer técnicamente para impresión de subtítulos en celuloide (el caso del color). (Moya, anexo 12.6, 110)

¿Funcionaba bien como espectador? Yo no lo he visto. [...] Además, tengo mis dudas. (Rodríguez, anexo 11.2, 207)

La primera conclusión es que la ausencia de estas modalidades o de estos rasgos en el corpus no niega la validez del presente modelo de análisis. De hecho, una futura línea de investigación consistiría en seleccionar un corpus que incluya ejemplos de todas las modalidades y rasgos característicos, de manera que se detectasen los factores que predisponen a emplear una modalidad u otra.

En la siguiente tabla, se observa cómo las modalidades mayoritarias en el corpus de análisis son, en las versiones dobladas, el doblaje a español y, en las versiones subtituladas, la subtitulación a español. Estos datos, como tales, son insuficientes para extraer conclusiones sobre la traducción del plurilingüismo, dado que en esta fase se estudia la traducción de todos los códigos lingüísticos empleados por los personajes inmigrantes y se desconoce qué porcentaje de dichas muestras traduce fragmentos plurilingües, resultados que se obtienen en el apartado 8.3.3.

Tabla 44. Modalidades de traducción en el corpus de análisis



En las gráficas anteriores, el número total de modalidades supera el número de muestras, porque, tal y como anuncian Agost (2000) y Heiss (2004), en algunos fragmentos se combinan dos o más modalidades (v. tablas 2 y 3, hoja 8.3.2, anexo 9). En las versiones dobladas, se mezclan modalidades en un 10,8 % del total. La mayoría de estas muestras combina el doblaje con la subtitulación o con la no traducción. En las versiones subtituladas, aumenta el porcentaje de muestras que incorporan varias modalidades a un 19,6 % del total. Principalmente se combina la subtitulación con la no traducción.

Con un enfoque comparativo, el próximo apartado incorpora la variable del código lingüístico del fragmento reemplazado para saber qué modalidades de las descritas en este apartado traducen el plurilingüismo.

### 8.3.3. *Tendencia en la elección de las modalidades de traducción en el texto meta*

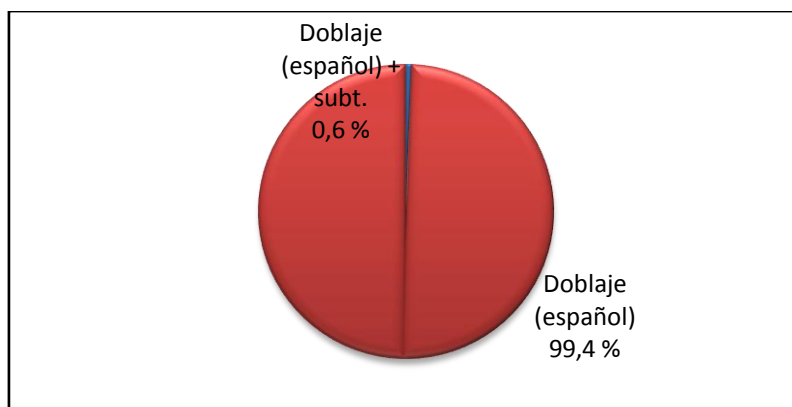
Tanto en las versiones dobladas como en las versiones subtituladas del corpus de análisis, una misma lengua del TO se traduce, sorprendentemente, mediante más de una modalidad de traducción en el TM. En los dos subapartados que siguen, dedicados respectivamente a las versiones dobladas y las versiones subtituladas, se exponen los resultados sobre las modalidades empleadas para cada código lingüístico del TO, en solitario, así como en combinación entre sí. Como era esperable, la mayoría de muestras que combinan varias modalidades en el texto meta traducen muestras plurilingües. Las tablas de la hoja 8.3.3 (anexo 9) contienen información más detallada.

#### 8.3.3.1. **La elección de las modalidades de traducción en el doblaje**

##### *La traducción de la L1*

Para traducir las muestras en L1 del TO, se emplea mayoritariamente el doblaje al español en el TM. Se recuerda que se estudian estas muestras por creerse que el hecho de que en el TO los personajes inmigrantes hablen en gran parte la L1 (un 64,9 % del total de intervenciones, v. tabla 37, apartado 8.2.3) y no solo la L3 influye en la traducción del plurilingüismo.

Figura 15. Modalidades de traducción para traducir la L1 en las versiones dobladas



Solo en una muestra se combina el doblaje con la subtitulación, pues se subtitula una canción en inglés. Esta subtitulación parcial no debería sorprender, ya que en las versiones dobladas se suelen subtitular las canciones importantes para la trama en cursiva (Chaume, 2012). Sin embargo, choca porque la pista de subtítulos parciales solo

traduce este fragmento y no la L3, que se queda sin traducir en *Beautiful People* (v. *Restricciones semióticas e icónicas*, apartado 8.4.3.1).

Entre las muestras dobladas, se distinguen dos variedades lingüísticas para traducir la L1: la interlengua y la L2.

Figura 16. Variedades lingüísticas para traducir la L1 en las versiones dobladas

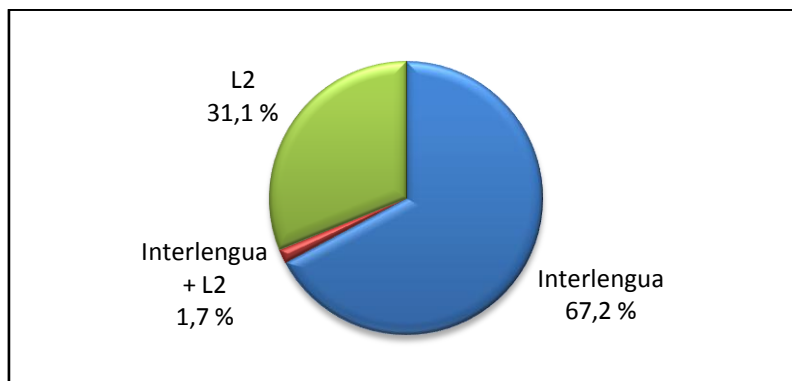


Tabla 45. Variedades lingüísticas para traducir la L1 en las versiones dobladas por personaje<sup>213</sup>

| VARIETADES LINGÜÍSTICAS DEL DOBLAJE |                                   | PERSONAJES                     |                                  |
|-------------------------------------|-----------------------------------|--------------------------------|----------------------------------|
| L2                                  | Segunda generación de inmigrantes | Tahara (AFK)                   | Jamila (P)                       |
|                                     |                                   | Casim (AFK)                    | Asha (P)                         |
|                                     |                                   | Hammid (AFK)                   | Anil (P)                         |
|                                     |                                   | Rukhsana (AFK)                 | Deepak (P)                       |
|                                     |                                   | Vendedor (P)                   | Espectadores (P)                 |
|                                     |                                   | Radha (P)                      |                                  |
|                                     |                                   |                                |                                  |
| INTERLENGUA                         | Primera generación de inmigrantes | Tariq (AFK)                    | Inmigrantes en Reino Unido (IFW) |
|                                     |                                   | Inmigrante en Reino Unido (BP) | Mahin (IFW)                      |
|                                     |                                   | Pero (BP)                      | Hijas de Mahmoud (IFW)           |
|                                     |                                   | Serbio (BP)                    | Kiranjit (P)                     |
|                                     |                                   | Croata (BP)                    | Sheela (P)                       |
|                                     |                                   | Ismet (BP)                     | Ali (RR)                         |
|                                     |                                   | Dzemila (BP)                   | Ahmed (RR)                       |
|                                     |                                   | Karol (IFW)                    | Naief (RR)                       |
|                                     |                                   | Mahmoud (IFW)                  |                                  |
|                                     |                                   |                                |                                  |
|                                     |                                   |                                |                                  |

Cuando la lengua empleada en el doblaje es la L2 (en casi un tercio de las muestras), en el TO los personajes que utilizan la L1 son jóvenes nacidos en Reino Unido de ascendencia inmigrante, la llamada segunda generación.

<sup>213</sup> Se han abreviado los títulos de los filmes para facilitar las referencias: AFK (*Ae Fond Kiss...*), BP (*Beautiful People*), IFW (*It's a Free World...*), P (*Provoked: A True Story*) y RR (*Room to Rent*).

Ejemplo 1. Muestra 573\_VD

| PELÍCULA  | <i>Ae Fond Kiss...</i> | TCR   | 00.02.47-00.04.18 |
|---|------------------------|---|-------------------|
| TM  |                        | TO  |                   |
| <p>TAHARA: (DL) Eso hace Occidente con el islam. Como si millones de musulmanes de 50 países con cientos de idiomas e incontables grupos étnicos fueran la misma cosa. (DC) Por ejemplo, mi hermana se considera en primer lugar una musulmana. Y como tiene vena política, se autodenomina negra. Mi padre lleva en este país más de... 40 años y es cien por cien paquistaní. (OFF) O eso cree. Rechazo la definición occidental de terrorismo, que excluye a los cientos de miles de víctimas del terrorismo de Estado. Rechazo la superioridad moral de Occidente después de que (DC) dos reputados cristianos pasaran de las Naciones Unidas. Pero, sobre todo, rechazo la simplificación que hace Occidente de los musulmanes. / Yo soy una adolescente paquistaní, de Glasgow, mujer, / mujer de origen musulmán y / seguidora de los Glasgow Rangers en un colegio católico. (OFF) Soy una mezcla y estoy orgullosa de ello. Os pido a todos que rechacéis esta moción hipócrita. ¡Sí! ¡Rechazadla!</p> |                        | <p>TAHARA: But that's exactly what the West does with Islam. As if one billion Muslims in 50 countries with hundreds of different languages and countless ethnic groups are all one and the same. Take my family. My sister considers herself as a Muslim first. And because she has a political streak, calls herself black. My dad's been in this country for over... 40 years and is a 100% Pakistani. Or so he thinks. I reject the West's definition of terrorism, which excludes the hundreds of thousands of victims of state terror. I reject the West's claim of moral high ground after two of its main Jesus-lovers tore up the UN charter. But above all... I reject the West's simplification... of a Muslim. I am a Glaswegian, Pakistani, teenager, woman. Woman of Muslim descent... who... supports... Glasgow Rangers in a Catholic School. 'Cos I'm a dazzling mixture and I'm proud of it. I call on this house to defeat this hypocritical motion! Bring it on! Yes!</p> |                   |

Con el doble de frecuencia, la L1 se dobla a una interlengua en español, como en el siguiente ejemplo. Esta variedad lingüística se corresponde con intervenciones de personajes que representan a inmigrantes de primera generación (v. tabla 45). En el corpus de análisis, la interlengua del TM se caracteriza primordialmente por interferencias fonéticas. Al leer la transcripción, no se perciben apenas diferencias con los fragmentos en L2, pero en el audio sí se escucha un leve deje<sup>214</sup>.

<sup>214</sup> Las interferencias fonéticas están señaladas en negrita en la transcripción y están representadas fonéticamente en el apartado *Observaciones*. Con el subrayado señalo las frases que contienen errores sintácticos o léxicos.



## Ejemplo 2. Muestra 87\_VD

| PELÍCULA   | <i>It's a Free World...</i> | TCR  | 01.01.01-01.03.12 |
|--|-----------------------------|--|-------------------|
| TM   |                             | TO   |                   |
| ANGIE: (OFF) Ten.  |                             | ANGIE: There you go.   |                   |
| KAROL: (SB) Gracias.   |                             | KAROL: Thanks.   |                   |
| ANGIE: De nada.  |                             | ANGIE: That's ok.  |                   |
| KAROL: (DL) Creo que has sido muy valiente.  |                             | KAROL: That took courage back there.   |                   |
| ANGIE: (DE) Ya, pero también tienen razón. Tienen familias. Yo estaría igual que ellos. Me la han jugado. Y bien. En fin, ¿qué planes tienes?  |                             | ANGIE: Yeah, but, er, can't blame 'em, can you? I mean, they've got families. Well, I'd be the same. I've been completely ripped off. Anyway, what are your plans?                               |                   |
| KAROL: (G) Tengo <b>dos amigos</b> polacos que van a abrir un negocio. Son muy listos. Se harán ricos. (OFF) Me han propuesto que me una a <b>ellos</b> . Pero en cuanto tenga dinero, me vuelvo a casa. (ON) Echo de menos a mis amigos. A mi perro. Los <b>pepinillos</b> ... Sí. (OFF) (G) El golf extremo. |                             | KAROL: (G) I have two Polish friends...  |                   |
|  |                             | ANGIE: (G)   |                   |
|  |                             | KAROL: ... <u>starting business</u> .  |                   |
|  |                             | ANGIE: (G)   |                   |
|  |                             | KAROL: Very clever. Will soon be rich. Asked me to join them but... I want to go... back home when I save some money. I miss my friends, miss... my dog. (G) Pickled cucumber. (G) Extreme golf. |                   |
| ANGIE: (ON) Sabía que dirías eso. /  |                             | ANGIE: I knew you'd say that.  |                   |
| KAROL: En <b>Inglaterra</b> todo es muy duro. Lo veo en sus <b>ojos</b> cuando... cuando escuchan mi voz, cuando nos miran, cuando nos dan órdenes. Soy un hombre, no un criado.   |                             | KAROL: England is <u>hard place</u> . It's in their, their eyes when they... when they hear my voice. When they... look at us. When they... give an <b>order</b> . I'm a man, I'm not a servant. |                   |
| ANGIE: Espera, te he traído una cosa. (SB) Esto es para ti. (ON) Por toda tu ayuda. Me has ayudado muchísimo, de verdad. Traduciendo y todo eso.   |                             | ANGIE: Hold on. Look, I've got something for you anyway. Okay. That's for you. It's for all your help. You've really... really helped me out, all right. All the translating.                    |                   |
| KAROL: ¿Dinero?  |                             | KAROL: Cash?   |                   |
| ANGIE: (DE) Sí.  |                             | ANGIE: Yeah.   |                   |
| KAROL: (ON) ¿Conoces el dicho: "No devuelvas un favor, pásalo"?  |                             | KAROL: Do you know old saying? "Never return favour, pass it on".  |                   |
| ANGIE: (DE) (G) Hablas como mi padre. Deberíais conoceros, ¿sabes? Cógelo.   |                             | ANGIE: You sound like my dad. You should meet him, actually. Look, there you go.   |                   |
| KAROL: (ON) Pásalo. (OFF) El dinero no lo es <b>todo</b> . // (ON) (R) Me gustaría cocinar comida típica polaca esta noche. ¿Quieres venir a mi casa? ¿Te...?  |                             | KAROL: Pass it on. Not everything is money. I was thinking... <u>I cook you</u> typical Polish meal tonight. Will you come to my place, Angel?   |                   |
| ANGIE: Karol, no puedo. / De verdad. Ojalá nos hubiésemos conocido en otro momento.  |                             | ANGIE: Karol, I can't. I really... I honestly really wish I'd met you another time.  |                   |
| KAROL: (OFF) Vale, bien.   |                             | KAROL: Yeah, okay.   |                   |
| ANGIE: (ON) Sí.  |                             |  |                   |
| OBSERVACIONES  |                             |  |                   |
| Interferencias fonéticas:<br>[z] en dos, se, ellos, amigos, pepinillos, etc.<br>[r] en Inglaterra<br>[h] en ojos<br>[d] en todo  |                             | Interferencias fonéticas:<br>[r] en order  |                   |

En el siguiente ejemplo la interlengua también contiene errores gramaticales para reflejar la escasez de conocimientos lingüísticos de Kiranjit en el filme *Provoked*. En el doblaje se tuvo en cuenta la evolución lingüística de Kiranjit en la historia real. Al final de la película, como en el ejemplo 4, se mantienen las interferencias fonéticas, pero se cuida más el lenguaje empleado y desaparecen los errores gramaticales del principio del filme.

Lo primero de todo sería [que] el *punjabi* [sic] mandaba, porque nos interesaba. Por ejemplo, primero ella [Kiranjit] habla con un marcado acento indio, tremendo. Que habla muy poco, por suerte nuestra. Habla muy poco, [con] un marcado acento. Y luego iba puliendo. Hablaba mucho mejor hasta que al final realmente habla muy bien, pero, claro, en ocasiones habla en *punjabi* [sic]. (Pastó, anexo 12.8, 33)

Ejemplo 3. Muestra 341\_VD

| PELÍCULA  | <i>Provoked</i>  | TCR | 00.15.18-00.18.15 |
|---|--|-----|-------------------|
| TM  | TO   |     |                   |
| POLICÍA2: (ON) Siéntate ahí. / Ahlu... (DC)<br>Tú. (OFF) Te toca a ti. //   | POLICÍA2: Wait over there. / Ahlu... You, you're next.   |     |                   |
| POLICÍA3: (DC) Vacía tus bolsillos, por favor. / (ON) Quitate las joyas, por favor. / Todas. / (SB) Ahora, la ropa, (ON) por favor. Date prisa, hay otras esperando. Quítatela. | POLICÍA3: Empty your pockets, please. / Take off your jewellery, please. / All of it. / Now your clothes, please. / Come on, there are other waiting. Take off your clothes. / What's the problem? |     |                   |
| KIRANJIT: (GG)  |  |     |                   |
| POLICÍA3: Veamos, ¿qué te pasa?   |  |     |                   |
| KIRANJIT: <u>Diez años / casada.</u> (G) <u>Nunca quitar ropa,</u> ni delante de mi esposo.   | KIRANJIT: <u>Ten years, married. Never [ininteligible] clothes, even in front of husband.</u>  |     |                   |
| POLICÍA3: (G) Son las reglas.   | POLICÍA3: These are the rules.   |     |                   |
| KIRANJIT: (G) Por favor. (G)  | KIRANJIT: Please.  |     |                   |
| POLICÍA3: De acuerdo. Lo haremos por partes. (DL) Primero, los pantalones.  | POLICÍA3: OK. We'll do it one at a time. / Trousers off first.   |     |                   |
| KIRANJIT: (ON) (G)  |  |     |                   |
| OBSERVACIONES   |  |     |                   |
| Interferencias fonéticas:<br>[z] en casada y años<br>[s] en diez  | Interferencias fonéticas:<br>[o] en clothes  |     |                   |

## Ejemplo 4. Muestra 473\_VD

| PELÍCULA  | <i>Provoked</i> | TCR   | 01.44.03-01.45.05 |
|---|-----------------|---|-------------------|
| TM  |                 | TO  |                   |
| PERIODISTA: (SB) Kiran, dinos unas palabras.  |                 | PERIODISTA: Kiran, a few words from you.  |                   |
|   |                 | RADHA: Yeah, say.   |                   |
| KIRANJIT: (DL) Quiero (ON) <b>decir...</b> / <b>Gracias</b> por todo esto. En la vida, no hay honor en sufrir en silencio, ni tampoco afecto, ni por <b>supuesto consuelo</b> , en el amor maltratado. (OFF) Es nuestra (ON) responsabilidad como madres inculcar a nuestros <b>hijos</b> el amor y el <b>respeto</b> , no la <b>violencia</b> y la ira. (OFF) Sólo así se terminará el <b>sufrimiento</b> . (ON) (G) Mi <b>historia</b> sólo es un grano de arena. Yo no <b>soy</b> importante, pero... este problema <b>sí</b> lo es. (ON, a través de televisión) Por favor, no <b>olvidéis</b> que muchas mujeres necesitan <b>vuestra</b> ayuda. (ON) Por favor. |                 | KIRANJIT: <b>Thank</b> you for all this. In life there is no honour in silence suffering, there is no affection, no comfort to be found in love that is abused. It is our responsibility as <b>mothers</b> to raise our sons to treat women with love and respect, not violence and anger. Only then will the suffering end. / My story is a part of the picture. I might not be important, but... but this issue is. Please, do not forget that there are many women who need help from you. / Please. |                   |
| RADHA: (DC) Fantástico, Kiran. ¡Bravo!  |                 | RADHA: Fantastic, Kiran. Bravo!   |                   |
| OBSERVACIONES   |                 |   |                   |
| Interferencias fonéticas:<br>[s] en decir, gracias y violencia<br>[z] en supuesto, consuelo, hijos, respeto, sufrimiento, historia, soy, sí, olvidéis y vuestra   |                 | Interferencias fonéticas:<br>[t] en thank y mother  |                   |

Por último, en los diálogos en los que tanto los inmigrantes de primera como los de segunda generación hablan L1 en el TO, se combina la L2 y la interlengua. Esta solución tiene sentido pues, de este modo, se mantienen las variedades lingüísticas empleadas por esos mismos personajes en otros fragmentos. En el siguiente ejemplo, se detecta la L2 en las intervenciones de Radha mientras Kiranjit utiliza la interlengua.

Ejemplo 5. Muestra 397\_VD

| PELÍCULA   | <i>Provoked</i> | TCR  | 00.55.30-00.56.29 |
|--|-----------------|--|-------------------|
| TM   |                 | TO   |                   |
| RADHA: (DC) No me perdí un solo día de tu juicio.<br>(ON) Me indignó tal como fueron las cosas.  |                 | RADHA: I was there everyday of your trial. I was so upset with the way everything went.  |                   |
| KIRANJIT: ¿Por qué <b>vienes</b> a verme ahora?  |                 | KIRANJIT: <u>Why come see me now?</u>  |                   |
| RADHA: Para ayudarte con tu apelación.   |                 | RADHA: To help you with your appeal, Kiran.  |                   |
| KIRANJIT: Yo ya tengo abogada.   |                 | KIRANJIT: I already <u>have lawyer.</u>  |                   |
| RADHA: Sí. Y de mucho que te ha servido, ¿verdad? (DE) ¿Ha empezado a trabajar en tu apelación? (ON) ¿Ha hablado con alguien del tema? (OFF) Dime, Kiran, (ON) ¿ha venido a verte alguna vez desde que te condenaron? / (G) Lo sabía. / Se está acabando el plazo para interponer (OFF) la apelación. Te encontraremos un abogado mejor, (ON) alguien que de verdad pueda hacer algo por ti. (OFF) Kiran, (ON) déjanos ayudarte. |                 | RADHA. Yeah. And what a great job she's done for you! Has she begun working on your appeal? Has she spoken to anyone? Tell me, Kiran, has she even come to see since you were sentenced? / I thought not. Time is running out for your leave of appeal. We'll find you a better lawyer. Someone who can actually do something for you. Kiran, let us help you. |                   |
| KIRANJIT: ¿De verdad <b>queréis</b> ayudarme?  |                 | KIRANJIT: <u>You really want help me?</u>  |                   |
| RADHA: Sí.   |                 | RADHA: Yes.  |                   |
| KIRANJIT: Traedme a <b>mis hijos</b> . Por favor.  |                 | KIRANJIT: Bring me my children. Please.  |                   |
| OBSERVACIONES  |                 |  |                   |
| Interferencias fonéticas:<br>[z] en vienes, queréis, mis e hijos<br>[h] en hijos   |                 |  |                   |

En las entrevistas a los profesionales del proceso de doblaje, se explica cómo se desarrolla el proceso de elaborar una interlengua. Primero, se reflexiona sobre la adecuación de incorporar acentos en todos los fragmentos:

Lo marcaba hasta cierto punto. Ponía notas, pero después al ver cosas como estas dejé de hacerlo [...] a menos que fueran algo intrínseco, tuviera una reacción en pantalla ante el acento y eso hubiera que marcarlo. Ten en cuenta que en España seguimos siendo muy racistas. [Ininteligible.] Aquí solo ha habido inmigración desde finales de los 90. En Inglaterra es absolutamente normal que alguien tenga un acento distinto y no te sorprendes por ello. [...] Hay que marcar diferencias según el contexto. Para mí culturalmente cuando ves pelis inglesas o americanas, que tienen una tradición de inmigración mucho más grande, la gente que está hablando a lo mejor no distingue este tiene un acento distinto, vamos, ni los registra. Entonces si el público original es inglés o americano no lo va a registrar... [...] Si la reacción en pantalla es de hostilidad o sorpresa o hace referencia, sea verbal o implícita, a la diferencia de acentos, entonces sí lo marcaría. (Troncoso, anexo 12.3, 118:122)

¿Hacemos acentos o no hacemos acentos? Pues también depende. Porque hay veces que los acentos te sacan un poco de la película. Todo es muy relativo. A veces es importante, a veces no. Es que hay películas que no importa realmente lo que se hable. Realmente no creo que tenga mucha importancia. (Sánchez, anexo 12.9, 100)

Según Rosa Sánchez, el rol de los personajes y la función concreta de la etnicidad de estos en la trama pueden determinar que se obvian los acentos<sup>215</sup>. Sin embargo, esta afirmación contradice a los directores y guionistas de estos filmes, para quienes, como ya se ha comentado en el apartado 8.1, es importante reflejar de la manera más veraz posible cómo hablan dichas comunidades. Si no se distinguen las variedades lingüísticas, quedaría soslayado el origen inmigrante de los personajes y desaparecería la reflexión sobre el trato que la sociedad da a los nuevos inmigrantes, tal y como ocurre en la muestra 83-84\_TO, en la que Angie no muestra muy buenos modales ante un inmigrante que realiza una labor que ayuda a que la sociedad británica funcione.

No obstante, se entiende la postura de Rosa Sánchez quien intenta evitar caer en estereotipos. La falta de información sobre el origen de los personajes obligaría a asignar una interlengua a partir de la fisonomía del personaje, lo que sin duda alguna reflejaría una ideología. En línea con los postulados de Roy (2006), el código visual puede dar a entender que el personaje del fotograma 18 no es inmigrante mientras que sí lo es el personaje del fotograma 19, cuando en realidad ocurre al contrario.

Fotograma 18. Muestra 83-84\_TO



<sup>215</sup> Esto queda patente en el corpus de análisis. En el doblaje al español de *Provoked*, por ejemplo, los personajes inmigrantes de primera generación emplean español estándar, aunque en el TO su habla presenta rasgos sociolingüísticos del denominado *Indian English*: «[A] non-native variety of English used in India. [...] [I]t has evolved over the years certain linguistic features, distinct from the native variety in consonance with the socio-cultural and linguistic realities of India» (Mehrotra, 1998, p. 15).

Fotograma 19. Muestra 483-484\_TO



Una vez se decide reflejar el origen inmigrante mediante una interlengua, es imprescindible determinar qué rasgos caracterizan el español hablado por las distintas comunidades inmigrantes. Las diferencias entre las comunidades inmigrantes asentadas en Reino Unido y España dificultan que sea posible consultar estudios sociolingüísticos a la hora de crear una interlengua adecuada. Tal y como explican los agentes del proceso, en la industria del doblaje al español se recurre a un abanico de acentos convencionalizados, que se manipulan según la situación.

Lo peor es [tener que] hablar castellano con acento *punjabi*, porque ¿cómo lo encuentras? Esto no es normal. Entonces lo que hicimos fue un tipo de acento más neutro, el indio que habla español. [Imita el acento indio.] Estas erres... esta cosita así. Nosotros... Ese... Es la musiquita esa. Esto ya se ha trabajado en otras películas. (Pastó, anexo 12.8, 25)

Hay unos acentos estándares, por decirlo de alguna forma. [...] Hay el acento ruso, el acento alemán, el acento portugués, el acento... Hay una serie de acentos que hay gente capaz de hacerlos y gente que no. Esto es como todo, como cantar, como cualquier cosa. Hay gente que tiene mucha facilidad. También los acentos son convencionales. (Sánchez, anexo 12.9, 152)

[Tras ver la muestra 599\_VD.] Es un acento horrible. En teoría, sí lo veo porque esto es como una escena donde no hay dramatismo. [...] Da igual que estén hablando en castellano. Ahora si vas a hacer de paquistaní, preocúpate de cómo habla un paquistaní en español. [Imita acento.] Siempre habla con acento ruso, cualquier cosa que no sea... [...] Y no estoy criticando que lo hayan doblado todo, sino la implementación de ese doblaje. No es comedia. O sea, me parece que es un poco racista y un poco falto de respeto. Como pensar que todos los extranjeros hablan así. Como si muestro un acento mexicano sin hacer distinción. [Imita acento mexicano.] Y todo el mundo habla así. Pues no. (Troncoso, anexo 12.3, 114:116)

¿Qué haces tú? Pues intentas adecuarte un poco a eso, a los estándares de ruso, alemán, no sé qué, no sé cuál. [En el caso del serbio,] te vas un poco al ruso. Un poquito al Este, lo puedes suavizar un poco más, lo puedes hacer un poquito más duro. (Sánchez, anexo 12.9, 152:154)

Ahora hay una costumbre, yo creo, un poco absurda. En las películas de grandes *majors*, sobre todo, de que venga un ruso a doblar a un ruso que sale en la película. Oyes unas cosas muy raras a veces en las películas ahora, porque son gente que son de ese país y vienen... O sea, que los cogen de la calle, que no son actores. (Sánchez, anexo 12.9, 152)

Y luego sí, cometes errores gramaticales adrede. Eso sí es importante a veces. Construir las frases diferentes o en infinitivos. Eso sí suele hacerse, porque no tiene por qué hablar de maravilla evidentemente el castellano. (Sánchez, anexo 12.9, 154)

Por último, la presencia de la interlengua en los filmes originales, también genera ejemplos de «overcompensation» (Minutella, 2012). Con el propósito de exagerar el carácter extranjero de las comunidades inmigrantes, el doblaje muestra más personajes con interferencias que el filme original (v. apartado 8.4.2.1). En *Provoked*, por ejemplo, el habla de Deepak, el marido de Kiranjit, presenta rasgos propios de una interlengua a pesar de que en el filme original no contiene interferencias fonéticas ni errores sintácticos o gramaticales. Rosa Pastó, la directora de doblaje, explicó que se incorporó este acento inexistente en el TO, porque el equipo de doblaje pensó que este personaje llevaba más tiempo en el país, no que era miembro de la segunda generación de inmigrantes (el marido real de Kiranjit nació en Reino Unido, según relató Rahila Gupta).

El marido, lo hicimos como menos rota la voz, porque era como más galán el que lo hacía. [...] El marido representa que él ya lleva más tiempo. Luego se trae a la mujer y todas estas cosas. También queríamos hacer un poquitín de acento. Muy poco. (Pastó, anexo 12.8, 28:30)

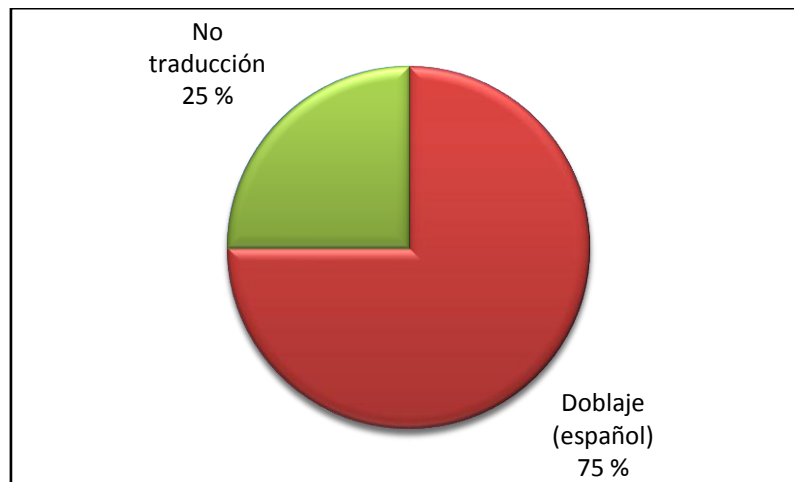
En conclusión, a la hora de traducir la L1, se observa una tendencia a doblar a español las muestras en L1 del TO. Principalmente la voz del doblaje presenta rasgos de interlengua, aunque la elección de la variedad lingüística depende en gran parte de la información de que se disponga en torno al origen inmigrante de los personajes. Por la dificultad de encontrar estudios sociolingüísticos para cada una de las comunidades inmigrantes representadas en los filmes, en la industria española del doblaje existen rasgos convencionalizados para reflejar distintas interlenguas.

### **La traducción de la L2**

En los textos originales, se emplea la L2, es decir, el español, en los filmes *Ae Fond Kiss...*, *It's a Free World...* y *Room to Rent*. A diferencia del apartado anterior que se centra únicamente en fragmentos en los que se habla solo L1, en este apartado se estudia tanto la muestra en la que solo se emplea la L2 como las tres muestras en las que se combina esta lengua con la L1 o la L3.

Que coincida la lengua hablada por los personajes inmigrantes con la principal lengua del doblaje es uno de los mayores retos de la traducción del plurilingüismo. Además, en estos filmes los personajes son inmigrantes y se menciona su procedencia. Esta restricción sociocultural impide que sea sencillo sustituir la L2 del TO por otra L3. En el corpus, se emplean dos modalidades: el doblaje y la no traducción.

Figura 17. Modalidades de traducción para traducir la L2 en las versiones dobladas



Por un lado, se realiza un doblaje a español de la L2, es decir, se realiza un doblaje intralingüístico. En este proceso es habitual que se amplíe o cambie el diálogo, como en el siguiente ejemplo.

Ejemplo 6. Muestra 27\_VD

| PELÍCULA   | <i>It's a Free World...</i> | TCR                                   | 00.13.28-00.13.33 |
|--|-----------------------------|---------------------------------------|-------------------|
| TM   |                             | TO                                    |                   |
| INMIGR8: (ON) Mirad, mirad lo que viene por ahí. Tenemos visita. |                             | INMIGR8: L2 (Español. No traducción). |                   |
| INMIGR9: (OFF) Una muchachita linda...                           |                             | INMIGRANTES: (G)                      |                   |
| INMIGR10: (P) Vaya hembra.                                       |                             |                                       |                   |



Por otro lado, si se extrae la pista de audio del TO, se deja sin traducir la L2. En el ejemplo siguiente, quien utiliza la L2 es una vendedora de rosas que pasea por la calle. Dado que sus gritos coinciden con diálogos de Casim y Roisin, es muy posible que esta intervención en L2 forme parte de la banda internacional (M/E, *Music and Effects*) y que por eso se mantenga sin traducir. Si fuese así, no habría habido decisión de traducción alguna. Por desgracia resulta imposible confirmarlo con el director de doblaje y el traductor Gustavo Troncoso no lo recuerda.

Ejemplo 7. Muestra 617\_VD

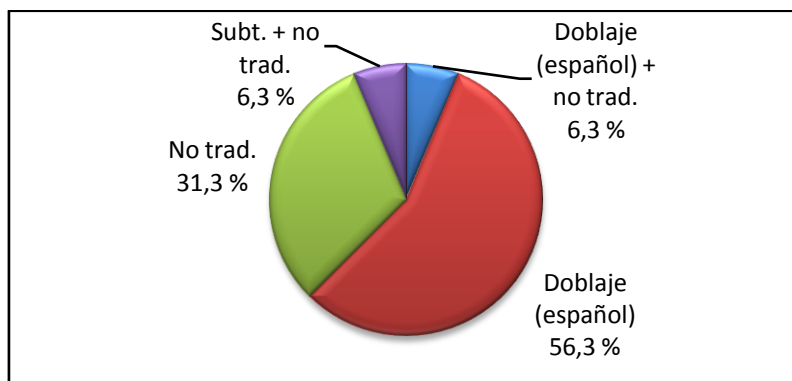
| PELÍCULA  | <i>Ae Fond Kiss...</i>   | TCR | 00.33.22-00.34.41 |
|---|--|-----|-------------------|
| TM  | TO   |     |                   |
| VENDEDORA: (OFF) Vaya rosas que te traigo, guapa.<br>Vaya rosas que te traigo, guapa.   | VENDEDORA: L2 (Español. No trad.).   |     |                   |
| ROISIN: (ON) (P) Por el profeta.  | ROISIN: To the prophet.  |     |                   |
| CASIM: (DC) Por Jesús, un profeta menor, pero bueno.<br>(RR)  | CASIM: To Jesus. A lesser prophet, but what the hell.  |     |                   |
| VENDEDORA: (OFF) (P) A tres euros, niña, el manojito de rositas, guapa. Vaya rosas que te traigo, guapa.  | VENDEDORA: L2 (Español. No trad.).   |     |                   |
| ROISIN: (OFF) (P) (RR) (ON) Bueno, al menos los dos creemos que la vida es un examen muy largo y que se va aproximando el día del juicio. Por el paraíso. | ROISIN: (RR) Well, at least we both believe that life is one long miserable test and the Day Of Judgment is fast approaching. So, to paradise. |     |                   |
| CASIM: ¡Salud!  | CASIM: Cheers.   |     |                   |
| ROISIN: (OFF) O por el fuego del infierno.  | ROISIN: Or hell's furnace.   |     |                   |
| CASIM: (DC) El paraíso.   | CASIM: Paradise.   |     |                   |
| VENDEDORA: Vaya rosas que te traigo, guapa.   | VENDEDORA: L2 (Español. No trad.).   |     |                   |

En definitiva, si se emplea la L2 en el TO, se tienden a doblar intralingüísticamente los diálogos (en el apartado 8.4.3.1 se analiza con más detalle hasta qué punto la presencia de la L2 en el TO se considera una restricción).

### ***La traducción de la L3 en muestras monolingües***

Entre los fragmentos monolingües en L3, que representan el 6,6 % del total de muestras (v. tabla 37, apartado 8.2.3), se emplean dos modalidades principales: el doblaje y la no traducción.

Figura 18. Modalidades de traducción para traducir la L3 en las versiones dobladas



La modalidad de traducción principal para traducir las muestras monolingües en L3 es el doblaje al español. Se asigna la variedad lingüística (L2 o interlengua) según el origen de los personajes. Cuando se trata de personajes inmigrantes de primera generación, se dobla a una interlengua. En el ejemplo 8, la conversación transcurre en la sociedad de acogida entre refugiados recién llegados de los Balcanes. Las intervenciones que se doblan al español en el ejemplo 9 son las llamadas telefónicas de Ali, el protagonista, a su familia, que vive en Egipto. Los DVD distribuidos en España de los filmes de estas muestras (*Beautiful People* y *Room to Rent*) no contienen subtítulos parciales en la versión original para traducir la L3. En *Room to Rent* se presupone su existencia, porque dichas intervenciones están traducidas en la pista de subtítulos intralingüísticos en inglés del DVD.

Ejemplo 8. Muestra 559\_VD

| PELÍCULA  | <i>Beautiful People</i>                                     | TCR | 01.34.53-01.34.58              |
|---|---|-----|--------------------------------|
|   | TM  |     | TO                             |
|   | CROATA: (DL) (G) ¿Qué <b>haces?</b> <u>No mires cartas.</u> |     | CROATA: L3 (Bosnio. No trad.). |
|   | SERBIO: (P) (DE) (G) ¿Qué <b>dices?</b>                     |     | SERBIO: L3 (Bosnio. No trad.). |
|   | CROATA: (DL) <b>Déjame</b> en paz.                          |     | CROATA: L3 (Bosnio. No trad.). |
|   | SERBIO: (DE) ¡ <u>No toques!</u> (GG)                       |     | SERBIO: L3 (Bosnio. No trad.). |
|   | CROATA: (DL) ¡Fuera!  |     |                                |
| <b>OBSERVACIONES</b>  |   |     |                                |
| Interferencias fonéticas:<br>[s] en <b>haces</b><br>[ie] en <b>déjame</b> |   |     |                                |

## Ejemplo 9. Muestra 255\_VD

| PELÍCULA  |  | TCR                             | 00.56.29-00.57.00   |
|---|--|---------------------------------|---|
| TM  |  | TO                              | SUBT. INTRALINGÜÍSTICA EN INGLÉS  |
| ALI: (DC) La <b>semana</b> próxima filmarán mi guión y la película de tu hijo va a salir en toda la <b>prensa inglesa</b> .                               |  | ALI: L3 (Árabe. No trad.).      | They film my script next week.<br>Your son's picture will be all over the English newspapers. |
| MADRE: (ON) (G) Me alegro muchísimo, hijo. Que Alá te bendiga, hijo, siempre rezo por ti, Ali.  |  | MADRE: L3 (Árabe. No trad.).    | God bless you, my son.<br>I always pray for you, Ali.   |
|   |  | HERMANOS: L3 (Árabe. No trad.). |   |
| ALI: Escucha, mamá. Voy a <b>casarme</b> con una chica inglesa.   |  | ALI: L3 (Árabe. No trad.).      | Listen, mama.<br>I'm getting married to an English girl.                                      |
| MADRE: ¿Qué? ¿Qué has dicho?  |  | MADRE: L3 (Árabe. No trad.).    |   |
| ELHAM: (DC) ¿Qué ocurre?  |  |                                 | What did you say?   |
| MADRE: (ON) ¿Con una chica inglesa?   |  | MADRE: L3 (Árabe. No trad.).    | An English girl?  |
| ALI: (DC) Mamá, mamá, no te enfades conmigo, por favor. La quiero y estoy seguro de que a ti también te gustará. (OFF) Adivina a quién se <b>parece</b> . |  | ALI: L3 (Árabe. No trad.).      | Don't get mad at me. I love her!<br>And you will like her too.<br>-Guess who she looks like.  |
| MADRE: (ON) ¿A quién?   |  | MADRE: L3 (Árabe. No trad.).    | -Who?   |
| ELHAM: (DC) ¿Qué pasa?  |  |                                 |   |
| ALI: A Marilyn Monroe.  |  | ALI: L3 (Árabe. No trad.).      | -Marilyn Monroe.  |
| MADRE: ¡Mirilín!  |  | MADRE: L3 (Árabe. No trad.).    | -Marlyn?  |
| OBSERVACIONES   |  |                                 |   |
| Interferencias fonéticas:<br>[z] en semana, prensa, inglesa, casarme<br>[s] en parece   |  |                                 |   |

Cuando coinciden en la escena personajes de primera y segunda generación, se dobla la L3 tanto a una interlengua como a la L2. En el siguiente ejemplo, queda patente cómo el doblaje de la L3 obliga a ampliar diálogos para rellenar bocas del TM (como ocurre en la segunda intervención de Tariq de esta muestra), porque los subtítulos en inglés en abierto no traducen toda la L3. Al analizar la traducción de fragmentos inexistentes en el TO, se incorporan las explicaciones de los directores de doblaje sobre este proceso.

Ejemplo 10. Muestra 691\_VD<sup>216</sup>

| PELÍCULA  | <i>Ae Fond Kiss...</i> | TCR  | 01.29.02-01.29.30 |
|---|------------------------|--|-------------------|
| TM  |                        | TO   |                   |
| SADIA: (DL) ¿Estás bien? Quiero enseñarte una cosa.   |                        | SADIA: L3 (Panyabí. Subt.).<br>***<br>Are you OK? Let me show you this.                        |                   |
| CASIM: ¿Qué?  |                        | CASIM: L3 (Panyabí. No trad.).   |                   |
| SADIA: Ahora verás, es una sorpresa.  |                        | SADIA: L3 (Panyabí. Subt.).<br>***<br>I've kept it a secret.                                   |                   |
| TARIQ: Anda, hijo, anda.  |                        | TARIQ: L3 (Panyabí. No trad.).   |                   |
| SADIA: (OFF) (RR) Saluda a tu tía.  |                        | SADIA: L3 (Panyabí. Subt.).<br>***<br>Greet your aunt.   |                   |
| TARIQ: (P) ¿No dices nada?  |                        |  |                   |
| JASMINE: ¿Qué tal estás?  |                        | JASMINE: L3 (Panyabí. Subt.).<br>***<br>How are you?   |                   |
| SADIA: (DC) Di algo. ¿No piensas contestarle? Vamos.  |                        | SADIA: L3 (Panyabí. Subt.).<br>***<br>Aren't you going to answer?<br>-----<br>Won't you reply? |                   |
| TÍACASIM: (OFF) Ven aquí, Casim. Ven a <b>conocer</b> (DC) a tu tía. (SB/DC) Estás muy guapo. |                        | TÍACASIM: L3 (Panyabí. Subt.).<br>***<br>Come here, Casim.<br>-----<br>You're looking well.    |                   |
| <b>OBSERVACIONES</b>  |                        |  |                   |
| Interferencias fonéticas:<br>[z] en estás, contestarle y conocer                              |                        |  |                   |

Llama la atención la sistematicidad con la que se dobla interlingüísticamente la L3 en *Ae Fond Kiss...*, *Beautiful People* y *Room to Rent*, lo que podría estar relacionado con la modalidad escogida para traducir los fragmentos plurilingües que se tratan en el siguiente apartado.

La segunda modalidad escogida con más frecuencia es la no traducción. El proceso es el siguiente: se extraen los diálogos en L3 de la pista de audio original y se

<sup>216</sup> Los subtítulos parciales en abierto, del filme original o la versión doblada, se incorporan a las celdas correspondientes de las columnas *TM* o *TO*, con el pautado y el formato de la muestra. Los tres asteriscos diferencian el canal auditivo, en el que se escucha la L3, y los subtítulos en L1 o L2 del canal visual. Cuando varios subtítulos parciales se corresponden con una misma intervención, se separan mediante guiones (-----).

mantienen tal cual en el doblaje. Estas muestras representan peleas, cantos y rezos (v. muestra 89\_VD). Rosa Pastó apunta a que en dichos fragmentos la traducción no es tan necesaria (v. *Restricciones semióticas e icónicas*, apartado 8.4.3.1).

Se dejaron en original. ¿Por qué? Porque sabemos que es un rezo. No nos importa lo que diga. Es como un padrenuestro al revés. Es lo mismo. (Pastó, anexo 12.8, 263)

Los fragmentos monolingües en L3 también se traducen mediante combinaciones de modalidades. En concreto, se combina la no traducción de parte de la L3 con la subtitulación a L1 en redonda de otras frases:

Ejemplo 11. Muestra 371\_VD

| PELÍCULA  | <i>Provoked</i> | TCR  | 00.37.14-00.38.26 |
|---|-----------------|--|-------------------|
| TM  |                 | TO   |                   |
| GRUPO DE MÚSICA: (OFF/ON) L3 (Desconocida. No traducción).                              |                 | GRUPO DE MÚSICA: L3 (Desconocida. No trad.). |                   |
| HERMANA: (ON > OFF) L3 (Panyabí. Subt. en EN).  |                 | HERMANA: L3 (Panyabí. Subtitulación).        |                   |
| ***   |                 | ***  |                   |
| Don't worry   |                 | Don't worry                                  |                   |
| -----   |                 | -----  |                   |
| You are looking very pretty   |                 | You are looking very pretty                  |                   |
| KIRANJIT: L3 (Panyabí. Subtitulación en EN).  |                 | KIRANJIT: L3 (Panyabí. Subtitulación).       |                   |
| ***   |                 | ***  |                   |
| I don't even know him   |                 | I don't even know him                        |                   |
| HERMANA: L3 (Panyabí. Subtitulación en EN). (ON/OFF) L3 (Panyabí. Subtitulación en EN). |                 | HERMANA: L3 (Panyabí. Subtitulación).        |                   |
| ***   |                 | ***  |                   |
| You don't need to   |                 | You don't need to                            |                   |
| -----   |                 | -----  |                   |
| He is my brother-in-law's friend in London  |                 | He is my brother-in-law's friend in London   |                   |
| -----   |                 | -----  |                   |
| He will take good care of you   |                 | He will take good care of you                |                   |
| KIRANJIT: (ON) L3 (Panyabí. Subt. en EN).   |                 | KIRANJIT: L3 (Panyabí. Subtitulación).       |                   |
| ***   |                 | ***  |                   |
| But sister, what about my education?  |                 | But sister, what about my education?         |                   |
| HERMANA: (OFF/ON) L3 (Panyabí. Subt. en EN). (ON/OFF) L3 (Panyabí. Subt.en EN).         |                 | HERMANA: L3 (Panyabí. Subtitulación).        |                   |
| ***   |                 | ***  |                   |
| Who's stopping you?   |                 | Who's stopping you?                          |                   |
| -----   |                 | -----  |                   |
| He doesn't mind   |                 | He doesn't mind                              |                   |
| GRUPO DE MÚSICA: (OFF) L3 (Desconocida. No traducción).                                 |                 | GRUPO DE MÚSICA: L3 (Desconocida. No trad.). |                   |

Como se adelanta en el apartado 8.2.3, el filme *Provoked* no dispone de banda de subtítulos parciales en español, pero sí se ven en abierto los subtítulos en inglés de la

versión original. Esta característica, muy probablemente un fallo de la edición del DVD, supone que solo aquellos espectadores que saben inglés comprenden el mensaje en L3, a no ser que vean el filme doblado y subtulado a la vez. La directora de doblaje Rosa Pastó no supo dar una explicación, ya que la elaboración y la revisión de los subtítulos parciales no están entre sus funciones (anexo 12.8, 225).

También se combina el doblaje con la no traducción de la L3.

Ejemplo 12. Muestra 511\_VD

| PELÍCULA   | <i>Beautiful People</i>   | TCR                | 00.41.55-00.43.02         |
|--|---|--------------------|---------------------------|
| TM (DOBLAJE)   | TO  | TM (SUBTITULACIÓN) |                           |
| ADLIB: (OFF) L3 (Bosnio. No traducción).                                       | ADLIB: L3 (Bosnio. No traducción).  |                    |                           |
| GRIFFIN: (ON) ¿Qué es esto?  | Griffin: What's this?   |                    | ¿Qué es esto?             |
| ADLIB: L3 (Bosnio. No traducción).   | ADLIB: L3 (Bosnio. No traducción).  |                    | Mamá, hay un hombre.      |
| MUJER: (OFF) L3 (Bosnio. No trad.).  |   |                    |                           |
|  | GRIFFIN: Who are you?   |                    | ¿Quiénes sois?            |
| GRIFFIN: (ON) ¿Quiénes sois? ¿Habéis estado toda la noche de juerga?           | ADLIB: L3 (Bosnio. No traducción).  |                    |                           |
|  | GRIFFIN: You've been having a bit of a party.   |                    | ¿Habéis estado de juerga? |
| NIÑO: (DE) Lineker, Lineker, ¿tú, Lineker? (DC) Lineker, Lineker. Eh, Lineker. | ADLIB: L3 (Bosnio. No traducción).<br>Niño: Lineker, Lineker, L3 (Bosnio. No traducción). |                    | Lineker, ¿eres Lineker?   |
|  |   |                    | Oye, Lineker, Lineker.    |
| GRIFFIN: (OFF) (P) (GG) (SB) Lárgate.  | GRIFFIN: Oh, let me sleep.  |                    | -Lárgate.                 |
| NIÑO: (DC) Gracias.  | NIÑO: Hey, Lineker, Lineker, L3 (Bosnio. No traducción).                                  |                    | -Gracias.                 |
| ADLIB: (OFF) (SB) L3 (Bosnio. No trad.).                                       |   |                    |                           |

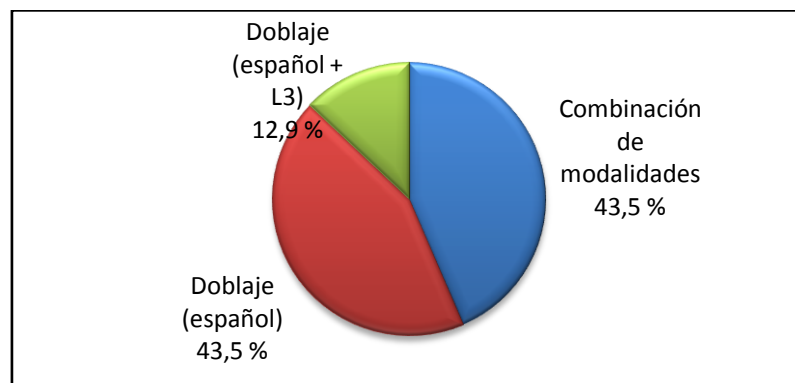
Esta combinación parece ser fruto de un problema de edición del DVD de *Beautiful People* distribuido en España. La versión doblada de este filme sí contiene una banda de subtítulos parciales. No obstante, esta banda no traduce en ningún momento la L3 conservada en el doblaje, sino una canción en inglés. Según los traductores, normalmente se traduce la L3 de la que se dispone traducción en inglés en el guion original. Que los fragmentos no traducidos en la versión doblada estén subtítulos en la versión subtulada reafirma la suposición de que sí existía una banda de subtítulos parciales en el TO. Además, Josetxo Moreno (anexo 11.1, 131:133) y Rosa Sánchez (anexo 12.9, 114) confirman que la versión doblada de la proyección cinematográfica contenía subtítulos parciales para estas frases<sup>217</sup>.

<sup>217</sup> Dado que una persona que vea la versión doblada en DVD no dispone de subtítulos, en el recuento de porcentajes y tendencias de esta tesis doctoral consta que la modalidad escogida es la no traducción, a pesar de que es muy probable que existieran en la versión cinematográfica.

### ***La traducción de la L3 en muestras plurilingües***

En el apartado 8.2.3, se llegaba a la conclusión de que la presencia de la L3 en los filmes originales es mayor en muestras en las que también se habla, principalmente, la L1; el porcentaje de muestras plurilingües asciende al 26,4 %. Para traducir las muestras que combinan L1 y L3, se utiliza por igual el doblaje a español y la combinación de modalidades.

Figura 19. Modalidades de traducción para traducir las muestras plurilingües en las versiones dobladas



Una vez más, en el doblaje al español se perciben diversas variedades lingüísticas, cuya elección parece venir determinada por el personaje y por la variedad que se le ha asignado en el conjunto del filme. En consecuencia, se hallan fragmentos plurilingües en el TO que se doblan a L2 en, por ejemplo, la muestra 661\_VD, a una mezcla de L2 e interlengua (v. muestra 701\_VD) o a una interlengua, como en el siguiente ejemplo.

Ejemplo 13. Muestra 1\_VD

| PELÍCULA  | <i>It's a Free World...</i> | TCR  | 00.00.27-00.00.57 |
|---|-----------------------------|--|-------------------|
| TM  |                             | TO   |                   |
| MUJER: (OFF) Ven por aquí, adelante.  |                             | MUJER: L3 (Nombre del inmigrante)  |                   |
| ANGIE: Hola, ¿qué tal? Siéntese. Acaba de llegar.                                       |                             | ANGIE: Hello, how are you? Take a seat.  |                   |
|   |                             | INMIGR1: L3 (Polaco. No traducción).   |                   |
|   |                             | MUJER: L3 (Polaco. No traducción).   |                   |
|   |                             | ANGIE: Can you ask if he does...?  |                   |
| MUJER: ¿Está al tanto de los requisitos que se piden?                                   |                             | MUJER: L3 (Polaco. Interpretación de enlace).  |                   |
| INMIGR1: (DC) Sí, ya he traído todos los formularios.                                   |                             | INMIGR1: L3 (Polaco. Interpretación de enlace).  |                   |
| MUJER: (DE) Es mecánico.  |                             | MUJER: He's a mechanic.  |                   |
| ANGIE: (OFF) De acuerdo. ¿Y estaría dispuesto a trabajar en la construcción o algo así? |                             | ANGIE: Ok, and er... Would he be willing to do any building work, or anything like that? |                   |
| MUJER: (DE) Necesitamos peones y albañiles.   |                             | MUJER: L3 (Polaco. Interpretación de enlace).  |                   |
| INMIGR1: (ON) Sí, vale.   |                             | INMIGR1: L3 (Polaco. Interp. de enlace).   |                   |
| ANGIE: Pues entonces, firme este contrato. (OFF) Eso es.                                |                             | ANGIE: And could you just sign this contract? Have you mentioned that?                   |                   |
|   |                             | MUJER: Yes.  |                   |
| MUJER: Viajará enseguida. Téngalo todo preparado.                                       |                             | INSERTO: Katowice, Poland  |                   |
|   |                             | MUJER: L3 (Polaco. Interpretación de enlace).  |                   |
| OBSERVACIONES   |                             |  |                   |
| Interferencias fonéticas:<br>[z] en sí  |                             |  |                   |

En esta muestra de *It's a Free World...*, el doblaje a español afecta a fragmentos en los que en el filme original un personaje ejerce de intérprete. A simple vista, parece que la decisión de mantener la función mediadora de los personajes que ejercen de intérpretes en el doblaje es un hecho arbitrario. La razón aducida por el director de doblaje es una restricción formal (el solapamiento de intervenciones). Sin embargo, en la muestra 73\_VD, se dobla a interlengua la primera transducción del TO, pero se conserva la pista original en L3 en la segunda. Queda patente la necesidad de estudiar en la fase D las restricciones del texto audiovisual.

Como se observaba en la figura 19, se emplea el doblaje a español y L3 en poco más de una décima parte del total de fragmentos que incorporan tanto la L1 como la L3 en el filme original. En la mayoría de estas muestras, se produce un cambio de código puntual y siempre en el plano léxico, es decir, la L3 consiste en palabras sueltas. Para traducirlas, se realiza un doblaje intralingüístico a modo de préstamo lingüístico:



## Ejemplo 14. Muestra 703\_VD

| PELÍCULA   | <i>Ae Fond Kiss...</i> | TCR  | 01.36.28-01.37.59 |
|--|------------------------|--|-------------------|
| TM   |                        | TO   |                   |
| CASIM: ¿Y si me deprimoy me vuelvo loco?                           |                        | CASIM: If I get depressed and lose my mind?                            |                   |
| ROISIN: (OFF) Te mandaré una postal.                               |                        | ROISIN: I'll send you a card.  |                   |
| CASIM: Entonces recogeré mis cosas.                                |                        | CASIM: Better pick up my stuff, then.                                  |                   |
| ROISIN: (DC) Más te vale.  |                        | ROISIN: Yeah, you'd better.  |                   |
| CASIM: (ON) ¿Y cuando... sea muy, (DC) muy viejo, señorita Hanlon? |                        | CASIM: And what about... when I get very, very, very old, Miss Hanlon? |                   |
| ROISIN: (DE) Ya veremos. (G) / L3 (Panyabí) chiflado.              |                        | ROISIN: I'll let you know. / Crazy L3 (Panyabí). No traducción.        |                   |
| CASIM: (DC) (R) Apestosa L3 (Panyabí). (R)                         |                        | CASIM: Smelly L3 (Panyabí). No traducción.                             |                   |
| ROISIN: (DE) (R)   |                        |  |                   |

Con menos frecuencia, se doblan intralingüísticamente diálogos completos en L3. En el siguiente ejemplo, la conversación en farsi entre Mahmoud y su mujer Mahin ha sido relocutada en L3 por los actores de doblaje que traducen al español otras intervenciones de estos personajes. Los espectadores españoles, como los espectadores del TO, no disponen de traducción y solo pueden intuir su significado.

## Ejemplo 15. Muestra 67\_VD

| PELÍCULA  | <i>It's a Free World...</i> | TCR   | 00.39.16-00.39.58 |
|---|-----------------------------|---|-------------------|
| TM  |                             | TO  |                   |
| MAHMOUD: (ON) L3 (Farsi).   |                             | MAHMOUD: L3 (Farsi. No traducción).             |                   |
| MAHIN: (OFF) L3 (Farsi).  |                             | MAHIN: L3 (Farsi. No traducción).               |                   |
| MAHMOUD: (ON) L3 (Farsi).   |                             | MAHMOUD: L3 (Farsi. No traducción).             |                   |
| MAHIN: (OFF) L3 (Farsi).  |                             | MAHIN: L3 (Farsi. No traducción).               |                   |
| MAHMOUD: (ON) Entre. Mi esposa, Mahin.                            |                             | MAHMOUD: Come in, please. My wife, Mahin.       |                   |
| MAHIN: Hola, <b>encantada</b> de conocerla.                       |                             | MAHIN: Hi. Nice to meet you.                    |                   |
| ANGIE: (DC) Igualmente.   |                             | ANGIE: Nice to meet you.                        |                   |
| MAHMOUD: (ON) Mis dos hijas.                                      |                             | MAHMOUD: My two daughters -- Sheeva and Shadeh. |                   |
| HIJAS: Hola.  |                             | ANGIE: Hello.                                   |                   |
| ANGIE: (DC) (P) Hola.   |                             | HIJAS: Hello.                                   |                   |
| OBSERVACIONES   |                             |   |                   |
| Interferencias fonéticas:<br>[k <sup>h</sup> ] y [d] en encantada |                             |   |                   |

Los directores de doblaje confirman que es habitual doblar intralingüísticamente la L3. A veces cuentan con ayuda externa, en general una persona que habla dicho idioma, o en ocasiones simplemente imitan los sonidos de la L3 hasta que creen que se asemeja lo suficiente. En sus explicaciones, se aprecia una gran diferencia respecto a la cantidad de L3 que suele doblarse intralingüísticamente. Mientras Gutiérrez confirma

que esto se hace siempre que los diálogos no sean muy largos, Sánchez reconoce que ha llegado a doblar intralingüísticamente 40 *takes* a islandés.

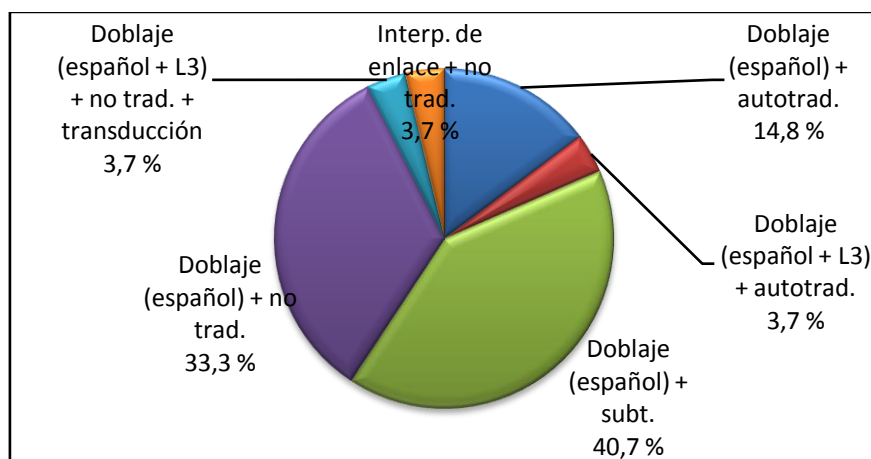
Siempre que fue posible (por longitud de diálogo, sobre todo) que el actor de doblaje pudiese interpretar en otro idioma, se respetó. (Gutiérrez, anexo 12.7, 128)

Lo haríamos por traducción fonética de oído. Otra vertiente. O sea, yo escucharía... Suponiendo que nadie me pudiera ayudar, entonces yo lo haría por oído. [...] ¿Qué dice? [Imita una lengua extranjera.] Pues, a ver, lo oiría 70.000 veces. [Imita una lengua extranjera.] Entonces haríamos así hasta que sacásemos aquello que se pareciera. Hacemos dos pistas. En una ponemos el uno y el otro y vamos viendo a ver si se parecen. (Pastó, anexo 12.8, 324:326)

Nosotros hemos llegado a hacer con un actor que ha hecho 40 *takes* en islandés. O sea, en islandés. Una película de Lars von Trier y se hizo en islandés, con un señor islandés que vino al estudio a trabajar con nosotros. Y a trabajar con el actor, a decirle cómo había que decir esto. Me parece que es importante eso. Muy importante. Como si yo tengo que hacer una película china y me voy a la embajada a que me digan cómo se pronuncian todas estas cosas, por ejemplo. Porque no tengo ni idea y cuando les oigo a ellos tampoco lo entiendo. (Sánchez, anexo 12.9, 168)

Además de doblar inter o intralingüísticamente las muestras que incorporan L1 y L3 en el TO, en un 43,5 % de las muestras plurilingües se detectan varias modalidades de traducción en el TM. Se utiliza una modalidad para traducir la L1 y otra para (no) traducir la L3.

Figura 20. Combinación de modalidades para traducir las muestras multilingües en las versiones dobladas



La combinación de modalidades más frecuente es el doblaje de la L1 con la subtitulación o la no traducción de la L3, es decir, se extraen los fragmentos en L3 de la pista de audio original para subtitarlos o no traducirlos y el resto de la conversación, que transcurre normalmente en L1 en el TO, se dobla al español. En el próximo ejemplo,

además de no traducirse la L3 en el TM mediante la conservación de la pista de audio original, se observa la omisión total de las primeras frases en L3 del TO.

Ejemplo 16. Muestra 95\_VD<sup>218</sup>

| PELÍCULA  | <i>It's a Free World...</i> | TCR   | 01.21.55-01.24.01 |
|---|-----------------------------|---|-------------------|
| TM  |                             | TO  |                   |
|   |                             | INMIGR49: L3 (Desconocida. No trad.).   |                   |
|   |                             | INMIGR50: L3 (Desconocida. No trad.).   |                   |
| INMIGR49: No es <b>agradable</b> , ¿verdad? Voy a contarte la historia de dos personas.   |                             | INMIGR49: Not a good feeling, is it? Let me tell you a story about you people.  |                   |
|   | [...]                       |   |                   |
| INMIGR50: (SB) L3 (Desconocida).  |                             | INMIGR50: L3 (Desconocida. No trad.).   |                   |
| INMIGR49: (ON) (G) Debes dinero a 20 hombres, 2.000 libras a cada uno. (DE) Queremos nuestro dinero.  |                             | INMIGR49: You owe twenty men two thousand pounds each.  |                   |
| ANGIE: (ON) (SB) (G)  |                             | ANGIE: (G)  |                   |
| INMIGR49: (DE) Ni más ni menos. Nos llevamos esto. Nos sigues debiendo 30.000 libras. (ON) Si te mueves de esta habitación... Si haces una llamada antes de tiempo, no volverás a ver a Jamie, jamás. (OFF) ¿Vale? Sé buena chica. (DE) L3 (Desconocida). |                             | INMIGR49: We want our money. Nothing more, nothing less. We'll take this. You still owe us thirty thousand pounds.  |                   |
|   |                             | ANGIE: (G)  |                   |
|   |                             | INMIGR49: If you move from this room, make one call before we tell you, you'll never see Jamie again. Okay? You be a good girl. L3 (Desconocida. No trad.). (G) |                   |
| OBSERVACIONES   |                             |   |                   |
| Interferencias fonéticas:<br>[Λ] en agradable   |                             |   |                   |

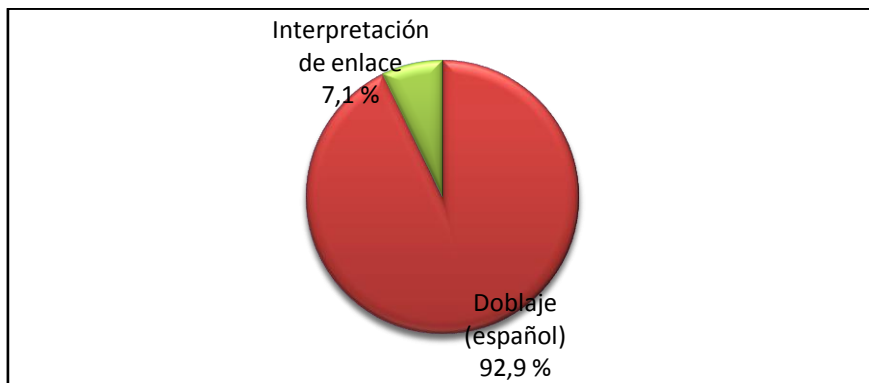
### ***La traducción de fragmentos ininteligibles o inexistentes en el TO***

Al transcribir las muestras en el proceso previo al análisis, no es posible comprender ciertos diálogos. En algunos casos, se podría presuponer que hablan una L3, pero no siempre es así, por lo que en esta tesis se cataloga el código lingüístico de dichas muestras como ininteligible. Asimismo, en otras muestras existen frases inexistentes en el TO. Estos fragmentos representan, en solitario, el 2,1 % del total (v. figura 37, apartado 8.2.3), pero además se hallan en un 11,7 % en combinación con otros códigos lingüísticos. Estudiar más a fondo su traducción da pie a tratar el tema del ajuste en el doblaje y la consiguiente ampliación de los diálogos.

<sup>218</sup> En algunos ejemplos se omite un fragmento de la muestra por ser irrelevante para el aspecto que se está comentando. Mediante «[...]» se indica que tanto en el TM como en el TO sigue la conversación entre la intervención previa y la siguiente.

En los fragmentos que contienen diálogos ininteligibles en el TO, la lengua resulta incomprensible porque se solapan varias intervenciones o porque se escucha muy de fondo (los llamados ad lib o ambientes<sup>219</sup>). En el TM se opta por el doblaje, principalmente a una interlengua, ya que los personajes representan inmigrantes de primera generación, como se ve en el ejemplo 17.

Figura 21. Modalidades de traducción para traducir los fragmentos ininteligibles en las versiones dobladas



Ejemplo 17. Muestra 445\_VD

| PELÍCULA | <i>Provoked</i>                           | TCR | 01.21.12-01.21.15       |
|----------|---|-----|-------------------------|
|          | TM  |     | TO                      |
|          | RADHA: (DC) Gracias.                      |     | RADHA: [Ininteligible]. |
|          | JAMILA: Radha, has estado genial.         |     |                         |
|          | RADHA: (ON) ¿Quién es aquel chico de ahí? |     | RADHA: [Ininteligible]. |

<sup>219</sup> Los ad lib son «diálogos de ambiente improvisados, sin trascendencia para la historia [...], que en la mezcla resultarán casi ininteligibles» (Chaume, 2004, p. 97). En el convenio colectivo de profesionales de la rama artística del doblaje de 1993, se definen los ambientes como «los gestos, murmullos, exclamaciones, toses, risas, llantos, así como las expresiones concretas y breves emitidas por personajes integrantes de un grupo como tal, sin singularizarse y, por tanto, sin exigir sincronía». Disponible en: <http://www.fia-actors.com/uploads/FAEE-OSAAEE%20dub06.pdf>.

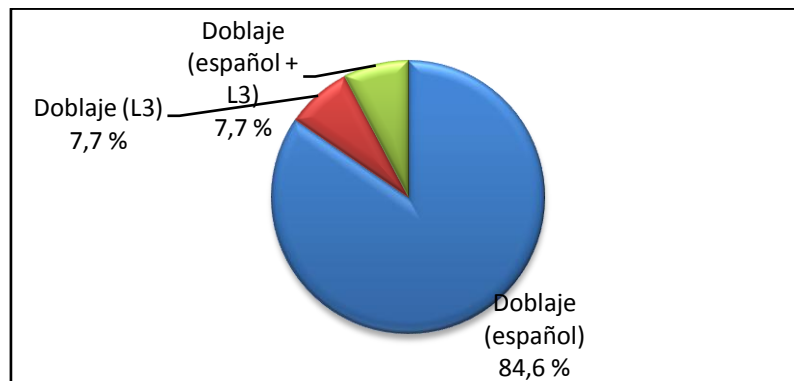
En el siguiente ejemplo, los diálogos ininteligibles se convierten en una interpretación de enlace.

Ejemplo 18. Muestra 17\_VD

| PELÍCULA  | <i>It's a Free World...</i> | TCR                       | 00.03.31-00.03.45 |
|---|-----------------------------|---------------------------|-------------------|
| TM  |                             | TO                        |                   |
| MUJER: (DL) Siéntese.   |                             | MUJER: [Ininteligible].   |                   |
| INMIGR7: [Ininteligible, pero supuestamente polaco].  |                             |                           |                   |
| ANGIE: Vamos a ver... ¿Le puedes explicar un poco por encima los detalles de las cláusulas? |                             | ANGIE: [Ininteligible].   |                   |
| MUJER: [Ininteligible, pero supuestamente polaco].  |                             | MUJER: [Ininteligible].   |                   |
| INMIGR7: [Ininteligible, pero supuestamente polaco].  |                             | INMIGR7: [Ininteligible]. |                   |
|   |                             | MUJER: [Ininteligible].   |                   |

En el TM se crean diálogos que no existen en el TO con el objetivo de realizar un doblaje creíble y evitar, así, que se vean movimientos de boca en los que no se escucha nada. Lo más habitual es que se realice un doblaje a español, como en el ejemplo 19.

Figura 22. Modalidades de traducción para traducir los fragmentos inexistentes en las versiones dobladas



Ejemplo 19. Muestra 409\_VD

| PELÍCULA  | <i>Provoked</i> | TCR  | 00.59.20-01.00.06 |
|---|-----------------|--|-------------------|
| TM  |                 | TO   |                   |
| JACKIE: (DC) Tres iguales hacen cuatro.   |                 |  |                   |
| KIRANJIT: (DE) Pero esas no...  |                 |  |                   |
| POLICÍA: (DC) ¡El correo! Amias, Carla. Brighton, Amanda. (DL) Scott, Veronica.   |                 | POLICÍA: Mail call. Amias, Carla. Brighton, Amanda. Scott, Veronica.   |                   |
| RONNIE: (DE) Sí, sí.  |                 | RONNIE: Yeah. Yes.   |                   |
| JACKIE: (ON) (G) ¡Mírala, como un gato con un cuenco de leche!  |                 | JACKIE: Look at her! Like the cat that got the cream.  |                   |
| KIRANJIT: ¿De quién?  |                 | KIRANJIT: <u>Who from?</u>   |                   |
| JACKIE: (OFF) De su hija, supongo. Tiene catorce años. Ronnie la quiere con locura. Está lejos, al Norte, en un internado, (DC) hasta que se resuelva la apelación de Ronnie. / |                 | JACKIE: Her daughter, I reckon. She's 14. Ronnie just loves her to death. She's all the way up north, in some boarding school until Ronnie gets her appeal sorted. |                   |
| KIRANJIT: (ON) (G) Los <b>niños</b> alegran la vida.  |                 | KIRANJIT: Children bring joy to any life.  |                   |
| OBSERVACIONES   |                 |  |                   |
| Interferencias fonéticas:<br>[z] en niños   |                 |  |                   |

Sin embargo, en los siguientes ejemplos se detectan llamativas invenciones de diálogos al ampliarse los diálogos con frases en L3.

Ejemplo 20. Muestra 51\_VD

| PELÍCULA                            | <i>It's a Free World...</i> | TCR                           | 00.30.19-00.30.25 |
|-------------------------------------|-----------------------------|-------------------------------|-------------------|
| TM                                  |                             | TO                            |                   |
| INMIGR21: (DL) ¡Hola, Karol!        |                             |                               |                   |
| KAROL: (DE) L3 (Polaco).            |                             | KAROL: L3 (Polaco. No trad.). |                   |
| INMIGR21: (OFF) ¿Qué tal?           |                             |                               |                   |
| KAROL: (DC) Bien, L3 (Polaco).      |                             | KAROL: L3 (Polaco. No trad.). |                   |
| INMIGR21: (OFF) L3 (Polaco), Karol. |                             |                               |                   |

Ejemplo 21. Muestra 91\_VD

| PELÍCULA  | <i>It's a Free World...</i> | TCR   | 01.10.51-01.10.55 |
|---|-----------------------------|---|-------------------|
| TM  |                             | TO  |                   |
| ANGIE: (OFF) Perdone, ¿sabe si todavía quedan caravanas libres? |                             | ANGIE: Oh, excuse me. Do you know if there's any spare caravans at all? |                   |
| INMIGR45: L3 (Desconocida).                                     |                             |   |                   |
| ANGIE: ¿Me entiende?  |                             | ANGIE: Do you speak English? No. All right.                             |                   |

Aunque es importante estudiar las razones por las que los directores de doblaje se ven en la tesitura de crear diálogos, en esta fase de la investigación interesa

principalmente cómo proceden cuando no disponen de una traducción y deben completar el doblaje<sup>220</sup>.

Yo, como adaptador, escribí esos diálogos basándome en el significado de la versión original. (Gutiérrez, anexo 12.7, 125)

El buen doblaje es aquel que tú, estando sentado en el cine, miras la película y, cuando sales, te has quedado con la historia y no te importa nada más. El mal doblaje es lo que pasa a veces, que dices: «Uy, ¿cómo este...? Pero, ¿qué...? ¿Qué ha dicho?» O: «¿Esta voz? ¡Qué raro! ¡Qué...!» Ese, que también hay muchas películas que... Quizás nosotros pues estamos más sensibles al tema, pero también se nota mucho. (Pastó, anexo 12.8, 35)

Dado que no estaba subtulado, nosotros hicimos como para que se entendiera lo que estaban diciendo inventando, evidentemente. (Pastó, anexo 12.8, 306)

Si es en castellano, claro, no me puede repetir lo que el otro me entiende [sic]. Por tanto, entonces, le digo: «No, no. Que lo que quiere decir es que tal». Y lo digo de otra manera, exactamente lo mismo. Es[a] sería una fórmula. (Pastó, anexo 12.8, 328)

No, no, tú déjalo que ya me lo inventaré yo. Ambientes que se oyen. Todo lo que tú entiendas de un idioma está bien que se traduzca. Pero hay cosas que prefiero que no me pongas nada, porque tú te lo vas a inventar y yo también. Entonces prefiero inventármelo yo. (Sánchez, anexo 12.9, 136)

Entonces te lo inventas. Hombre, los ambientes son cosas que realmente están muy detrás, a no ser que sean muy lógicos y evidentes están ahí un poco detrás. Lógicamente es un poco la situación que tienes ahí. (Sánchez, anexo 12.9, 142)

Esa frase tienes que adornarla por decirlo de alguna forma. O sea, esa frase que tienes ahí de siete palabras tiene que tener quince. Tienes que adornarla. Pues con tiempos verbales, con saludos, metiendo nombre, yo qué sé, muchas maneras, porque eso es muy difícil. (Sánchez, anexo 12.9, 146)

Como queda patente en los siguientes ejemplos, se aprovechan el contexto y los subtítulos parciales para crear diálogos coherentes con la escena. Como señala Rosa Pastó, cuando la L3 del TO coincide con la L2 o cuando, como en el ejemplo 23, desaparece la función mediadora del intérprete diegético del filme original, porque se dobla interlingüísticamente la L3, se suelen modificar los diálogos para que no se repita información, práctica que choca con la observada en el ya mencionado filme *The Last Stand*, en el que el intérprete repite preguntas y respuestas.

<sup>220</sup> Al entrevistar a los directores de doblaje, no logro detectar qué proceso siguen a la hora de ampliar diálogos con L3.

Ejemplo 22. Muestra 599\_VD

| PELÍCULA  | <i>Ae Fond Kiss...</i>  | TCR | 00.19.09-00.19.43 |
|---|---|-----|-------------------|
| TM  | TO  |     |                   |
| TARIQ: (DL) Vamos.  | TARIQ: L3 (Panyabí. No traducción).   |     |                   |
|   | SADIA: L3 (Panyabí. Subtitulación).<br>***  |     |                   |
| SADIA: La paz sea con vosotros.   | Peace upon you.   |     |                   |
| PADREAMAR: (OFF) La paz sea con vosotros.   | PADRESAMAR: L3 (Panyabí. No trad-).   |     |                   |
| TARIQ: (DC) (P) ¡Hola! ¡Hola! ¿Qué tal están?   |   |     |                   |
|   | SADIA: L3 (Panyabí. Subtitulación).<br>***  |     |                   |
| SADIA: (P) ¿Qué tal están?  | Are you all right?  |     |                   |
| TARIQ: Hola, ¿qué tal?  | TARIQ: L3 (Panyabí. No traducción).   |     |                   |
|   | SADIA: L3 (Panyabí. Subtitulación).<br>***  |     |                   |
| SADIA: ¿Han llegado bien?   | Find the house OK?  |     |                   |
| MADREAMAR: (DE) Bien, muy bien.   |   |     |                   |
| TARIQ: (DL) ¡Qué alegría verles! (OFF) La paz sea con vosotros. Encantado de conocerte.   | TODOS: L3 (Panyabí. No traducción).   |     |                   |
| PADREAMAR: Bien, muy bien.  |   |     |                   |
| AMAR: La paz sea contigo.   |   |     |                   |
| TARIQ: Perdón por el pequeño desorden. / (DE) Hijo, pasa dentro, por favor. Sadia, acompáñalos. Por favor, pasad a nuestra humilde de casa.   | TARIQ: Oh, hello, young man. Sorry about the mess. L3 (Panyabí. No trad.).                                      |     |                   |
| SADIA:(DC) (P) Sí, sí, venid conmigo. Vamos, hijo.  |   |     |                   |
|   | TARIQ: L3 (Panyabí. Subt.). We're doing one gate, L3 (Panyabí. No trad.).<br>***                                |     |                   |
| TARIQ: (DE) (P) Estamos construyendo un anexo aquí. La verdad es que lo acabamos de empezar. Queremos hacer un dormitorio nuevo y un salón. Cuando esté acabado, tendrá muy buen aspecto. | Son, go with Auntie.<br>-----<br>We're building an extension here.<br>-----<br>When it's done, it'll look fine. |     |                   |
| OBSERVACIONES   |   |     |                   |
| Interferencias fonéticas:<br>[z] en vamos, vosotros y acompáñalos<br>[v] en vamos y vosotros<br>[s] en paz, empezar y conocerte   |   |     |                   |



Ejemplo 23. Muestra 9\_VD

| PELÍCULA  | <i>It's a Free World...</i> | TCR   | 00.01.59-00.02.22 |
|---|-----------------------------|---|-------------------|
| TM  |                             | TO  |                   |
| INMIGR5: (OFF) ¡Hola! Le traigo los informes que me pidió ayer. |                             |   |                   |
| MUJER: A ver, déjeme ver.                                       |                             | MUJER: L3 (Polaco. Interp. de enlace).            |                   |
| INMIGR5: Espero que estén todos.                                |                             | INMIGR5: L3 (Polaco. Interp. de enlace).          |                   |
| MUJER: Es supervisor de tiendas, en hipermercados.              |                             | MUJER: He's a supervisor in a shop, hypermarkets. |                   |
| ANGIE: Vale, veamos desde hace cuánto tiempo.                   |                             | ANGIE: Ok. And how long's he been doing that for? |                   |
|   |                             | MUJER: L3 (Polaco. Interp. de enlace).            |                   |
| INMIGR5: Ahí tiene la documentación.                            |                             | INMIGR5: L3 (Polaco. Interp. de enlace).          |                   |
| MUJER: Aquí tiene los formularios. 25 años.                     |                             | MUJER: 25 years.                                  |                   |
| ANGIE: Estupendo.   |                             | ANGIE: Ok, that's grand.                          |                   |
|   |                             | MUJER: L3 (Polaco. Interp. de enlace).            |                   |
|   |                             | ANGIE: And he can start work straight away?       |                   |
| MUJER: ¿Tiene disponibilidad inmediata?                         |                             | MUJER: L3 (Polaco. Interp. de enlace).            |                   |
| INMIGR5: Por supuesto que sí.                                   |                             | INMIGR5: L3 (Polaco. Interp. de enlace).          |                   |
| ANGIE: Sí, vale, genial.  |                             | ANGIE: Yes, ok. Brilliant.                        |                   |

Tras estudiar cómo se traducen en las versiones dobladas los distintos códigos lingüísticos del TO, se listan en la tabla que sigue las modalidades de traducción empleadas. A modo de conclusión, se percibe una tendencia a emplear el doblaje a español para traducir los diálogos en L1, los diálogos ininteligibles y los diálogos inexistentes, así como un doblaje intralingüístico para traducir la L2, es decir, los fragmentos en español del TO. Por el contrario, no se observa ninguna tendencia clara al traducir el plurilingüismo, ni en muestras monolingües ni en muestras plurilingües. Queda confirmada entonces la necesidad de estudiar en la fase D las restricciones del texto audiovisual que pueden determinar la variabilidad de modalidades de traducción empleadas.

Tabla 46. La elección de las modalidades de traducción en el doblaje  
ante los códigos lingüísticos del TO

| CÓDIGO LINGÜÍSTICO EN TO | MODALIDADES DE TRADUCCIÓN  | TENDENCIA                  |
|--------------------------|--|----------------------------|
| L1                       | Doblaje (español): 99,4 %<br>Doblaje (español) + subtitulación: 0,6 %  | Doblaje (español)          |
| L2                       | Doblaje (español): 75 %<br>No traducción: 25 %   | Doblaje (español)          |
| L3                       | Doblaje (español): 56,3 %<br>No traducción: 31,3 %<br>Doblaje (español) + no traducción: 6,3 %<br>Subtitulación + no traducción: 6,3 % | No hay una tendencia clara |
| L1 + L3                  | Doblaje (español): 43,5 %<br>Combinación de modalidades: 43,5 %<br>Doblaje (español + L3): 12,9 %                                      | No hay una tendencia clara |
| DIÁLOGOS ININTELIGIBLES  | Doblaje (español): 92,9 %<br>Interpretación de enlace: 7,1 %   | Doblaje (español)          |
| DIÁLOGOS INEXISTENTES    | Doblaje (español): 84,6 %<br>Doblaje (L3): 7,7 %<br>Doblaje (español + L3): 7,7 %  | Doblaje (español)          |

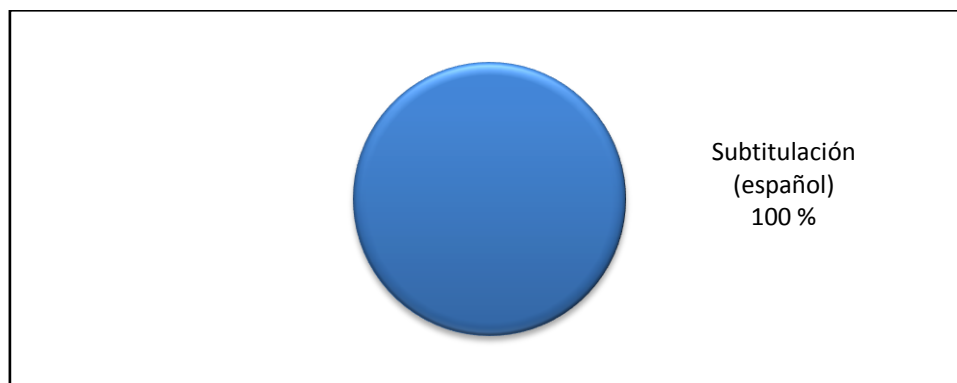
### 8.3.3.2. La elección de las modalidades de traducción en la subtitulación

Al igual que en el doblaje de los filmes multilingües, cuando la modalidad seleccionada para su exhibición es la subtitulación, se perciben diferentes formas de traducir la diversidad lingüística propia de las comunidades inmigrantes.

#### *La traducción de la L1*

En este corpus, se subtitulan todas las muestras en las que se habla L1. En ocasiones, como en el ejemplo 24, se omiten algunos elementos por la necesidad de sintetizar la información (Díaz Cintas y Remael, 2007).

Figura 23. Modalidades de traducción para traducir la L1  
en las versiones subtituladas

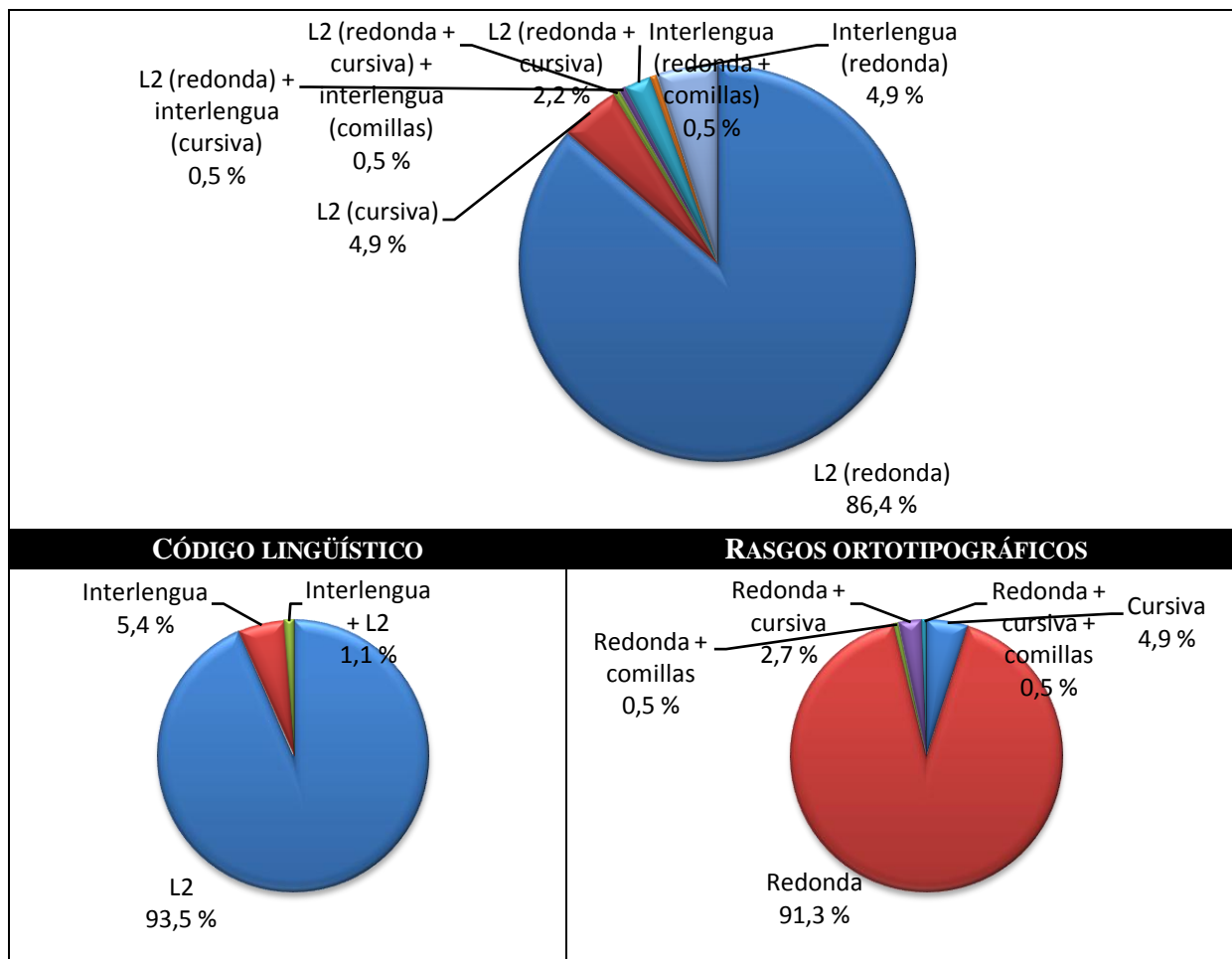


## Ejemplo 24. Muestra 408\_VOS

| PELÍCULA              | <i>Provoked</i>                       | TCR                   | 00.58.25-00.59.18   |
|-----------------------|---------------------------------------|-----------------------|---|
| TM                    |                                       | TO                    |   |
|                       |                                       | 00.58.25-<br>00.58.29 | RAJEEV: Mummy!  |
| 00.58.30-<br>00.58.33 | Volveremos otro día, ¿vale?           | 00.58.26-<br>00.58.35 | RADHA: Yes, Rajeev. We'll come see mummy another day, OK? Look at your brother, such a good boy. He's not crying! I promise you. Yes. |
| 00.58.34-<br>00.58.36 | Mira a tu hermano, qué bien se porta. |                       |   |
| 00.58.42-<br>00.58.43 | ¿Qué?                                 | 00.58.42-<br>00.58.43 | JAMILA: Well?   |
| 00.58.45-<br>00.58.47 | -Hemos entrado.<br>-¡Sí!              | 00.58.45-<br>00.58.46 | RADHA: We are in.   |
|                       |                                       | 00.58.46-<br>00.58.47 | JAMILA: Yes.  |

Ahora bien, puesto que las comunidades inmigrantes representadas en los filmes originales emplean dos variedades lingüísticas de la L1: inglés estándar y un inglés que contiene interferencias fonéticas, léxicas y gramaticales (v. apartado 8.3.3.1), se analizan, a continuación, los elementos característicos de la subtitulación: el código lingüístico y los rasgos ortotipográficos a los que se recurre para marcar las variedades lingüísticas.

Tabla 47. Características de la subtitulación de la L1



En la tabla anterior queda patente que la L1 se traduce primordialmente a una L2 en redonda, lo que refleja una tendencia a no marcar la interlengua aunque exista en el TO. Esta tendencia a emplear la lengua estándar en los subtítulos está relacionada con la homogeneización de los dialectos en la subtitulación, una práctica que confirman las subtuladoras de *Ae Fond Kiss...* y *Room to Rent*.

Normalmente los modismos en el habla no se reflejan en los subtítulos pues supondría escribir las palabras con faltas de ortografía. El espectador al encontrarse con las palabras con falta corta la lectura, relee y asimila lo que ha leído hasta que el cerebro le dice: "vale, es que el personaje habla mal o raro". El problema es que aunque los humanos hacemos esto muy rápido, para entonces el resto del subtítulo ya no está. Cuando me enfrento a personajes con particularidades del habla, a menos que sea una característica (un ceceo o un seseo, por ejemplo) que se vaya a repetir a lo largo de toda la película y al que el espectador se habrá "acostumbrado" al tercer subtítulo en el que suceda, no suelo reflejarlo. Creo que las limitaciones de los subtítulos a este respecto [son] muy evidentes y difíciles de superar satisfactoriamente, siempre te quedas como si te faltara algo. (Moya, anexo 12.6, 117)

Mi opinión es que es muy difícil marcar todos estos rasgos en la subtitulación y que la función de los subtítulos no es marcar esas interferencias, sino aportar contenido. Al

tener la banda sonora original por debajo, creo que el público ya puede apreciar esos matices. (Cortés, anexo 12.4, 109)

En *Beautiful People* y *Provoked*, se subtitula la L1 a una interlengua o se mezcla la L2 con la interlengua. Es una pena no haber podido entrevistar a los subtituladores de dichos largometrajes para comparar su opinión con las recién expuestas. En *Provoked*, parece que el propósito sería marcar el proceso de aprendizaje de la lengua que vive Kiranjit. En *Beautiful People*, el conocimiento limitado de la L1 genera situaciones cómicas o de incomprensión, que quedarían difuminadas si la interlengua no fuese visible en los subtítulos. Aunque se trata de una práctica minoritaria y con probabilidad esté determinada por la trama en sí, puede confirmarse la existencia de subtítulos que reflejan la poca fluidez de los personajes en el TO.

Las formas en las que se representa esta interlengua son variadas. En el ejemplo que sigue, la interlengua se manifiesta mediante colocaciones no naturales, es decir, el verbo empleado en alguna frase no es idiomáticamente correcto.

Ejemplo 25. Muestra 384\_VOS

| PELÍCULA  | <i>Provoked</i> | TCR   | 00.45.53-00.46.35 |
|---|-----------------|---|-------------------|
| TM  |                 | TO  |                   |
| Tienes que hacerlo.<br>Kiran.   |                 | MIRIAM: You have to. Kiran.   |                   |
| Hablo muy mal el idioma.<br>Se reirán.  |                 | KIRANJIT: <u>My English not good.</u><br>They all laugh.  |                   |
| Nadie se reirá de ti.<br>Tendrás un intérprete.   |                 | MIRIAM: No one is going to laugh at you. The court will get you an interpreter. Look, I'm running out of options. At this point, our best hope is to put you on the stand and hope that the women in the jury are sympathetic to you. |                   |
| Mira, no me quedan más opciones.  |                 |   |                   |
| Nuestra esperanza es hacerte subir al estrado y esperar que caigas bien a las mujeres del jurado. |                 |   |                   |
| No puedo.   |                 | KIRANJIT: I cannot. <u>It is... too...</u>  |                   |
| Es mucha vergüenza.   |                 | <u>shame.</u>   |                   |

De forma más habitual, se reproduce una sintaxis deficiente. Se emplean formas verbales no personales y se eliminan preposiciones y artículos:

Ejemplo 26. Muestra 396\_VOS

| PELÍCULA                                       | <i>Provoked</i> | TCR   | 00.54.40-00.55.27 |
|--|-----------------|---|-------------------|
| TM   |                 | TO  |                   |
| ¿Cómo estás?<br>Te encuentro mejor.            |                 | MIRIAM: How are you doing? You sound much better.             |                   |
| Dormir mejor ahora.<br>Acostumbro nuevo lugar. |                 | KIRANJIT: <u>Sleep better now. Getting used to new place.</u> |                   |

O se omite el verbo:

Ejemplo 27. Muestra 504\_VOS

| PELÍCULA  | <i>Beautiful People</i> | TCR  | 00.28.41-00.30.43 |
|---|-------------------------|--|-------------------|
| TM  |                         | TO   |                   |
| ¿Quiere que mate a su niño?<br>No mi niño, no mío.  |                         | MOULDY: You want me to kill your baby?<br>ISMET: <u>No, no, my baby. No mine.</u>  |                   |
| ¡Hay tantas parejas en esta ciudad...<br>...que quisieran tener un niño y no pueden!<br>Tiene mucha suerte. |                         | MOULDY: There are so many couples in this city who would love to have a baby like yours and they can't. You're really lucky.   |                   |
| Dr. Mouldy, suerte no.<br>No mi niño, no mío.<br>Esto malo.<br>Niño malo.                                   |                         | ISMET: Doctor Mouldy, <u>no, not lucky. No my baby. No... no mine. You must this wrong. Wrong baby. Enemy wrong this baby.</u> |                   |
| -Enemigo malo este niño.<br>-Espere.  |                         | MOULDY: Wait, wait.  |                   |

También se perciben ejemplos de léxico erróneo en los subtítulos cuando se hace referencia explícita al error en la propia trama:

Ejemplo 28. Muestra 420\_VOS

| PELÍCULA  | <i>Provoked</i>  | TCR | 01.07.49-01.08.19 |
|---|--|-----|-------------------|
| TM  | TO   |     |                   |
| - "Connie estaba <i>facinada</i> ..."                             | KIRANJIT: Connie was <i>fasquinated</i> .  |     |                   |
| - Fascinada.  | RONNIE: Fascinated.  |     |                   |
| - "Se estaba volviendo <i>insoportale</i> ."                      | KIRANJIT: Fascinated. It was becoming <i>unbierable</i> .                          |     |                   |
| - Insoportable.   | RONNIE: Unbearable.  |     |                   |
| "Ahora sólo tenía un único deseo:<br>su pecho pal... palpitante." | KIRANJIT: Unbearable. She had only one<br>desire now: her <i>heving bothombs</i> . |     |                   |
| ¿Cómo?  | RONNIE: What?  |     |                   |
| - "Pecho palpitante".   | KIRANJIT: <i>Heving</i> bosoms?  |     |                   |
| - Muy bien.   | RONNIE: Heaving.   |     |                   |
| "Palpitante." ¿Qué significa?                                     | KIRANJIT: Heaving bosoms. <u>What means?</u>                                       |     |                   |
| Palpitante.   | RONNIE: Heaving bo... bosoms.  |     |                   |

Como se observa en los ejemplos anteriores, si la interlengua presenta interferencias de carácter sintáctico, se mantiene la redonda. Por el contrario, si se incorporan interferencias léxicas, se emplean rasgos ortotipográficos; de forma habitual, la cursiva y las comillas. En el ejemplo 28, se emplea la cursiva para marcar los errores léxicos, porque se hallan en una frase entrecomillada (en ese momento Kiranjit lee en voz alta una novela). Si no estuviese leyendo, se detectaría el uso de las comillas, como ocurre en el siguiente ejemplo.

Ejemplo 29. Muestra 538\_VOS

| PELÍCULA  | <i>Beautiful People</i> | TCR  | 01.16.07-01.19.29 |
|---|-------------------------|--|-------------------|
| TM  |                         | TO   |                   |
| Este es Pero.   |                         | PORTIA: This is Pero.  |                   |
| -Hola.  |                         | PERO: Hello!   |                   |
| -Hola.  |                         | MADREPORTIA: Hello! How lovely!                                      |                   |
| Qué bonitas, muchas gracias.                              |                         | Thank you so much.   |                   |
| -A Vd., por su "hostilidad".                              |                         | PERO: Thank you for your <u>hostility</u> .                          |                   |
| -Encantada.   |                         | MADREPORTIA: It's my pleasure.                                       |                   |
| [...]   |                         |  |                   |
| Pero, evidentemente no te importa comer venado, ¿no?      |                         | HERMANOPORTIA: So, Pero, you also don't mind eating wild deer, then? |                   |
| Yo como de todo.<br>Me gustan las "pardillas".            |                         | PERO: I can eat anything. I do like wild <b>squirrels</b> .          |                   |
| Ardillas.   |                         | PORTIA: Squirrels.   |                   |
| ¿Tenéis muchas ardillas en tu país?                       |                         | MADREPORTIA: You have lots of squirrels in your country?             |                   |
| Sí, muchas "pardillas" deliciosas.                        |                         | PERO: Yes, plenty, delicious <b>squirrels</b> .                      |                   |
|   |                         | PORTIA: It's good.   |                   |
| En mi país se pueden comer animales muchos, sin problema. |                         | PERO: In my country you can eat animals, plenty. No problem.         |                   |
| OBSERVACIONES   |                         |  |                   |
| Interferencias fonéticas:<br>[kwɪr.əl] en squirrel        |                         |  |                   |

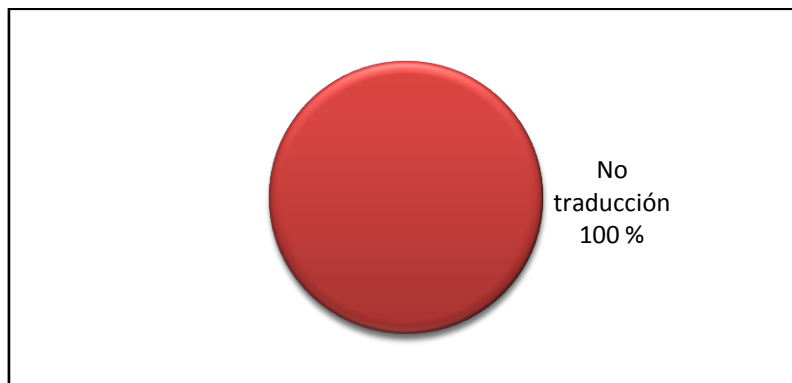
En resumen, en un 86,4 % de las muestras monolingües en L1 se traduce este código lingüístico mediante una subtitulación en L2 en redonda y no suele señalarse la interlengua.

### *La traducción de la L2*

En la subtitulación de los fragmentos del corpus original en los que se emplea la L2, es decir, en los que se habla español en el TO, la modalidad escogida es la no traducción. Al coincidir lengua origen con lengua meta, la traducción de dichos fragmentos resulta innecesaria.



Figura 24. Modalidades de traducción para traducir la L2 en las versiones subtituladas



No se observan diferencias en el tratamiento de la L2 entre el ejemplo 30, en el que solo se habla L2, y el ejemplo 31, una de las tres muestras en las que se combina esta lengua con la L1 o la L3.

Ejemplo 30. Muestra 28\_VOS

| PELÍCULA                              | <i>It's a Free World...</i> | TCR | 00.13.28-00.13.31 |
|---------------------------------------|-----------------------------|-----|-------------------|
| TM                                    |                             | TO  |                   |
| INMIGR8: L2 (Español. No traducción). |                             |     |                   |
| INMIGRANTES: (G)                      |                             |     |                   |

Ejemplo 31. Muestra 618\_VOS

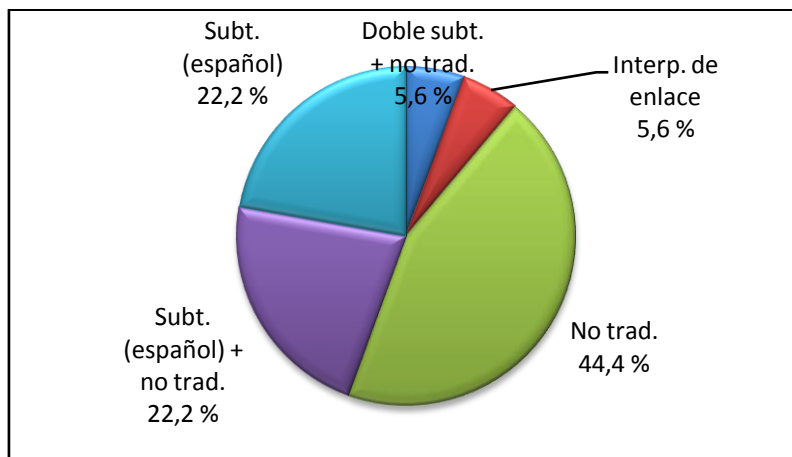
| PELÍCULA  | <i>Ae Fond Kiss...</i> | TCR   | 00.33.22-00.34.41  |
|---|------------------------|---|--|
| TM  |                        | TO  |  |
| Por el profeta.   |                        | VENDEDORA: L2 (Español. No trad.).                    | ROISIN: To the prophet.  |
| Por Jesús, un profeta menor, pero bueno.                |                        | CASIM: To Jesus. A lesser prophet, but what the hell. |  |
| Al menos los dos creemos que la vida es un largo examen |                        | VENDEDORA: L2 (Español. No trad.).                    | ROISIN: (RR) Well, at least we both believe that life is one long miserable test and the Day Of Judgment is fast approaching. So, to paradise. |
| y que pronto llegará el día del juicio. Por el paraíso. |                        | CASIM: Cheers.  |  |
| -O el fuego del infierno.                               |                        | ROISIN: Or hell's furnace.                            |  |
| -Por el paraíso.  |                        | CASIM: Paradise.                                      |  |
|   |                        | VENDEDORA: L2 (Español. No trad.).                    |  |

Además de detectarse la L2 a través del audio, se percibe también de forma visual, pues normalmente no aparece ningún subtítulo en pantalla, aunque puede ocurrir, como en el ejemplo anterior, que las frases en español se escuchen de fondo y queden solapadas por los subtítulos que traducen la L1.

### ***La traducción de la L3 en muestras monolingües***

En las muestras que transcurren exclusivamente en L3, se percibe un incremento del número de modalidades de traducción, lo que invita a pensar que no existe una tendencia clara a la hora de escoger la modalidad con la que se traduce la L3.

Figura 25. Modalidades de traducción para traducir la L3 en las versiones subtituladas



En las muestras en las que se opta por subtitular todos los diálogos en L3 (aproximadamente una quinta parte de todas las muestras, 22,2 %), siempre se traduce a L2 y, en general, no se emplea ninguno de los rasgos ortotipográficos presentes en el modelo de análisis (v. muestra 302\_VOS).

En algunas muestras, se combina la redonda con la cursiva pero, como en el siguiente ejemplo, la cursiva no marca el uso de la L3, sino una conversación telefónica.

Ejemplo 32. Muestra 116\_VOS<sup>221</sup>

| PELÍCULA   | <i>Room to Rent</i>          | TCR   | 00.04.24-00.05.06 |
|--|------------------------------|---|-------------------|
| TM   | TO                           | SUBT. INTRALINGÜÍSTICA EN INGLÉS                            |                   |
| Mamá, aún no puedo volver a Egipto.                  | ALI: L3 (Árabe. No trad.).   | Mama, I can't come back to Egypt now.                       |                   |
| Tengo un buen trabajo y una casa.                    |                              | I have a good job and a lovely house.                       |                   |
| ¿Qué le digo a tu prima?                             | MADRE: L3 (Árabe. No trad.). | What shall I tell your cousin?                              |                   |
| Ya no puede esperar más.                             |                              | The girl can't wait any longer.                             |                   |
| Mejor, que se case con otro.                         | ALI: L3 (Árabe. No trad.).   | Good, now she can marry someone else.                       |                   |
| ¿Sabes cuánto dinero perderás?                       | MADRE: L3 (Árabe. No trad.). | Ali, do you know how much money you will lose? You are mad. |                   |
| Estás loco.  |                              |   |                   |
| Esa boda fue idea tuya.                              | ALI: L3 (Árabe. No trad.).   | This marriage was your idea.                                |                   |
| Dile lo que quieras.                                 |                              | Tell her anything you want.                                 |                   |
| Eres igual que tu difunto padre, serás un fracasado. | MADRE: L3 (Árabe. No trad.). | You are just like your father was.                          |                   |
|  |                              | You will be a failure.                                      |                   |
| <i>-Ali, soy tu hermana Elham.</i>                   | ELHAM: L3 (Árabe. No trad.). | <i>-Ali, it's your sister Elham.</i>                        |                   |
| <i>-Hola, Elham.</i>                                 | ALI: L3 (Árabe. No trad.).   | <i>-Hi, Elham.</i>  |                   |
| Escúchame, cuando vuelvas,                           |                              | When you come home, bring me                                |                   |
| tráeme un vestido de Marks&Spencer.                  | ELHAM: L3 (Árabe. No trad.). | a dress from Marks&Spencer.                                 |                   |

Las agentes del proceso de distribución y traducción confirman que la práctica habitual es no marcar la L3 mediante rasgos ortotipográficos.

El no usar cursiva en este caso probablemente fue una decisión conjunta entre traductor, representante de la distribuidora y el encargado de la simulación. Al haber mucho diálogo en otro idioma, decidimos no ponerlo en cursiva para facilitar la lectura y también para darle el mismo peso que al diálogo en inglés. En subtítulo para salas no se usan los demás recursos [...] porque ralentizan la lectura, o porque no se puede hacer técnicamente para impresión de subtítulos en celuloide (el caso del color). (Moya, anexo 12.6, 110)

Nunca me he planteado [resaltar que no están hablando en inglés mediante cursiva, colores, etiquetas, paréntesis, etc.] cuando se trata de un encargo de subtitulación. (Cortés, anexo 12.4, 103)

¿Funcionaba bien como espectador? Yo no lo he visto. [...] Tengo mis dudas. (Rodríguez, anexo 11.2, 207)<sup>222</sup>

En la subtitulación mantenemos las voces originales, por lo cual, aunque puedan desvirtuarse algunos elementos, se mantiene la esencia del original. (Cortés, anexo 12.4, 112)

Creo que sí que se detecta [el plurilingüismo] mediante el audio (otra es que lo comprendan, pero detectarlo, sí). (Cortés, anexo 12.4, 115)

<sup>221</sup> De acuerdo con Díaz Cintas y Remael (2007), tanto en el TM como en la subtitulación intralingüística en inglés, la primera frase del subtítulo en cursiva debería ir en redonda, ya que Elham está en escena.

<sup>222</sup> Llama especialmente la atención esta reticencia de Armanda Rodríguez, de Alta Films, porque parece basarse en una apreciación personal.

Al no marcarse el plurilingüismo en la traducción, se plantean dos debates interesantes: la percepción de la L3 por parte del público y la comprensión del mensaje.

En subtitulación, la no traducción de la L3 implica la inexistencia de subtítulos, de modo que los espectadores escuchan fragmentos en L3 sin disponer de una traducción en lengua meta.

Las escenas en las que no se traduce la L3, se corresponden con: rezos (v. fotograma 20), gritos (v. fotograma 21) y saludos y reencuentros (v. fotograma 22). A pesar de que Rosa Pastó se refiere al doblaje cuando asegura que el público es capaz de detectar que se trata de un rezo (anexo 12.8, 263), dicha aseveración podría aplicarse también a la no traducción de la L3 en el corpus subtitulado, pues quizás en estas muestras la traducción de la L3 sería innecesaria por redundante.

Fotograma 20. Muestra 317-318\_TO



Fotograma 21. Muestra 47-48\_TO



Fotograma 22. Muestra 405-406\_TO



La decisión estaba tomada por mí en el sentido de que solo podía traducir lo que ya estuviera traducido al inglés. (Moya, anexo 12.6, 103)

Como se percibe en la explicación anterior, tiende a no traducirse aquello que no está traducido en el TO. Sin embargo, en el ejemplo 32, la L3 está traducida en el TM a pesar de que el TO no contiene subtítulos. Por la entrevista con el director y la coguionista, por las indicaciones de la subtituladora Judith Cortés (anexo 12.4, 100) y dado que las frases en árabe aparecen traducidas en la versión subtitulada en inglés, podría ser que hubiese subtítulos parciales en la versión original, pero que estos hubiesen desaparecido en la edición del DVD de *Room to Rent*.

Además de subtitular la L3 o no traducirla, se suelen combinar ambas modalidades en una cuarta parte de las muestras. La decisión de subtitular algunas frases y no traducir otras parece estar muy relacionada con la síntesis propia de la subtitulación y con la existencia de traducción en el TO. Como se ve en el siguiente ejemplo, se subtitula aquello que está traducido mediante subtítulos en el TO. En este ejemplo, se detectan subtítulos que traducen frases no subtituladas en el TO (el doble subrayado se ha utilizado para resaltarlos). Se presupone que estarían contenidas en el guion original que se entregó a los traductores, porque constan en el documento de subtítulos que envió la subtituladora Lía Moya y, tal como ella misma aduce en la cita anterior, ella se limita a traducir aquello que está traducido previamente al inglés.

Ejemplo 33. Muestra 692\_VOS

| PELÍCULA                        | <i>Ae Fond Kiss...</i>                | TCR | 01.29.02-01.29.30 |
|---------------------------------|---------------------------------------|-----|-------------------|
| TM                              | TO                                    |     |                   |
| ¿Estás bien?                    | SADIA: L3 (Panyabí. Subt.).<br>***    |     |                   |
| Ven, quiero enseñarte una cosa. | Are you OK? Let me show you this.     |     |                   |
|                                 | CASIM: L3 (Panyabí. No trad.).        |     |                   |
|                                 | SADIA: L3 (Panyabí. Subt.).<br>***    |     |                   |
| Vamos, es una sorpresa.         | I've kept it a secret.                |     |                   |
|                                 | TARIQ: L3 (Panyabí. No trad.).        |     |                   |
|                                 | SADIA: L3 (Panyabí. Subt.).<br>***    |     |                   |
| Saluda a tu tía.                | Greet your aunt.                      |     |                   |
|                                 | JASMINE: L3 (Panyabí. Subt.).<br>***  |     |                   |
| ¿Qué tal estás?                 | How are you?                          |     |                   |
| <u>Habla.</u>                   | SADIA: L3 (Panyabí. Subt.).<br>***    |     |                   |
| ¿No piensas contestarle?        | Aren't you going to answer?<br>-----  |     |                   |
| -¿No piensas contestar?         | Won't you reply?                      |     |                   |
| -Ven aquí, Casim.               | TÍACASIM: L3 (Panyabí. Subt.).<br>*** |     |                   |
| <u>Ven a conocer a tu tía.</u>  | Come here, Casim.<br>-----            |     |                   |
| Estás muy guapo.                | You're looking well.                  |     |                   |

La práctica de solo traducir la L3 cuando los traductores disponen de traducción al inglés queda muy patente en el filme *Provoked*. Al conservarse los subtítulos en abierto que traducen la L3 a L1, se origina un doble subtitulado, que se combina a su vez con la no traducción. Como en la muestra 376\_VOS, siempre que algún fragmento en L3 no contiene subtítulos abiertos en inglés, no hay traducción en el TM, mientras

que, cuando el fragmento está traducido en el TO, los subtítulos que traducen la L3 al español cambian de posición (v. fotograma 23).

Fotograma 23. Muestra 376\_VOS



Para traducir la L3, también puede emplearse la interpretación de enlace si en el TO un personaje ejerce de intérprete. Como en el ejemplo siguiente, se subtitula la L1, lo que da a entender que dichos subtítulos corresponden con el mensaje emitido con anterioridad o posterioridad en L3.

Ejemplo 34. Muestra 12\_VOS

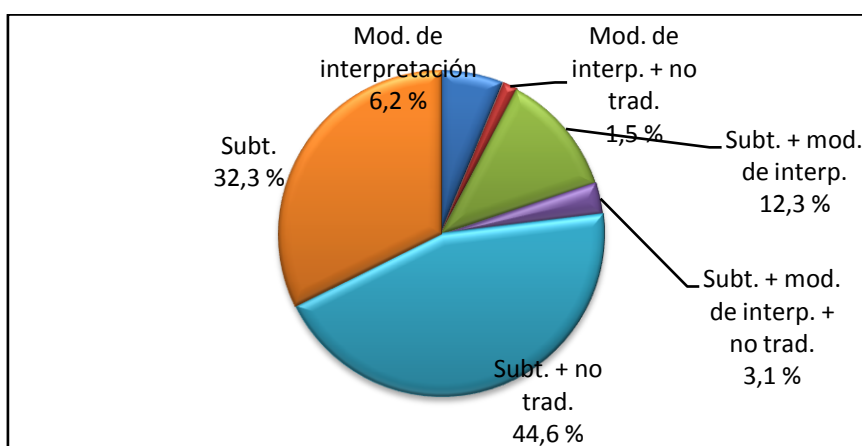
| PELÍCULA                         | <i>It's a Free World...</i> | TCR  | 00.02.28-00.02.43 |
|----------------------------------|-----------------------------|--|-------------------|
| TM                               |                             | TO   |                   |
| <i>Le garantizamos trabajo.</i>  |                             | ANGIE: We guarantee you work.              |                   |
|                                  |                             | MUJER: L3 (Polaco. Interp. de enlace).     |                   |
| <i>Buen alojamiento, limpio.</i> |                             | ANGIE: Good, clean accommodation.          |                   |
|                                  |                             | MUJER: L3 (Polaco. Interp. de enlace).     |                   |
| <i>No necesita visado.</i>       |                             | ANGIE: No visas required as you know       |                   |
| <i>Y es algo sin tapujos</i>     |                             | and also it's... It's very straightforward |                   |
| <i>y totalmente legal.</i>       |                             | and all above board.                       |                   |
|                                  |                             | MUJER: L3 (Polaco. Interp. de enlace).     |                   |

A modo de conclusión, a pesar de que se multiplican las modalidades de traducción con las que se traducen las muestras monolingües en L3, se aprecia una tendencia a no traducir la L3, de modo que los espectadores no siempre comprenden el significado y se ven obligados a entender que los personajes hablan en L3 por la ausencia de subtítulos en pantalla en dichos momentos.

### ***La traducción de la L3 en muestras plurilingües***

Respecto a un total de 65 muestras plurilingües, la L3 se utiliza junto a la L1 en 64 muestras y junto a la L1 y la L2 en la muestra 618\_VOS (la modalidad para traducir la L2 de dicho fragmento ya se ha analizado en el apartado correspondiente). Como en el doblaje, las muestras plurilingües en las que el cambio o la mezcla de códigos ocurren en una misma conversación se traducen mediante un abanico aún más amplio de modalidades. A diferencia de lo que ocurre en la traducción de la L3 en muestras monolingües, la no traducción no aparece en solitario, sino siempre en combinación (con la subtitulación o con modalidades de interpretación).

Figura 26. Modalidades de traducción para traducir las muestras plurilingües en las versiones subtituladas



La modalidad de traducción principal para traducir las muestras plurilingües es, con un 44,6 % de todas las muestras (casi la mitad de ellas), la combinación de subtitulación y no traducción. Se suele subtitar la L1 y se deja sin traducir la L3. Como en el doblaje, la no traducción coincide en ocasiones con fragmentos no subtitulados del TO, tal y como se percibe en el siguiente ejemplo.

Ejemplo 35. Muestra 68\_VOS

| PELÍCULA          | <i>It's a Free World...</i> | TCR                                       | 00.39.17-00.39.58 |
|-------------------|-----------------------------|---|-------------------|
| TM                |                             | TO  |                   |
|                   |                             | MAHMOUD: L3 (Farsi. No traducción).       |                   |
|                   |                             | MAHIN: L3 (Farsi. No traducción).         |                   |
|                   |                             | MAHMOUD: L3 (Farsi. No traducción).       |                   |
|                   |                             | MAHIN: L3 (Farsi. No traducción).         |                   |
| Venga, por favor. |                             | MAHMOUD: Come in, please. My wife, Mahin. |                   |
| -Mi mujer, Mahin. |                             | MAHIN: Hi. Nice to meet you.              |                   |
| -Hola, encantada. |                             | ANGIE: Nice to meet you.                  |                   |
| Encantada.        |                             |   |                   |



En el siguiente ejemplo, no se traduce la L3 porque, al coincide la L1 y la L3 en el tiempo, solo se subtítulo la L1.

Ejemplo 36. Muestra 524\_VOS

| PELÍCULA              | <i>Beautiful People</i>                 | TCR                   | 00.53.19-00.53.33  |
|-----------------------|---|-----------------------|--|
| TM                    |   | TO                    |  |
|                       |   | 00.53.19-<br>00.53.24 | VECINA: <b>L3 (Desconocida. No trad.)</b> .<br>Let me stay. Let me stay. |
|                       |   | 00.53.19-<br>00.53.25 | VECINO: <b>L3 (Desconocida. No trad.)</b> .                              |
|                       |   | 00.53.25-<br>00.53.26 | POLICÍA: Ok, get around, get around.                                     |
| 00.53.25-<br>00.53.28 | Vamos, vamos, señora.<br>Suba, gracias. | 00.53.26-<br>00.53.28 | VECINO: <b>L3 (Desconocida. No trad.)</b> .                              |
|                       |   | 00.53.27-<br>00.53.31 | POLICÍA2: Come on, madam, get in the<br>back. Thank you. Let's go.       |
| 00.53.30-<br>00.53.32 | ¡Por favor!<br>¡Paren, paren!           | 00.53.31-<br>00.53.35 | VECINO: Please. Stop, stop. Stop, no. No!                                |
| 00.53.32-<br>00.53.34 | ¡No, por favor!<br>¿Por qué, por qué?   |                       |  |

En casi un cuarto de las muestras, se emplean modalidades de interpretación para traducir la L3 —en solitario o en combinación con otras modalidades—. La autotraducción, la interpretación de enlace y la transducción se corresponden con fragmentos del TO en los que participa un intérprete diegético (natural o profesional). En las versiones subtítuladas, cuando las modalidades de interpretación traducen oraciones completas, se trasvasa la explicación en L1 a L2 y no se subtítulo la L3, dándose a entender que los subtítulos, anteriores o posteriores, equivalen al mensaje emitido en L3.

Ejemplo 37. Muestra 2\_VOS

| PELÍCULA                       | <i>It's a Free World...</i> | TCR                                       | 00.00.27-00.00.57 |
|--------------------------------|-----------------------------|---|-------------------|
| TM                             |                             | TO  |                   |
|                                |                             | MUJER: L3 (Nombre del inmigrante)         |                   |
| <i>Hola, ¿qué tal?</i>         |                             | ANGIE: Hello, how are you? Take a seat.   |                   |
| <i>Siéntese.</i>               |                             | Can you ask if he does...?                |                   |
| <i>¿Puede preguntarle...?</i>  |                             | MUJER: L3 (Polaco. Interp. de enlace).    |                   |
|                                |                             | INMIGR1: L3 (Polaco. Interp. de enlace).  |                   |
| Es mecánico.                   |                             | MUJER: He's a mechanic.                   |                   |
| Vale. Y...                     |                             | ANGIE: Ok, and er... Would he be willing  |                   |
| ¿Trabajaría en la construcción |                             | to do any building work, or anything like |                   |
| o algo así?                    |                             | that?                                     |                   |
|                                |                             | MUJER: L3 (Polaco. Interp. de enlace).    |                   |
|                                |                             | INMIGR1: L3 (Polaco. Interp. de enlace).  |                   |
| ¿Podría firmar el contrato?    |                             | ANGIE: And could you just sign this       |                   |
| ¿Se lo ha dicho?               |                             | contract? Have you mentioned that?        |                   |
|                                |                             | MUJER: Yes.                               |                   |
| KATOWICE, POLONIA              |                             | INSERTO: Katowice, Poland                 |                   |
|                                |                             | MUJER: L3 (Polaco. Interp. de enlace).    |                   |

Ejemplo 38. Muestra 388\_VOS

| PELÍCULA                    | <i>Provoked</i> | TCR                                     | 00.47.54-00.48.28 |
|-----------------------------|-----------------|---|-------------------|
| TM                          |                 | TO                                      |                   |
| Quizá no salgan hoy.        |                 | MIRIAM: It might not be today. They     |                   |
| Podrían estar encerrados    |                 | could be in there for days. // It could |                   |
| varios días.                |                 | still go either way.                    |                   |
| Puede pasar cualquier cosa. |                 | KIRANJIT: It not matter.                |                   |
| No importa.                 |                 | MIRIAM: What? Why do you say that?      |                   |
| ¿Qué?                       |                 | KIRANJIT: L3 (Panyabí. Autotrad.).      |                   |
| ¿Por qué dices eso?         |                 | I sinned. I must pay.                   |                   |
| He pecado.                  |                 |   |                   |
| Debo pagar.                 |                 |   |                   |

Cuando, por el contrario, los cambios de códigos son intraoracionales (por ejemplo, uno de los personajes inmigrantes hace referencia a un elemento de su cultura para, previamente o a continuación, realizar una traducción natural de dicho término mediante la autotraducción) se subtitulan tanto la L1 como la L3. La subtitulación de la L1 a la L2 es interlingüística y la subtitulación de la L3 es intralingüística, lo que produce subtítulos plurilingües. Convencionalmente los préstamos lingüísticos, es decir, la L3, se marcan mediante cursiva o comillas, algo que ocurre en el ejemplo 40, pero no en el ejemplo 39.

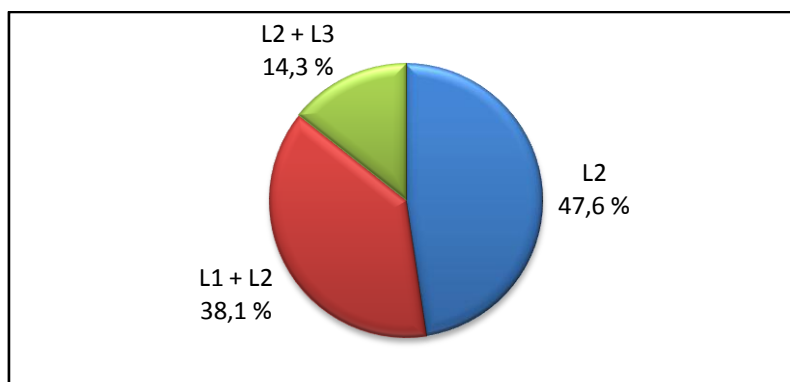
Ejemplo 39. Muestra 634\_VOS

| PELÍCULA  | <i>Ae Fond Kiss...</i>   | TCR | 00.47.00-00.48.15 |
|---|--|-----|-------------------|
| TM  |  | TO  |                   |
| -Esa tía no es nadie.<br>-Sí que es alguien.                                | HAMMID: This bird is a nobody.<br>CASIM: She's not a nobody.   |     |                   |
| No es nadie en comparación<br>con tu familia.                               | HAMMID: She is a nobody compared to<br>your family, right? Your family back<br>home. You've got a mosque right there.        |     |                   |
| Ahí mismo hay una mezquita.<br>Eres idiota si crees<br>que lo comprenderán. | Listen... You're being stupid if you think<br>for one minute everyone's gonna<br>understand. No-one's gonna understand.      |     |                   |
| Nadie lo comprenderá,<br>para todos es una gori.                            | As far as anyone's concerned, she's a L3<br>(Panyabí. Autotraducción). She's a white<br>girl. That's it. She's no' a Muslim. |     |                   |
| Es una blanca y ya está.<br>No es musulmana.                                |  |     |                   |

Ejemplo 40. Muestra 444\_VOS

| PELÍCULA   | <i>Provoked</i>   | TCR | 01.19.59-01.20.58 |
|--|---|-----|-------------------|
| TM   |   | TO  |                   |
| Es la cultura en la que nací,<br>en la que la mujer<br>es el honor de la casa. | RADHA: It is the culture in which<br>I was born, which sees the woman<br>as the honour of the house. In order<br>to uphold this false honour, L3<br>(Panyabí. Autotraducción), she's<br>taught to endure many kinds of<br>oppression and pain... in... silence. |     |                   |
| Y para poder conservar<br>este falso honor,<br><i>izzat</i> ,                  |   |     |                   |
| te enseñan a soportar<br>todo tipo de opresión y dolor<br>en silencio.         |   |     |                   |

La segunda modalidad más empleada para traducir muestras plurilingües en las versiones subtuladas es, con un 32,3 %, la subtitulación propiamente dicha. En estos subtítulos, se traduce tanto la L1 como la L3, pero no siempre de forma totalmente homogénea. Se percibe el uso de varios códigos lingüísticos.

Figura 27. Códigos lingüísticos de la modalidad *subtitulación* para traducir las muestras plurilingües

En casi la mitad de las muestras, se subtitulan las muestras plurilingües del TO a una L2, sin rasgos ortotipográficos. Como ocurre en el siguiente ejemplo, no se observan diferencias lingüísticas ni visuales entre los subtítulos que traducen la L1 y los subtítulos que traducen la L3 (se aprecia bien en los fotogramas 24 y 25).

Ejemplo 41. Muestra 612\_VOS

| PELÍCULA                                     | <i>Ae Fond Kiss...</i>  | TCR                                       | 00.31.57-00.32.16                               |
|--|---|---|---|
| TM   | TO  |   |   |
| Mamá, tengo que ir a Londres unos días.      | CASIM: Mum...   | SADIA: L3 (Panyabí. No trad.).            | CASIM: I've got to go to London for a few days. |
| -¿Por qué?<br>-Hay un inversor para el club. | SADIA: L3 (Panyabí. No trad.).                                    | CASIM: We may have a backer for the club. |   |
| -¿Eso es bueno?<br>-Sí, es bueno.            | SADIA: L3 (Panyabí. Subt.).<br>CASIM: L3 (Panyabí. Subt.).<br>*** | - Is that a good thing?<br>- Yes.         |   |

Fotograma 24. Traducción de la L1 en la muestra 612\_VOS



Fotograma 25. Traducción de la L3 en la muestra 612\_VOS

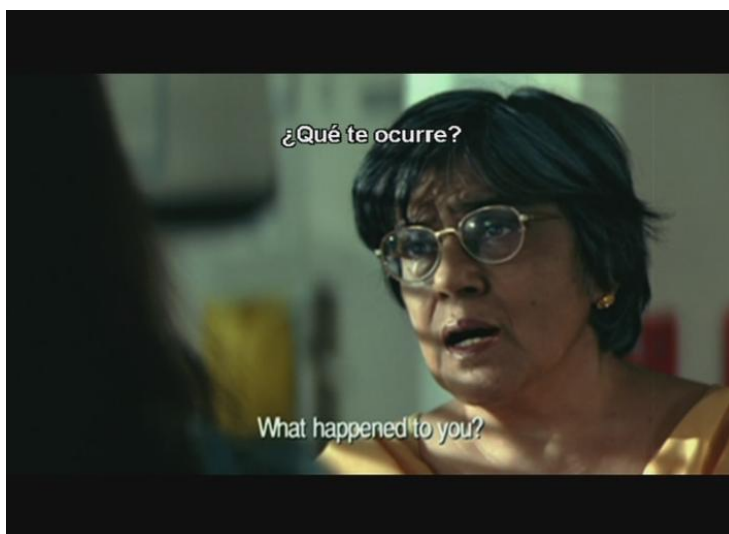


De acuerdo con la subtituladora, el propósito era otorgar el mismo carácter a ambas lenguas (Moya, anexo 12.6, 110). Cabe subrayar esta idea, porque, según la subtituladora finlandesa Tina Holopainen, en su trabajo únicamente marca la L3 cuando se percibe un problema de comunicación, como en *Etz limon* (*Los limoneros*, Eran Riklis, 2008). Por el contrario, a pesar de que la conversación sea plurilingüe, cuando la comunicación es fluida —recuerda la subtitulación al finlandés de la serie sueca *30º i februari* (Sveriges Television, 2012- )—, ella opta por mantener la redonda en los subtítulos de ambas lenguas. Su reflexión es la siguiente: Si en un filme la L3 tuviera el mismo peso que la L1, ¿qué lengua tendría que marcarse? Si ambas lenguas son foráneas para el público meta, ¿qué mensaje ideológico se emitiría si se marcara solo la L3?<sup>223</sup>

En un 38,1 % de las muestras plurilingües traducidas mediante la subtitulación, se detecta un doble subtitulado. En *Provoked*, al mantenerse en abierto los subtítulos que traducen la L3 en el TO, el TM contiene en ciertos momentos subtítulos en inglés y subtítulos en español. Cuando la imagen contiene un subtítulo en L1 para traducir la L3, el subtítulo en L2 se traslada a la posición 8 (parte superior centrada, v. fotograma 26). Cuando los subtítulos en L2 traducen la L1, recuperan su posición habitual (v. fotograma 27). El hecho de que los subtítulos que traducen la L3 al español varíen de posición, y de que consten también en la imagen los subtítulos en L1, marca claramente el plurilingüismo del TO (v. apartado 8.3.4 sobre las estrategias de traducción).

<sup>223</sup> Comunicación personal con Tina Holopainen en noviembre de 2012 durante la conferencia 9<sup>th</sup> Languages & the Media.

Fotograma 26. Doble subtulado de la L3 en la muestra 332\_VOS



Fotograma 27. Subtitulación de la L1 en la muestra 332\_VOS



Solo en un 14,3 % de muestras plurilingües se opta por una subtitulación a español y L3. En el ejemplo que sigue, los subtítulos son plurilingües, ya que se realiza una subtitulación interlingüística de la L1, al tiempo que se acompaña de una subtitulación intralingüística de la L3 (se translitera la L3).

Ejemplo 42. Muestra 660\_VOS

| PELÍCULA                               | <i>Ae Fond Kiss...</i> | TCR   | 01.04.08-01.04.41 |
|--|------------------------|---|-------------------|
| TM                                     |                        | TO  |                   |
| -Tenga, señorita Hanlon.<br>-Qué bien. |                        | CASIM: There you go, Miss Hanlon.<br>ROISIN: Oh, lovely.                                  |                   |
| -Glab jamin y helado.<br>-¿Glab jamee? |                        | CASIM: L3 (Panyabí. No traducción) and ice cream.<br>ROISIN: L3 (Panyabí. No traducción)? |                   |
| No, glab jamin y helado.               |                        | CASIM: (R) No, L3 (Panyabí. No traducción) and ice cream.                                 |                   |
| Muchas gracias. ¿Qué es?               |                        | ROISIN: L3 (Panyabí. No traducción).<br>Thanks very much. What is it?                     |                   |
| Glab jamin y helado.                   |                        | CASIM: L3 (Panyabí. No traducción) and ice cream.   |                   |
| Gracias.                               |                        | ROISIN: [Ininteligible]. Thank you.   |                   |
| Es mi madre.                           |                        | CASIM: It's my mum.   |                   |

En el siguiente ejemplo, se subtitulan interlingüísticamente tanto la L1 como la L3. Ante un cambio de código intraoracional, la L3 se subtitula intralingüísticamente.

Ejemplo 43. Muestra 698\_VOS

| PELÍCULA   | <i>Ae Fond Kiss...</i> | TCR  | 01.31.02-01.33.34 |
|--|------------------------|--|-------------------|
| TM   |                        | TO   |                   |
|  |                        | TARIQ: Casim, L3 (Panyabí. No trad.).<br>SADIA: L3 (Panyabí. Subtitulación).<br>***<br>What's this? You should talk to them.   |                   |
| ¿Qué pasa? Ya están aquí,<br>deberías hablar con ellas.  |                        | CASIM: L3 (Panyabí. Subtitulación).<br>***<br>How far have they come?<br>SADIA: L3 (Panyabí. Subtitulación).<br>***<br>From Pakistan.                                      |                   |
| -¿Desde dónde han venido?<br>-De Pakistán.   |                        | CASIM: L3 (Panyabí. Subtitulación).<br>***<br>Why? I don't understand.   |                   |
| ¿Por qué?<br>No lo entiendo.   |                        | SADIA: L3 (Panyabí. Subtitulación).<br>***<br>But they came for the wedding.   |                   |
|  |                        | [...]  |                   |
| Piensa en dentro de 25 años.<br>Cuando no tengas ni salud,<br>ni dinero, ni recursos, ni negocios. |                        | TARIQ: Think of 25 years down the road. What happens when you don't have your health, your money, your resources, your business? What happens? She'll kick you out. Right? |                   |
| -¿Qué pasará? Te echará.<br>-Eso no lo sabes.  |                        | CASIM: You don't know that, Dad.   |                   |
| No dejes que una gori<br>se interponga entre nosotros.   |                        | TARIQ: Listen, don't let a cheap L3 (Panyabí. No traducción) come between us. They throw you out in the street.  |                   |
| Te echará a la calle<br>y encontrará a otro.   |                        |  |                   |

A la hora de transliterar la L3, existen dos tendencias, ambas reflejadas en los ejemplos anteriores. Por un lado, se emplea la transcripción que aparece en el guion original, por tanto, la transliteración a la lengua dominante del filme. Se copian las palabras tal y como estaban escritas en el guion sin consultar las reglas de transcripción de la L3 en español. En el ejemplo 42, una doble e indica /i/.

Por el contrario, en el ejemplo 43, se siguen las pautas de transcripción de la lengua española. La Real Academia de la Lengua Española (2010, pp. 619-622) recomienda que no se utilicen combinaciones de vocales propias de otras lenguas al transcribir voces procedentes de lenguas que no emplean el alfabeto latino. Estas dos muestras proceden del mismo largometraje, lo que demuestra la falta de sistematicidad que se percibe en la traducción del plurilingüismo.

A pesar de que las comillas o la cursiva suelen marcar los extranjerismos (Díaz Cintas y Remael, 2007), no se emplean rasgos ortotipográficos en ninguna de las cinco muestras que transcriben la L3. Al preguntar a la subtituladora Lía Moya por qué no se siguió esta convención, reconoce que, visto con perspectiva, se trata de un error de edición del DVD; dichos términos constaban en cursiva en el archivo de subtítulos entregado a la empresa de subtitulación (anexo 12.6, 113 y 132).

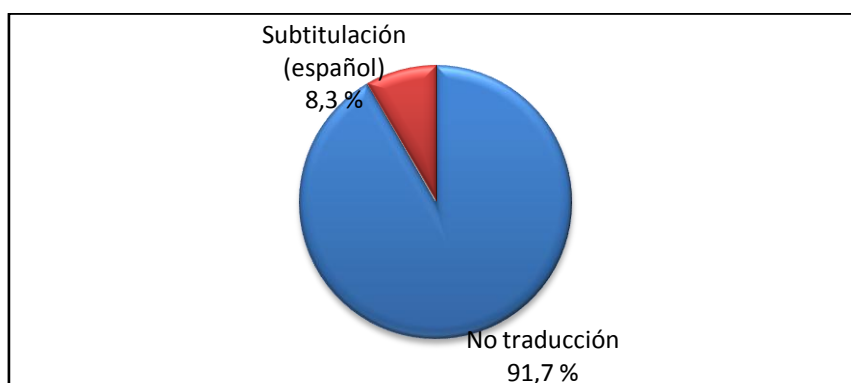
Entre las múltiples modalidades con las que se traducen las muestras plurilingües, se observa una tendencia a combinar la subtitulación con la no traducción.

### ***La traducción de fragmentos ininteligibles en el TO***

A diferencia de lo que ocurre en las versiones dobladas, en las versiones subtituladas no se detectan subtítulos añadidos para traducir fragmentos inexistentes en el TO. Por su parte, los fragmentos del TO que contienen intervenciones incomprensibles no se traducen en más de un 90 % de las muestras.



Figura 28. Modalidades de traducción para traducir las muestras ininteligibles en las versiones subtituladas



Los diálogos ininteligibles no se traducen porque resultan irrelevantes para la trama. En general, como en el siguiente ejemplo, se trata de planos generales, en los que prácticamente no se escucha el mensaje. En dichos fragmentos, no hay ningún subtítulo en pantalla (v. fotograma 28).

Ejemplo 44. Muestra 18\_VOS

| PELÍCULA | <i>It's a Free World...</i> | TCR | 00.03.31-00.03.45         |
|----------|-----------------------------|-----|---------------------------|
| TM       |                             | TO  |                           |
|          |                             |     | MUJER: [Ininteligible].   |
|          |                             |     | ANGIE: [Ininteligible].   |
|          |                             |     | MUJER: [Ininteligible].   |
|          |                             |     | INMIGR7: [Ininteligible]. |
|          |                             |     | MUJER: [Ininteligible].   |

Fotograma 28. Muestra 18\_VOS



Los diálogos ininteligibles tampoco se traducen cuando se solapan con intervenciones en L1. En el ejemplo 45, la pantalla está ocupada por los subtítulos que trasvasan la L1 durante la intervención en L3 (v. fotograma 29), por lo que no hay más espacio para subtítular.

Ejemplo 45. Muestra 64\_VOS

| PELÍCULA              |   | <i>It's a Free World...</i> |  | TCR | 00.36.18-00.37.19 |
|-----------------------|---|-----------------------------|--|-----|-------------------|
| TM                    |   |                             | TO   |     |                   |
| 00.36.20-<br>00.36.24 | Tenemos gastos fijos, así que hay que deducíroslo a vosotros. | 00.36.18-<br>00.36.21       | VARIOS: [Ininteligible].   |     |                   |
|                       |   | 00.36.20-<br>00.36.24       | ROSE: No, no, no. No. We have, we, we have overheads and things like that so we need to take... deduct this for you. |     |                   |
| 00.36.27-<br>00.36.31 | No, no, en este país es así como funciona. Lo siento.         | 00.36.24-<br>00.36.37       | VARIOS: [Ininteligible].   |     |                   |
|                       |   | 00.36.27-<br>00.36.32       | ROSE: No, no, no, no, no. In this, in this country that's how it goes, so... sorry, folks.                           |     |                   |

Fotograma 29. Muestra 64\_VOS



En el siguiente ejemplo, sí se subtítulan fragmentos ininteligibles. Es curioso observar que los subtítulos coinciden exactamente con las frases del doblaje. No parece haber relación, pues los subtítulos están incluidos en el documento que proporcionó Lía Moya, quien no partió de la versión doblada para realizar la subtitulación.

Esas frases estaban en mi subtítulado, supongo que porque aparecían en el guión original. Cuando este tipo de cosas aparecen en el guión, y el guión está bien hecho, das por supuesto que es algo que la productora quiere que esté en la película, aunque no se oiga demasiado bien. No sé si habrás oído la copia en sala, pero probablemente se oiga lo que dice. (Moya, anexo 12.6, 130)

## Ejemplo 46. Muestra 686\_VOS

| PELÍCULA  | <i>Ae Fond Kiss...</i>   |  | TCR   | 01.26.05-01.26.31 |
|---|--|--|---|-------------------|
| TM (SUBTITULACIÓN)  | TO   |  | TM (DOBLAJE)  |                   |
| Hola, señorita Hanlon, soy Rukhsana, la hermana de Casim.<br>Quería quedar contigo. | RUKHSANA: Hi, Miss Hanlon, this is Rukhsana, Casim's sister. I was hoping that I could, erm, meet up with you. |  | RUKHSANA: (OFF) Hola, Roisin, soy Rukhsana, la hermana de Casim. Quería quedar contigo. |                   |
| ¿Diga?<br>Hola.   | ROISIN: Hello? / Hi.   |  | ROISIN: (DE) ¿Diga? (ON) Hola.  |                   |
| Soy Rukhsana, ¿puedo pedirte un favor?  | RUKHSANA: [Ininteligible].   |  | RUKHSANA: (OFF) Soy Rukhsana, ¿puedo pedirte un favor?                                  |                   |
| ¿De qué se trata?   | ROISIN: What is it?  |  | ROISIN: (ON) ¿Para qué?   |                   |
| Tengo que enseñarte una cosa.   | RUKHSANA: [Ininteligible].   |  | RUKHSANA: (OFF) Tengo que enseñarte una cosa.   |                   |
| ¿Qué?   | ROISIN: Show me what?  |  | ROISIN: (ON) ¿Enseñarme qué?  |                   |
| Es difícil de explicar por teléfono, ¿puedo pasar a recogerte?                      | RUKHSANA: [Ininteligible].   |  | RUKHSANA: (OFF) Es difícil de explicar por teléfono, ¿puedo pasar a recogerte?          |                   |

En resumen, con la excepción de una muestra, en las versiones subtituladas nunca se traducen los fragmentos ininteligibles.

Como en las versiones dobladas, la siguiente tabla resume las modalidades de traducción empleadas en las versiones subtituladas para traducir los distintos códigos lingüísticos del TO. Tiende a traducirse la L1 mediante una subtitulación a L2 en redonda. Ni la L2 del TO ni los diálogos ininteligibles se suelen traducir. No se observa una tendencia clara a la hora de elegir una modalidad para traducir la L3 ni en muestras monolingües ni en muestras plurilingües. Con ello, queda confirmada la necesidad de estudiar en la fase D las restricciones del texto audiovisual que pueden determinar la variabilidad de modalidades de traducción empleadas.

Tabla 48. La elección de las modalidades de traducción en la subtitulación  
ante los códigos lingüísticos del TO

| CÓDIGO LINGÜÍSTICO EN TO    | MODALIDADES DE TRADUCCIÓN EMPLEADAS   |  | TENDENCIA                    |
|-----------------------------|---|--|------------------------------|
| L1                          | Subtitulación: 100 %  | L2: 93,5 %<br>Interlengua: 5,4 %<br>Interlengua + L2: 1,1 %<br>Redonda: 91,3 %<br>Cursiva: 4,9 %<br>Redonda + cursiva: 2,7 %<br>Redonda + comillas: 0,5 %<br>Redonda + cursiva + comillas: 0,5 % | Subtitulación (L2 + redonda) |
| L2                          | No traducción: 100 %  |  | No traducción                |
| L3 EN MUESTRAS MONOLINGÜES  | No traducción: 44,4 %<br>Subtitulación: 22,2 %<br>Subtitulación + no traducción: 22,2 %<br>Interpretación de enlace: 5,6 %<br>Doble subtítulo + no traducción: 5,6 %  |  | No hay una tendencia clara   |
| L3 EN MUESTRAS PLURILINGÜES | Subtitulación + no traducción: 44,6 %<br>Subtitulación: 32,3 %<br>Subtitulación + modalidades de interpretación: 12,3 %<br>Modalidades de interpretación: 6,2 %<br>Subtitulación + modalidades de interpretación + no traducción: 3,1 %<br>Modalidades de interpretación + no traducción: 1,5 % |  | No hay una tendencia clara   |
| DIÁLOGOS ININTELIGIBLES     | No traducción: 91,7 %<br>Subtitulación: 8,3 %   |  | No traducción                |

### 8.3.3.3. Conclusiones preliminares sobre el estudio de las modalidades de traducción

Si se compara el doblaje con la subtitulación de los filmes multilingües de migración y diáspora, se observa una tendencia a no traducir la L2 ni los diálogos ininteligibles en las versiones subtituladas mientras que se doblan intra e interlingüísticamente, respectivamente, en las versiones dobladas. En el corpus, se dobla la L1 hasta el punto de exagerar la interlengua de los personajes inmigrantes. Por el contrario, se homogeneiza la L1 al subtítular a L2. En las versiones dobladas también se doblan a español fragmentos inexistentes en el TO. Por último, se advierte que en ninguna de las dos modalidades de distribución existe una tendencia clara a la hora de escoger la modalidad con la que se traduce la L3 del TO.

Tabla 49. Tendencia de las modalidades de traducción empleadas en el corpus de análisis para traducir los distintos códigos lingüísticos del TO

| CÓDIGO LINGÜÍSTICO EN TO    | VERSIONES DOBLADAS         | VERSIONES SUBTITULADAS       |
|-----------------------------|----------------------------|------------------------------|
| L1                          | Doblaje (español)          | Subtitulación (L2 + redonda) |
| L2                          | Doblaje (español)          | No traducción                |
| L3 EN MUESTRAS MONOLINGÜES  | No hay una tendencia clara | No hay una tendencia clara   |
| L3 EN MUESTRAS PLURILINGÜES | No hay una tendencia clara | No hay una tendencia clara   |
| DIÁLOGOS ININTELIGIBLES     | Doblaje (español)          | No traducción                |
| DIÁLOGOS INEXISTENTES       | Doblaje (español)          | No aplica                    |

En el apartado 8.2.5, se concluye que ni en el doblaje ni en la subtitulación parece conservarse con más frecuencia la diversidad lingüística de los personajes protagonistas o secundarios, sino que se detecta una reducción general de la diversidad lingüística de los filmes, con independencia del papel de los personajes. Por consiguiente, en la fase C no se estudia la elección de la modalidad de traducción según el rol de los personajes.

#### 8.3.4. Tendencia en la adopción de estrategias de traducción en el texto meta

Si hasta este momento se ha descrito la traducción de todos los códigos lingüísticos empleados por los personajes inmigrantes, este apartado se centra únicamente en la traducción de aquellas muestras en las que se detecta una L3 (en combinación con una L1 o en una muestra monolingüe) o un diálogo ininteligible.

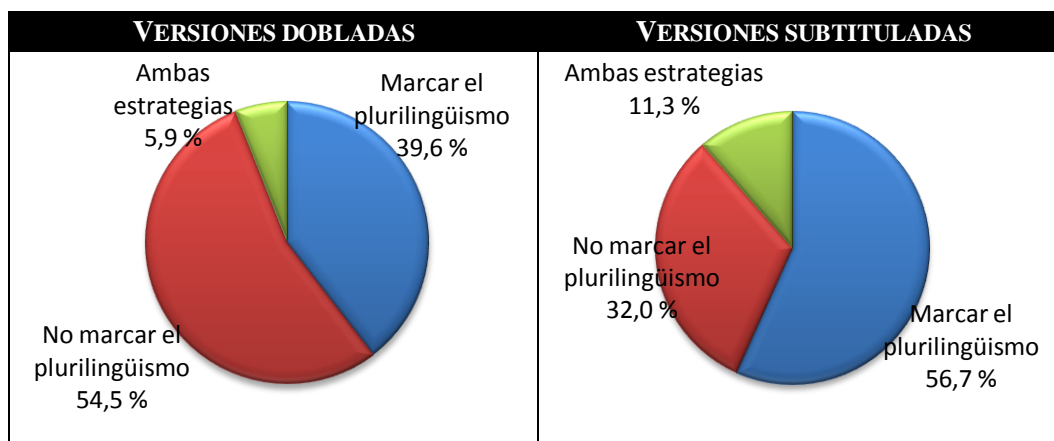
En un filme plurilingüe las modalidades de traducción que se emplean para traducir la L3 son reflejo de las dos estrategias de traducción descritas en el apartado 2.4.1: marcar o no marcar el multilingüismo. El análisis de las estrategias de traducción de acuerdo con el modelo expuesto en la siguiente tabla permite validar, o no, una de las hipótesis de partida de esta tesis que gira en torno a la presuposición de que la traducción al español de los filmes de migración y diáspora tiende a la naturalización de la L3 y la pérdida de la diversidad lingüística mediante la estrategia *no marcar el plurilingüismo*.

Tabla 50. Correspondencia entre las modalidades de traducción  
y la estrategia de traducción (marcar o no marcar el plurilingüismo)

| MODALIDADES                |                       | DOBLAJE                   |                             | SUBTITULACIÓN                        |                                      |
|----------------------------|-----------------------|---------------------------|-----------------------------|--------------------------------------|--------------------------------------|
|                            |                       | MARCAR                    | NO MARCAR                   | MARCAR                               | NO MARCAR                            |
| AUTOTRADUCCIÓN             | Intrapersonal         | ✓                         |                             | ✓                                    |                                      |
|                            | Interpersonal         | ✓                         |                             | ✓                                    |                                      |
| DOBLAJE                    | L1                    | ✓                         |                             |                                      |                                      |
|                            | L2                    |                           | ✓                           |                                      |                                      |
|                            | L3                    | ✓                         |                             |                                      |                                      |
|                            | Interlengua           |                           | ✓                           |                                      |                                      |
| DOBLE TRADUCCIÓN           |                       | ✓                         |                             | ✓                                    |                                      |
| INTERPRETACIÓN CONSECUTIVA |                       | ✓                         |                             | ✓                                    |                                      |
| INTERPRETACIÓN DE ENLACE   |                       | ✓                         |                             | ✓                                    |                                      |
| INTERPRETACIÓN SIMULTÁNEA  |                       | ✓                         |                             | ✓                                    |                                      |
| MEDIACIÓN INTERCULTURAL    |                       | ✓                         |                             | ✓                                    |                                      |
| NO TRADUCCIÓN              |                       | ✓<br>(si se oye<br>la L3) | ✓<br>(si se omite<br>la L3) | ✓<br>(si la pantalla<br>está limpia) | ✓<br>(si se solapan<br>los diálogos) |
| SUBTITULACIÓN              | L1                    | ✓                         |                             | ✓                                    |                                      |
|                            | L2                    | ✓                         |                             |                                      | ✓                                    |
|                            | L3                    | ✓                         |                             | ✓                                    |                                      |
|                            | Interlengua           | ✓                         |                             | ✓                                    |                                      |
|                            | Caja                  | ✓                         |                             | ✓                                    |                                      |
|                            | Cambio<br>de posición | ✓                         |                             | ✓                                    |                                      |
|                            | Colores               | ✓                         |                             | ✓                                    |                                      |
|                            | Comillas              | ✓                         |                             | ✓                                    |                                      |
|                            | Corchetes             | ✓                         |                             | ✓                                    |                                      |
|                            | Cursiva               | ✓                         |                             | ✓                                    |                                      |
|                            | Didascalia            | ✓                         |                             | ✓                                    |                                      |
|                            | Paréntesis            | ✓                         |                             | ✓                                    |                                      |
|                            | Redonda               | ✓                         |                             |                                      | ✓                                    |
| TRANSDUCCIÓN               |                       | ✓                         |                             | ✓                                    |                                      |
| VOCES SUPERPUESTAS         |                       | ✓                         |                             | ✓                                    |                                      |

En las versiones dobladas, se cumple la hipótesis de la naturalización pues en más de la mitad de las muestras no se marca el plurilingüismo. En las versiones subtituladas, por el contrario, tiende a marcarse el multilingüismo en más de la mitad de las muestras. Además, se detectan fragmentos en los que están presentes ambas estrategias (se marca parte de la L3 y otra parte queda difuminada).

Tabla 51. Estrategias de traducción para traducir el plurilingüismo



En la hoja 8.3.4 (anexo 9) se presentan de forma desglosada los datos por película y versión. Cuando se observan los filmes uno a uno, se perciben más diferencias. Mientras en las versiones dobladas de *Ae Fond Kiss...* e *It's a Free World...* tiende a no marcarse el plurilingüismo, el doblaje del filme *Provoked* conserva en mayor medida el plurilingüismo del TO, ya que marca la diversidad lingüística en un 81,8 % de sus muestras. Por lo que respecta a las versiones subtituladas, el filme que siempre marca el plurilingüismo es *Provoked* mientras que el largometraje que menos marca la L3 es *Beautiful People*.

Estas diferencias entre filmes parecen estar relacionadas con el encargo de traducción. Al describir el proceso de traducción de la L3, los traductores confirman que, en general, ven limitado su margen de maniobra respecto a la L3 por su habitual desconocimiento de la misma. Los traductores traducen el mensaje en L3 a partir de los subtítulos en inglés (Nonell, anexo 12.5, 98; Troncoso, anexo 12.3, 144:146; Pastó, anexo 12.8, 217; Moya, anexo 12.6, 103). Por consiguiente, si no los hubiera, se limitan a no traducir el fragmento (en el guion de doblaje, incluyen el nombre de la L3, Templer, anexo 12.2, 52; Troncoso, anexo 12.1, 118)<sup>224</sup>.

Según los directores de doblaje, quien toma la decisión de mantener o no la L3, es decir, quien escoge la estrategia de traducción, es la distribuidora aunque para ello disponen de su asesoramiento y sus propuestas.

<sup>224</sup> A este respecto, recuerdo la anécdota narrada por el traductor Nino Matas en torno al doblaje de otra película multilingüe, *Babel*. Fue él quien tuvo que buscar diversos asesores que le tradujesen de forma literal los diálogos en L3 para después plasmarlos en español (Marín Gallego, 2007).

La distribuidora me indicó los diálogos que se tenían que respetar en su idioma original. También hubo que calibrar si perderíamos veracidad al no tener actores de doblaje en ciertas lenguas. (Gutiérrez, anexo 12.7, 122)

Nosotros somos los que proponemos. Claro, tú lo ves y dices: «Bueno, esto se les tiene que decir. Que vamos a hacer eso, que vamos a hacer lo otro». A ver cómo lo ven y quizás algunos te dicen: «No, no, no. En castellano». O te dicen: «No quiero acentos. No, porque los acentos los hacemos fatal...». Por ejemplo. «No, porque cada uno hará un acento diferente», me decía una. (Pastó, anexo 12.8, 207)

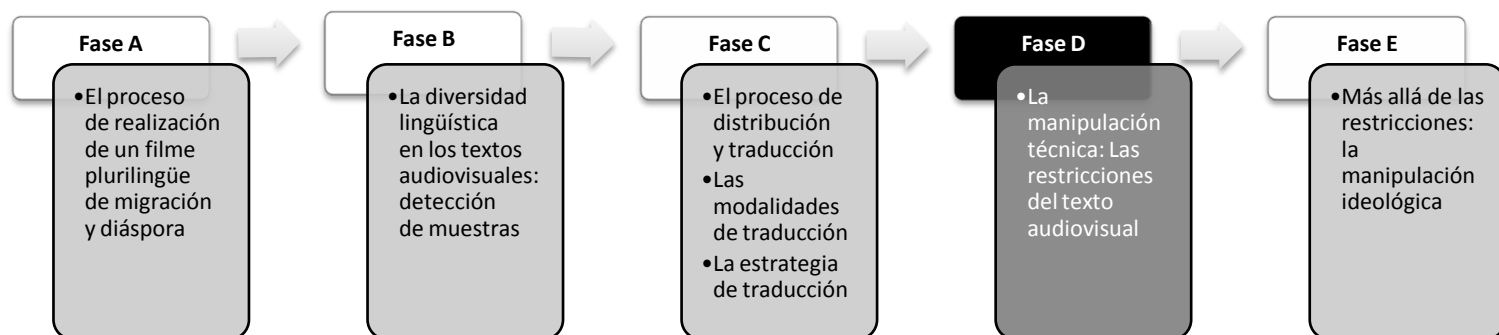
[En el cine doblado,] tú intentas acercarlo lo más posible a lo que es el original para dárselo al espectador. Por eso, al espectador le das acentos. Por eso, al espectador le das una parte doblada y otra sin doblar, para que vea que está eso ahí. O sea, todo eso tiene que ver con dar el producto lo más fiel posible a lo que es. Que es lo que nosotros intentamos hacer. Por eso, a veces se decide. Esto se dobla todo, pero se dobla con acento. O con acento y mal hablado. Y si hay que dejar siete frases en otro idioma porque creemos que es importante, se hace. No es una decisión mía, es una decisión del cliente [la distribuidora] conmigo cuando yo veo la película y lo que podemos hacer. (Sánchez, anexo 12.9, 162)

Estas explicaciones justifican que este estudio doctoral sobre la traducción del plurilingüismo profundice en otras cuestiones. Con la información de la fase C, sería posible extraer conclusiones sobre la traducción del plurilingüismo al español. Sin embargo, se caería en presuposiciones y resultados alejados de la realidad profesional de los traductores y adaptadores audiovisuales. Por ello, es importante incorporar la fase D, que estudia las restricciones que pueden determinar en parte la estrategia de traducción y que puede ser la causa de la disminución de muestras plurilingües en los TM (manipulación técnica). Asimismo, en la fase E se profundiza en el papel de las distribuidoras y en la manipulación de carácter ideológico que influye en la traducción del plurilingüismo.



## 8.4. Fase D. La manipulación técnica: las restricciones del texto audiovisual

Figura 29. La fase D entre las fases de la investigación



Tras estudiar las modalidades y las estrategias de traducción empleadas en el doblaje y la subtitulación de los textos audiovisuales plurilingües, es momento de analizar el papel de la *manipulación técnica* (Díaz Cintas, 2012) en dichos procesos. Algunos de los cambios de código lingüístico detectados en la traducción del plurilingüismo no son siempre producto del capricho, de decisiones subjetivas, o de lo que muchos podrían denominar una mala praxis, sino que son necesarios por las convenciones y restricciones del doblaje y la subtitulación (de Higes Andino, 2009).

En el estudio de la manipulación técnica, se buscan las llamadas *restricciones* (Zabalbeascoa, 1996), elementos del texto audiovisual o de la práctica profesional que influyen en cómo los agentes del proceso de traducción traducen el TO, y en el caso de esta tesis doctoral, el plurilingüismo. Aunque ha habido diversas propuestas de categorización de restricciones en el proceso de traducción audiovisual, en este estudio, se parte de la clasificación de Martí Ferriol (2010), que diferencia cinco tipos de restricciones: formales, lingüísticas, profesionales, socioculturales y semióticas o icónicas, y que también toma en consideración la ausencia de restricción (que llama restricción nula).

Esta clasificación resulta muy operativa para el análisis del corpus, por contener categorías discretas. El único cambio propuesto en esta tesis es la consideración de

algunas restricciones (por ejemplo, la imagen de un rezo en pantalla), como restricciones relacionadas con el canal visual (es decir, semióticas e icónicas) y no como un tipo de restricción sociocultural. A nuestro entender, la restricción que se plantea en estos casos no tiene que ver con el referente cultural en sí, sino con el hecho de ver en pantalla un signo perteneciente a una cultura determinada, es decir, con la interacción entre texto (código lingüístico) e imagen (código iconográfico).

La siguiente tabla muestra la información que se recopila en esta fase de la investigación (v. hoja *Fase D*, anexo 9). Dentro de estas cinco categorías, se hallan diferentes tipos de restricciones, que se describen en el siguiente apartado.

Tabla 52. Datos recopilados en la fase D

| COLUMNA       | DESCRIPTOR   |
|---------------|--|
| RESTRICCIONES | Elementos del texto audiovisual que pueden influir en la estrategia de traducción: <ul style="list-style-type: none"><li>• Formal</li><li>• Lingüística</li><li>• Nula</li><li>• Semiótica/icónica</li><li>• Sociocultural</li></ul> |

#### 8.4.1. Descripción de las restricciones halladas en el corpus de análisis

En el corpus textual, se encuentran ejemplos de todas los tipos de restricciones a excepción de las restricciones profesionales, que no se manifiestan en el texto audiovisual y que, por ello, se tratan en la fase E. Algunas restricciones afectan por igual al doblaje y a la subtitulación (en las siguientes tablas aparecen con una alineación centrada) mientras que otras son específicas de cada una de estas modalidades (constan en la columna correspondiente, debajo de doblaje o subtitulación).

##### 8.4.1.1. Restricciones lingüísticas

Las restricciones lingüísticas generan problemas potenciales de traducción causados por el código lingüístico en sí mismo. En el corpus de análisis, vienen determinadas principalmente por la diversidad de lenguas e influyen de manera más o menos similar tanto en el doblaje como en la subtitulación.

Tabla 53. Restricciones lingüísticas en el corpus de análisis

| DOBLAJE  | SUBTITULACIÓN |
|--|---------------|
| Coincidencia de la L3 con la lengua meta         |               |
| Diálogos ininteligibles                          |               |
| Interlengua                                      |               |
| Presencia de la L3 y la L1 en el mismo fragmento |               |
| Referencia metalingüística                       |               |

- *Coincidencia de la L3 con la lengua meta* ( $L3 = L2$ , v. muestra 27-28\_TO). El proceso de traducción se complica cuando la L3 coincide con la lengua meta. Como el idioma de la comunidad inmigrante es la lengua meta de la traducción, podrían surgir incongruencias en la trama (Jiménez Carra, 2009; Zabalbeascoa y Corrius, 2012).
- *Diálogos ininteligibles* (v. muestra 79-80\_TO). Cuando no es posible comprender el mensaje de las intervenciones de los personajes inmigrantes, es difícil averiguar qué código lingüístico está empleándose. En el proceso de traducción (doblaje o subtitulación), hay que decidir si se traducen dichas frases y, en caso positivo, de qué manera (Chaume, 2012; Díaz Cintas y Remael, 2007).
- *Interlengua* (v. muestras 111-112\_TO y 351-352\_TO). En el contexto de migración y diáspora en el que se enmarcan estos filmes, se detectan interferencias fonéticas, léxicas y gramaticales en el habla de las comunidades inmigrantes. Los traductores deben decidir si se trasvasan, y cómo. En el doblaje, tiende a estandarizarse el lenguaje no estándar (Goris, 1993). En la subtitulación, no es práctica habitual incorporar dichos errores en el texto escrito en lengua meta, pues podrían considerarse erratas de la traducción (Díaz Cintas y Remael, 2007).
- *Presencia de la L3 y la L1 en el mismo fragmento* ( $L1 + L3$ , v. muestra 1-2\_TO). Cuando en una versión doblada se traduce una muestra que refleja situaciones plurilingües en el doblaje, se debe decidir si se extrae la L3 de la pista de audio original, se dobla intralingüísticamente la L3 o si, por el contrario, se doblan ambos códigos al español (v. anexos 10.7, 10.8 y 10.9). En la subtitulación se debe decidir si se traduce la L3 y si se distingue de algún modo de la L1 (Bartoll, 2006).
- *Referencia metalingüística* (v. muestras 131-132\_TO y 441-442\_TO). En el transcurso de una conversación, en ocasiones se hace mención directa a las lenguas empleadas en el filme (López Delgado, 2007). Cualquier cambio en la L3 puede provocar que se produzca una incongruencia lingüística y narrativa que quite sentido a la escena (Díaz Cintas, 2011). Para no mencionar la L3 del TO, que se ha doblado

al español, en los doblajes de los filmes *Inglourious Basterds* y *De zaak Alzheimer* (*La memoria del asesino*, Erik Van Looy, 2003), se usa el hiperónimo «idioma» o semejantes (Huertas Abril, 2012; Vermeulen, 2012).

#### 8.4.1.2. Restricciones formales

Se definen las restricciones formales como las limitaciones que se le presentan al traductor derivadas de las características propias de la modalidad de traducción.

Tabla 54. Restricciones formales en el corpus de análisis

| DOBLAJE                            | SUBTITULACIÓN                       |
|------------------------------------|-------------------------------------|
| Código musical                     |                                     |
| Solapamiento de intervenciones     |                                     |
| Isocronía (duración de enunciados) | Cita textual                        |
|                                    | Lectura en voz alta                 |
|                                    | Narrador en <i>off</i>              |
|                                    | Plano general                       |
|                                    | Voz a través de aparato electrónico |
|                                    | Voz de fondo                        |
|                                    | Voz en <i>off</i> (fuera de plano)  |

En el doblaje del corpus de análisis, se perciben las siguientes restricciones formales:

- *Código musical* (v. muestras 357-358\_TO y 479-480\_TO). Este código de significación está formado por la banda sonora original, la música incidental y las canciones (Chaume, 2004, p. 202). Cuando en el montaje los diálogos en L3 quedan cubiertos por la pista de música, no se escucha la conversación, lo que puede ocasionar problemas de isocronía (v. infra). Si los personajes inmigrantes cantan una canción o si las canciones de la banda sonora original son importantes para la trama, los traductores se plantean si es necesario traducir el código musical, y de qué manera (Chaume, 2012).
- *Solapamiento de intervenciones* (v. muestra 63-64\_TO). Si los personajes hablan a la vez, puede que no sea posible mantener el plurilingüismo de la obra original, porque no se podría aislar técnicamente la L3 en la pista de audio original (Gutiérrez, anexo 10.7, 150:157).
- *Isocronía (duración de enunciados)*, v. muestra 631-632\_TO). Uno de los rasgos que caracterizan el ajuste es la isocronía, que consiste en que la grabación de las voces en la pista de doblaje se corresponda con el momento en el que los personajes de

pantalla abran y cierren la boca, es decir, con la duración y las pausas de los movimientos articulatorios de los personajes de pantalla (Chaume, 2012). En el corpus de análisis de esta tesis doctoral, se aprecian muestras en las que se ve cómo se mueven los labios de los personajes inmigrantes, pero no se escucha lo que dicen (efecto *bocas vacías*<sup>225</sup>).

En la subtitulación del corpus de análisis, se manifiestan las siguientes restricciones formales:

- *Solapamiento de intervenciones, solapamiento de los diálogos con el código musical, voces de fondo y plano general* (v. muestras 375-376\_TO, 579-580\_TO, 523-524\_TO y 617-618\_TO). La naturaleza sintética de la subtitulación y la imposibilidad de subtitular todo lo que se escucha determinan que haya que decidir qué (código lingüístico) se omite cuando se solapan intervenciones entre sí, cuando los diálogos coinciden con el código musical, cuando se escuchan voces de fondo o cuando la imagen muestra un plano general en el que participan muchos personajes (Díaz Cintas y Remael, 2007, p. 91).
- *Código musical (canciones diegéticas), narradores en off, conversaciones en off (fuera de plano) y voces procedentes de un aparato electrónico* (v. muestras 545-546\_TO, 443-444\_TO, 13-14\_TO y 115-116\_TO). Cualquiera de estos elementos limita la traducción de la L3 cuando coinciden con esta, pues se suele emplear la cursiva para marcarlos (Díaz Cintas y Remael, 2007) y este rasgo ortotipográfico también puede señalar la presencia de L3.
- *Citas textuales y lectura en voz alta* (v. muestras 617-618\_TO y 443-444\_TO). Como en el caso anterior, surge la restricción porque se suele indicar la presencia de estos elementos mediante cursiva y comillas (Díaz Cintas y Remael, 2007) y estos rasgos ortotipográficos también se emplean para marcar la L3.

#### 8.4.1.3. Restricciones socioculturales

El proceso de traducción puede verse afectado por la diversidad cultural que se refleje en los filmes, en concreto por la mención de objetos o costumbres propios de una

---

<sup>225</sup> Tal y como señala Bréan (2013a, p. 66), «[...] lorsque l'on voit les lèvres de personnages bouger, il faut un texte, même si les paroles d'origine ne sont pas audibles», ya que lo importante no es «lo que se diga, sino que en ese momento se diga algo, se oiga un murmullo de alguien que habla, o una conversación que sirva de relleno» (Chaves García, 2000, p. 138).

cultura. En el corpus de análisis, se perciben las siguientes restricciones socioculturales. Estas afectan por igual al doblaje y la subtitulación en el sentido de que limitan las posibilidades de acción de los agentes del proceso de traducción a la hora de cambiar la L3, porque variaría la ubicación de la trama o el origen de los personajes.

Tabla 55. Restricciones socioculturales en el corpus de análisis

| DOBLAJE  | SUBTITULACIÓN |
|--|---------------|
| Referencia al origen extranjero del personaje  |               |
| Referencia al proceso migratorio   |               |
| Referencia geográfica (del país de origen, del país de acogida o del país de la lengua meta) |               |
| Referente cultural   |               |

- *Referencia al origen extranjero del personaje o al proceso migratorio* (v. muestras 637-638\_TO y 697-698\_TO). En los diálogos, se relatan historias sobre el proceso de migración o se hace alusión explícita al origen extranjero de los personajes, cosa que limita las posibilidades de cambiar el código lingüístico que emplea.
- *Referencia geográfica (del país de origen, del país de acogida o del país de la lengua meta, v. muestras 29-30\_TO, 73-74\_TO, 105-106\_TO y 255-256\_TO)*. Se hace mención de las ciudades, las regiones o el país de los que proceden las comunidades inmigrantes o en las que se han asentado. Especial atención merecen las ocasiones en las que se alude al país de la lengua meta —en nuestro caso, España— o en las que incluso parte de la historia transcurre en el país de distribución de la traducción.
- *Referentes culturales* (v. muestras 443-444\_TO y 533-534\_TO). Se mencionan elementos propios de una de las culturas reflejadas en los largometrajes, como aquellos del ámbito de la gastronomía, las festividades, la religión, las instituciones, los sistemas políticos, etc. (Minutella, 2012).

#### 8.4.1.4. Restricciones semióticas e icónicas

Las restricciones semióticas e icónicas están relacionadas con la naturaleza visual de los filmes (insertos, objetos que evidencian el origen extranjero del filme, confusiones con la imagen o situaciones cómicas basadas en una incongruencia entre lenguaje e imagen). En el corpus de análisis, se detectan las siguientes:

Tabla 56. Restricciones semióticas e icónicas en el corpus de análisis

| DOBLAJE  | SUBTITULACIÓN |
|--|---------------|
| Inserto  |               |
| Referente cultural icónico                         |               |
| Referencia geográfica icónica                      |               |
| Subtitulación parcial                              |               |
| Texto en pantalla                                  |               |
| Sincronía cinésica (movimientos de cabeza y manos) |               |

- *Insertos*. Los insertos, es decir, «rótulo[s] entre dos encuadres o superpuesto a uno, que, en forma legible, explica[n] al espectador [...] detalle[s] de la escena»<sup>226</sup>, se incluyen en el proceso de edición de los largometrajes (v. fotograma 30). La traducción de la L3 puede verse afectada si coincide con insertos que deban traducirse por ser importantes para la historia. En las versiones subtituladas, los insertos se subtitulan en mayúscula (Díaz Cintas y Remael, 2007, pp. 118-119). En el proceso de doblaje, los insertos se subtitulan, se locutan, se editan o no se traducen (Chaume, 2012, p. 117).

Fotograma 30. Inserto en la muestra 7-8\_TO



- *Referencia geográfica icónica*. Los lugares emblemáticos en los que transcurre la acción, los planos y mapas diegéticos (símbolos) —presentes en el set de rodaje (v. fotograma 31)— y los planos y mapas extradiegéticos —introducidos en la fase de montaje, como sucede en el filme *In this World*— ayudan a situar la acción en un lugar. Sin embargo, limitan las posibilidades de los agentes del proceso de

<sup>226</sup> Disponible en: <http://lema.rae.es/drae/?val=inserto>.

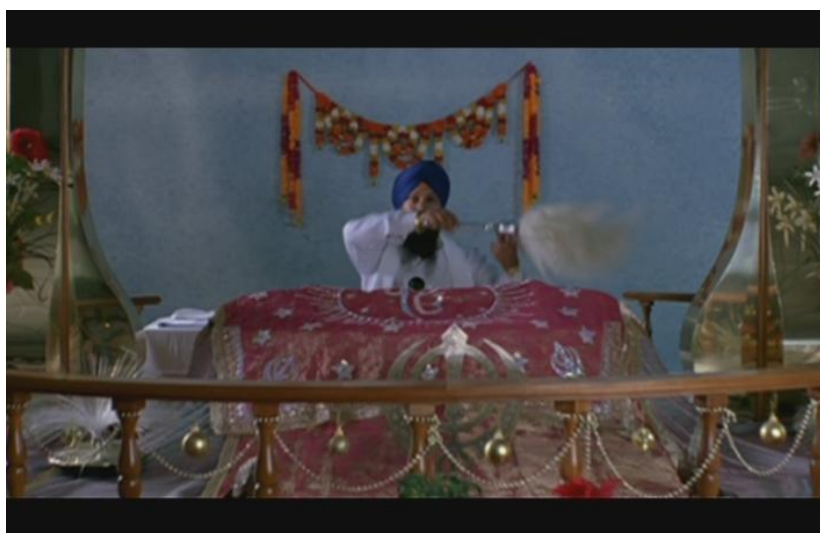
traducción en el sentido de no poder sustituir una L3 por otra, ya que variaría la ubicación de la trama y el origen de los personajes.

Fotograma 31. Mapa en la muestra 545-546\_TO



- *Referente cultural icónico.* Los filmes de migración y diáspora contienen elementos culturales no verbales (por ejemplo, las posturas de rezo, el vestuario o los adornos, v. fotograma 32), que al percibirse por la imagen forman parte ineludible del TM (Corrius i Gimbert, 2008) y en principio influyen en la traducción del plurilingüismo.

Fotograma 32. Referente cultural icónico en la muestra 371-372\_TO



- *Subtitulación parcial.* En los filmes plurilingües originales, es habitual incorporar subtítulos parciales para traducir los fragmentos en la(s) lengua(s) desconocida(s) para el público original (v. fotograma 33). La presencia de subtítulos parciales en



abierto hace vulnerable al doblaje, ya que aunque no se marque el plurilingüismo en el TM, este queda patente en los subtítulos y puede provocar sorpresa y rechazo en el espectador (O'Sullivan, 2011, p. 188). Asimismo, los subtítulos parciales influyen en la traducción de la L3 tanto en el doblaje como en la subtitulación, pues la presencia, o ausencia, de subtítulos puede determinar la (no) traducción de la L3 en el TM.

Fotograma 33. Subtítulo parcial en la muestra 599-600\_TO



- *Texto en pantalla* (v. muestra 303-304\_TO). A diferencia de los elementos anteriores añadidos en el proceso de montaje, el texto en pantalla forma parte del encuadre, ya que se trata de código escrito contenido en objetos presentes en el set de rodaje (López Delgado, 2007, v. fotograma 34). Por su naturaleza diegética, la importancia que se dé al texto en pantalla en el TO viene determinada por la elección del plano en cuestión, es decir, el código de planificación. Este es uno de los códigos de significación del texto audiovisual que conviene que los traductores tengan presente para decidir si el plano en cuestión aconseja o no la traducción del texto en pantalla (Chaume, 2004). Si el texto en pantalla coincide con diálogos en L3, la traducción de estos diálogos puede verse afectada. En las versiones subtituladas, el texto en pantalla suele subtitularse en mayúscula (Díaz Cintas y Remael, 2007, pp. 118-119) y, en el proceso de doblaje, se subtitula, se locuta, se edita o no se traduce (Chaume, 2012, p. 117).

Fotograma 34. Texto en pantalla en la muestra 647-648\_TO



En el doblaje, influye también en la traducción del plurilingüismo la siguiente restricción semiótica:

- *Sincronía cinésica* (en especial, *movimientos de cabeza y manos*, v. muestra 3-4\_TO). A la hora de realizar el ajuste en las versiones dobladas, hay que tener en cuenta la sincronía cinésica, es decir, por convención se potencia la sincronía de la traducción con los gestos de los personajes (López Delgado, 2007). Esta restricción es especialmente importante en el doblaje de los fragmentos en los que está presente un intérprete, pues es habitual que los personajes a los que se facilita la comunicación (por su desconocimiento de la L1 o la L3) dirijan la mirada al intérprete aunque esté hablando otro personaje o cuando este haya acabado.

La siguiente tabla recopila las restricciones del texto audiovisual halladas en el corpus de análisis, que son objeto de un estudio exhaustivo en los apartados 8.4.2 y 8.4.3 para determinar su influencia en la elección de la estrategia y la modalidad de traducción.

Tabla 57. Restricciones del texto audiovisual en el corpus de análisis

| CATEGORÍA  |   | RESTRICCIÓN  |
|--|---|--|
| LINGÜÍSTICA  |   | Coincidencia de la L3 con la lengua meta   |
|  |   | Diálogos ininteligibles  |
|  |   | Interlengua  |
|  |   | Presencia de la L3 y la L1 en el mismo fragmento   |
|  |   | Referencias metalingüísticas   |
| FORMAL   | Doblaje   | Código musical   |
|  |   | Isocronía  |
|  |   | Solapamiento de intervenciones   |
|  | Subtitulación                                     | Implican síntesis de la información: <ul style="list-style-type: none"> <li>• Plano general</li> <li>• Código musical (solapamiento con banda sonora)</li> <li>• Solapamiento de intervenciones</li> <li>• Voz de fondo</li> </ul> |
| Implican uso de elementos ortotipográficos: <ul style="list-style-type: none"> <li>• Aparato electrónico</li> <li>• Código musical (canción diegética)</li> <li>• Cita textual</li> <li>• Lectura en voz alta</li> <li>• Narrador en <i>off</i></li> <li>• Voz en <i>off</i> (fuera de plano)</li> </ul> |   |  |
| SOCIOCULTURAL  | Referencias geográficas                           |  |
|  | Referencia al origen extranjero de los personajes |  |
|  | Referencia al proceso migratorio                  |  |
|  | Referentes culturales                             |  |
| SEMIÓTICA<br>E ICÓNICA   | Insertos  |  |
|  | Texto en pantalla                                 |  |
|  | Referentes culturales icónicos                    |  |
|  | Referentes geográficos icónicos                   |  |
|  | Sincronía cinésica                                |  |
|  | Subtitulación parcial                             |  |
| NULA   | Ausencia de restricciones                         |  |

#### 8.4.2. Análisis de la interlengua como restricción lingüística

La interlengua, el sistema lingüístico propio de un hablante no nativo de una lengua que se caracteriza por interferencias fonológicas, simplificación morfosintáctica y pragmática y calcos léxicos (Bleichenbacher, 2008), está considerada aquí una restricción lingüística porque es una prueba más del plurilingüismo que caracteriza a las comunidades inmigrantes y porque los agentes del proceso de traducción se ven obligados a reflexionar sobre la manera de reflejar dicha interlengua, ya que no siempre coinciden las comunidades inmigrantes de España y Reino Unido.

El hecho de que en el TO los personajes inmigrantes no solo hablen L3, sino también la L1 (con o sin interferencias) determina en cierto modo la traducción de las muestras que contienen la L3. En las versiones dobladas, casi se duplica el uso de la interlengua para insinuar el origen extranjero de los personajes (187,5 %). Se generaliza el uso de la interlengua en el doblaje para *compensar* la desaparición de la diversidad lingüística en el TM, en el sentido explicado en la nota a pie 141 (v. apartado 5.2.2.1). Por el contrario, en las versiones subtituladas, se homogeneiza la diversidad lingüística; disminuye el número de muestras que reflejan la interlengua a un 10,7 % del total.

Tabla 58. Número de muestras con interlengua en el corpus de análisis

| VERSIÓN       | NÚMERO DE MUESTRAS |
|---------------|--------------------|
| DOBLAJE       | 210                |
| SUBTITULACIÓN | 12                 |
| TO            | 112                |

#### 8.4.2.1. La interlengua en las versiones dobladas

Como se aprecia en la tabla anterior, las versiones dobladas contienen más fragmentos en interlengua que el TO. Tal y como se aventuraba en esta tesis doctoral, se intuye una tendencia a generalizar la interlengua como variedad lingüística de comunicación para traducir muestras con distintos códigos lingüísticos en el TO.

En un 97,3 % de las muestras que contienen interlengua del TO, se reproduce esta en el TM (v. hoja 8.4.2, anexo 9). Los personajes que en un momento u otro de la película original cometen errores gramaticales o incorporan interferencias fonéticas y léxicas a su discurso presentan un acento más exagerado en el doblaje al español con menos problemas sintácticos.

Ejemplo 47. Muestra 117\_VD<sup>227</sup>

| PELÍCULA   | Room to Rent | TCR   | 00.05.07-00.06.02 |
|--|--------------|---|-------------------|
| TM   |              | TO  |                   |
| MARGARETA: (OFF) (GG)  |              |   |                   |
| ALI: (GG) (DC/ON) Pedro, ¿qué <b>haces?</b> ¿Qué estás <b>pasando?</b>   |              | ALI: Whoa, whoa, Pedro. What are you doing? What's happening?   |                   |
| MARGARETA: (DC) Todo esto es por (ON) tu culpa. Estúpido idiota. (OFF) (GG)  |              | MARGARITA: L2 (Español. No traducción), you stupid ass!   |                   |
| PEDRO: (P) (ON) Cierra la boca. Escribiste en tu (DE) historia de mierda que viste a mi mujer (DC) tirándose a ese puto cabrón turco.  |              | PEDRO: Shut up, woman! You wrote in your shit story that you have seen my wife screw <b>this</b> fucking Turkish bastard!           |                   |
| ALI: (DC/ON) Me... me lo inventé. <b>Es una historia.</b> (DE) Una <b>fantasía.</b> (ON) En mi cabeza, ¿vale? (DC) Margarita (OFF) nunca te haría una cosa así. (ON) Ella te quiere, (DC) Pedro. |              | ALI: I... I made it up. It's a story, fantasy. In my head. Okay? Margarita will never do some things like that. She loves you, man. |                   |
| MARGARETA: (ON) (GG) Tiene razón. Yo te quiero, (OFF) te quiero. (GG) /  |              | MARGARITA: He's right. I love you, Pedro! L2 (Español. No traducción)   |                   |
| PEDRO: (DE) Bueno.   |              | PEDRO: L2 (Español. No traducción).   |                   |
| ALI: (ON) De <b>acuerdo</b> , de <b>acuerdo.</b> (DC) ¿Qué (OFF) ha pasado (DC) en mi cuarto?  |              | Ali: Right, right. So what the hell happens to my room?   |                   |
| PEDRO: (ON) ¡Ya no es tu cuarto! (DE) ¡Pervertido!   |              | PEDRO: It's not your room any more, pervert!  |                   |
| ALI: (ON) ¿Cómo?   |              | Your shitty stuff is all here! Get out!   |                   |
| PEDRO: (DC/ON) Toda tu mierda está aquí. Fuera.  |              |   |                   |
| ALI: (ON) Pero son las <b>cinco</b> de la mañana. (DC) ¿Adónde voy a ir?   |              | ALI: Pedro, it's 5 o'clock in the morning. <u>Where I go?</u>   |                   |
| PEDRO: (ON) No es mi problema. ¡Largo!   |              | PEDRO: <u>No my problem.</u> Out!   |                   |
| ALI: Devuélveme las 80 libras de entrada.  |              | ALI: OK, give me my <u>80 pounds deposit.</u>   |                   |
| PEDRO: (DC) Lárgate o le vuelo los sesos a tu puto pez. ¿Me oyes? ¡Márchate! (DE) ¡Ahora!  |              | PEDRO: Get out or I'll blow up your fucking fish! You hear me? Get out! Now!  |                   |
| OBSERVACIONES  |              |   |                   |
| Interferencias fonéticas:<br>[s] en haces, cinco<br>[z] en es, cabeza, pasando y fantasía<br>[d] en acuerdo  |              | Interferencias fonéticas:<br>[d] en this  |                   |

En el corpus de análisis la interlengua (en solitario o en combinación con L2 estándar o L3), no solo traduce fragmentos en L1 del TO, sino también muestras plurilingües y monolingües en L3. Tomando como punto de partida el hecho de que la mayoría de personajes de estos filmes emplean tanto la L1 como la L3 en el TO y que en el habla de la primera generación de inmigrantes se hallan interferencias de su lengua materna, en la traducción se generaliza el uso de la interlengua como lengua de comunicación entre los personajes, hablen o no con interlengua, hablen L1 o hablen L3.

<sup>227</sup> Como en las fichas anteriores, la negrita marca las interferencias fonéticas (representadas fonéticamente en el apartado *Observaciones*) y el subrayado señala las interferencias sintácticas o léxicas.

En el siguiente ejemplo, se emplea la interlengua para traducir L1 estándar. A pesar de que es habitual que la segunda generación esté integrada lingüísticamente, en el TM se sistematiza el uso de interferencias fonéticas hasta el punto de sistematizar la interlengua como el código lingüístico que emplean (casi) todas las personas que viven en un contexto de migración y diáspora.

Ejemplo 48. Muestra 69\_VD

| PELÍCULA  | <i>It's a Free World...</i> | TCR   | 00.40.00-00.40.29 |
|---|-----------------------------|---|-------------------|
| TM  |                             | TO  |                   |
| ANGIE: (OFF) ¿Cómo te llamas?   |                             | ANGIE: What's your name again?  |                   |
| SHIVA: (SB) Shiva.  |                             | SHEEVA: Sheeva.   |                   |
| ANGIE: (OFF) ¿Y tú?   |                             | ANGIE: And you are?   |                   |
| SHADEH: (ON) Shadeh.  |                             | SHADEH: Shadeh.   |                   |
| ANGIE: (OFF) Shadeh. ¿Cuántos años tienes, Shiva?   |                             | ANGIE: How old are you, Sheeva?                                       |                   |
| SHIVA: (ON) Nueve.  |                             | SHEEVA: Nine.   |                   |
| ANGIE: (OFF) ¿Y tú?   |                             | ANGIE: And you?   |                   |
| SHADEH: (ON) Tengo once.  |                             | SHADEH: I'm eleven.   |                   |
| ANGIE: (OFF) Tienes la edad de mi hijo.   |                             | ANGIE: Oh, you're the same age as my son.                             |                   |
| SHADEH: ¿Cómo se llama?   |                             | SHADEH: What's his name?  |                   |
| ANGIE: (ON) Jamie. Ahora estará en el colegio. (DC) ¿Y por qué vosotras no?   |                             | ANGIE: Jamie. He's at school at the moment. Why aren't you at school? |                   |
| SHIVA: (ON) Es que ya no vamos al colegio.  |                             | SHEEVA: We don't go to school any more.                               |                   |
| ANGIE: (OFF) ¿Ah, no?   |                             | ANGIE: Don't you?   |                   |
| MAHIN: <b>Tuvimos</b> que sacarlas del colegio.   |                             | MAHIN: We had to take them out of school.                             |                   |
| ANGIE: ¿Por qué?  |                             | ANGIE: Why is that then?  |                   |
| MAHIN: (ON) Porque <b>tenemos</b> miedo de que nos arresten.  |                             | MAHIN: Cos we are frightened of being picked up.                      |                   |
| OBSERVACIONES   |                             |   |                   |
| Interferencias fonéticas:<br>[v] en nueve, vamos y tuvimos<br>[s] en once, se y es<br>[t] en tuvimos y tenemos<br>[r] en arresten |                             |   |                   |

Este uso generalizado y casi indiscriminado de la interlengua influye en la traducción de las muestras que contienen L3. En el ejemplo 49 esta variedad lingüística se utiliza para trasvasar muestras monolingües en L3 y en el ejemplo 50, muestras plurilingües.

Ejemplo 49. Muestra 301\_VD

| PELÍCULA  | <i>Room to Rent</i> | TCR                                 | 01.17.57-01.18.28 |
|---|---------------------|-------------------------------------|-------------------|
| TM  |                     | TO                                  |                   |
| MADRE DE ALI: (ON) ¡Vergüenza debería darte! ¡Casarte sin mí! He esperado toda mi vida que llegara este día. Tenía una gran ilusión y mira lo que has hecho. (OFF) (GG) |                     | MADRE DE ALI: L3 (Árabe. No trad.). |                   |
| ALI: (P) (DC/SB) Lo <b>siento</b> , mamá, todo ha ido muy rápido.   |                     | ALI: L3 (Árabe. No trad.).          |                   |
| MADRE DE ALI: (ON) Envíame las fotos de la boda. Necesito ver qué aspecto tiene.  |                     | MADRE DE ALI: L3 (Árabe. No trad.). |                   |
| ALI: (DC) Es estupenda. Te gustará.   |                     | ALI: L3 (Árabe. No trad.).          |                   |
| MADRE DE ALI: Dime, Ali, dime la verdad. ¿Tu <b>esposa</b> es virgen o...?  |                     | MADRE DE ALI: L3 (Árabe. No trad.). |                   |
| ALI: (SB) Sí, es virgen, me esperaba a mí.  |                     | ALI: L3 (Árabe. No trad.).          |                   |
| OBSERVACIONES   |                     |                                     |                   |
| Interferencias fonéticas:<br>[z] en vergüenza, casarte, siento y esposa   |                     |                                     |                   |

Ejemplo 50. Muestra 7\_VD

| PELÍCULA   | <i>It's a Free World...</i> | TCR  | 00.01.38-00.01.55 |
|--|-----------------------------|--|-------------------|
| TM   |                             | TO   |                   |
| ANGIE: (OFF) ¿A qué se dedica, por favor?  |                             | ANGIE: Could you just ask him what he does then for a living, please?                                      |                   |
| MUJER: (DE) ¿Ha traído la documentación?   |                             | MUJER: L3 (Polaco. Interp. de enlace).   |                   |
| INMIGR4: (ON) He traído el último <b>contrato</b> . Aquí lo tiene.   |                             | INMIGR4: L3 (Polaco. Interp. de enlace).   |                   |
| MUJER: (DE) Según esto lleva seis meses parado.  |                             | MUJER: He's unemployed for six months.   |                   |
| ANGIE: (OFF) De acuerdo.   |                             | ANGIE: Ok.   |                   |
| MUJER: ¿Qué sabe hacer?  |                             | INMIGR4: L3 (Polaco. Interp. de enlace).   |                   |
|  |                             | TÍTULO: <i>It's a Free World...</i>  |                   |
| INMIGR4: No me importaría trabajar en cualquier <b>cosa</b> . Tengo familia. Lo que <b>necesito</b> ahora es trabajar. |                             | MUJER: He would just like to do anything. There's no work in this place where he lives. He wants to leave. |                   |
| MUJER: Muy bien, vamos a ver si encontramos algo para usted.   |                             |  |                   |
| OBSERVACIONES  |                             |  |                   |
| Interferencias fonéticas:<br>[t] en contrato<br>[z] en cosa y necesito   |                             |  |                   |

Estos datos parecen revelar que se recurre a la interlengua como intento de compensar la pérdida de la diversidad lingüística del TO. En línea con Bleichenbacher (2008), se trataría de un ejemplo de evocación de la L3. A pesar de que al emplear la interlengua se pierde la recepción de la diversidad de lenguas del TO, hay que reconocer que, al emplear a la interlengua como variedad lingüística, se continúa representando un contexto de migración y diáspora (v. apartado 8.5.5).

### ***La construcción de la interlengua en las versiones dobladas***

El uso generalizado de la interlengua como lengua de comunicación en el TM se complica porque las comunidades inmigrantes que viven en España y en Reino Unido no coinciden. Gracias a las entrevistas realizadas a los agentes del proceso de distribución y traducción, se observan dos formas de construir la interlengua. Por un lado, se puede contratar a personas nativas de dichas comunidades que hablen español a su manera, de forma que la interlengua sea natural. Como señalan Eduardo Gutiérrez y Rosa Sánchez, a veces se pierde riqueza expresiva:

Creo recordar que hubo dos o tres intervenciones que las hicieron personas originarias de dichos países. Pero fue muy poco, porque como te comenté es muy complicado conseguir una interpretación aceptable de alguien que no está habituado al doblaje. (Gutiérrez, anexo 12.7, 160)

Ahora hay una costumbre, yo creo, un poco absurda. En las películas de grandes *majors*, sobre todo, de que venga un ruso a doblar a un ruso que sale en la película. Oyes unas cosas muy raras [...], porque son gente que son de ese país y vienen... O sea, que los cogen de la calle, que no son actores. (Sánchez, anexo 12.9, 152)

Más a menudo aún, se pide a los actores de doblaje españoles que imiten acentos, algo a lo que están acostumbrados. En este caso, la interlengua resulta una restricción lingüística mayor, pues es imprescindible que el acento se adecue a la comunidad representada.

Nosotros somos los que proponemos. Claro, tú lo ves y dices: «Bueno, esto se les tiene que decir. Que vamos a hacer eso, que vamos a hacer lo otro». A ver cómo lo ven y quizás algunos te dicen: «No, no, no. En castellano». O te dicen: «No quiero acentos. No, porque los acentos los hacemos fatal...». Por ejemplo. Te dicen: «No, porque cada uno hará un acento diferente». (Pastó, anexo 12.8, 207)

[Se refiere al largometraje *Et maintenant on va où?* (*Y ahora, ¿adónde vamos?*, Nadine Labaki, 2011).] En esta que te digo de Nadine Labaki hubo que poner voces diferentes, porque aparecían unas ucranianas. [Imita acento ucraniano.] Entonces aparecían hablando. Entonces ya por inercia a una libanesa le pusieron también el acento brr brr. Entonces estas cosas son las que miramos en los controles. (Rodríguez, anexo 11.2, 187)

Acento *punjabi* no conocíamos a nadie [...] ¿[C]ómo lo encuentras? Esto no es normal. Lo que hicimos fue un tipo de acento más neutro, el indio que habla español. [Imita el acento indio.] Estas erres... esta cosita así. Nosotros... Es la musiquita esa. Esto ya se ha trabajado en otras películas. (Pastó, anexo 12.8, 25)

Hay unos acentos estándares, por decirlo de alguna forma. Hay el acento ruso, el acento alemán, el acento portugués, el acento... Hay una serie de acentos que hay gente capaz de hacerlos y gente que no. Esto es como todo, como cantar [...]. Hay gente que tiene mucha facilidad. También los acentos son convencionales. ¿Qué haces tú? Pues intentas



adecuarte un poco a eso, a los estándares de ruso, alemán [...]. [En el acento serbio,] te vas un poco al ruso. Un poquito al Este, lo puedes suavizar un poco más, lo puedes hacer un poquito más duro. Y luego sí, cometes errores gramaticales adrede. Eso sí es importante a veces. Construir las frases diferentes o en infinitivos. Eso sí suele hacerse, porque no tiene por qué hablar de maravilla evidentemente el castellano. (Sánchez, anexo 12.9, 152:154)

#### 8.4.2.2. La interlengua en las versiones subtituladas

En las versiones subtituladas, la representación de la interlengua en los subtítulos siempre se utiliza para traducir la L1 del TO. Es poco frecuente en las muestras en las que se detecta en el TO (un 9,8 %) y solo se halla una muestra con interlengua en el TM que no se corresponde con un ejemplo de interlengua en el TO (v. hoja 8.4.2, anexo 9). Puesto que en los subtítulos es habitual crear subtítulos lingüísticamente correctos y fácilmente legibles (Díaz Cintas, 2003), los subtítulos del corpus contienen principalmente una lengua estándar, es decir, se naturaliza la interlengua, tal y como se refleja en el siguiente ejemplo.

Ejemplo 51. Muestra 388\_VOS

| PELÍCULA                                 | <i>Provoked</i> | TCR       | 00.47.54-00.48.28                       |
|--|-----------------|-----------|---|
| TM                                       |                 | TO        |   |
| Quizá no salgan hoy.                     |                 | MIRIAM:   | It might not be today. They             |
| Podrían estar encerrados<br>varios días. |                 |           | could be in there for days. // It could |
| Puede pasar cualquier cosa.              |                 |           | still go either way.                    |
| No importa.                              |                 | KIRANJIT: | <u>It not matter.</u>                   |
| ¿Qué?                                    |                 | MIRIAM:   | What? Why do you say that?              |
| ¿Por qué dices eso?                      |                 |           |   |
|  |                 | KIRANJIT: | L3 (Panyabí. Autotrad.).                |
| He pecado.                               |                 |           |   |
| Debo pagar.                              |                 |           | I sinned. I must pay.                   |

En las muestras niveladas, la percepción de la interlengua de TO queda relegada a la pista de audio y a los conocimientos que el público tenga de la L1.

Las muestras en las que sí se reproduce la interlengua en el TM suelen coincidir con fragmentos que contienen referencias metalingüísticas, con las que se hace patente la dificultad que los personajes inmigrantes tienen a la hora de comunicarse en la sociedad de acogida. En dichas muestras, se reproduce una gramática pobre en la lengua

meta (v. ejemplos 52 y 54) o se marcan las interferencias de forma visual mediante elementos ortotipográficos como la cursiva (v. ejemplo 53) y las comillas (v. ejemplo 54).

Ejemplo 52. Muestra 396\_VOS

| PELÍCULA                                       | <i>Provoked</i> | TCR   | 00.54.40-00.55.27 |
|--|-----------------|---|-------------------|
| TM   |                 | TO  |                   |
| ¿Cómo estás?<br>Te encuentro mejor.            |                 | MIRIAM: How are you doing? You sound much better.             |                   |
| Dormir mejor ahora.<br>Acostumbro nuevo lugar. |                 | KIRANJIT: <u>Sleep better now. Getting used to new place.</u> |                   |

Ejemplo 53. Muestra 420\_VOS<sup>228</sup>

| PELÍCULA  | <i>Provoked</i> | TCR  | 01.07.49-01.08.19 |
|---|-----------------|--|-------------------|
| TM  |                 | TO   |                   |
| -"Connie estaba <i>facinada</i> ..."<br>-Fascinada.               |                 | KIRANJIT: Connie was <i>fasquinated</i> .<br>RONNIE: Fascinated.                   |                   |
| -"Se estaba volviendo <i>insoportale</i> ."<br>-Insoporable.      |                 | KIRANJIT: Fascinated. It was becoming <i>unbierable</i> .<br>RONNIE: Unbearable.   |                   |
| "Ahora sólo tenía un único deseo:<br>su pecho pal... palpitante." |                 | KIRANJIT: Unbearable. She had only one desire<br>now: her <i>heving bothombs</i> . |                   |

<sup>228</sup> Creo que el uso de la cursiva en este ejemplo se debe a que de este modo se marca una interferencia léxica dentro de un fragmento que aparece entrecomillado por estar Kiranjit leyendo en voz alta una novela.

Ejemplo 54. Muestra 538\_VOS

| PELÍCULA  | <i>Beautiful People</i> | TCR  | 01.16.07-01.19.29 |
|---|-------------------------|--|-------------------|
| TM  |                         | TO   |                   |
| Este es Pero.   |                         | PORTIA: This is Pero.  |                   |
| -Hola.  |                         | PERO: Hello!   |                   |
| -Hola.  |                         | MADREPORTIA: Hello! How lovely!<br>Thank you so much.                |                   |
| Qué bonitas, muchas gracias.                              |                         |  |                   |
| -A Vd., por su "hostilidad".                              |                         | PERO: Thank you for your <b>hostility</b> .                          |                   |
| -Encantada.   |                         | MADREPORTIA: It's my pleasure.                                       |                   |
|   |                         | [...]  |                   |
| Pero, evidentemente no te importa comer venado, ¿no?      |                         | HERMANOPORTIA: So, Pero, you also don't mind eating wild deer, then? |                   |
| Yo como de todo.  |                         | PERO: I can eat anything. I do like wild <b>squirrels</b> .          |                   |
| Me gustan las "pardillas".                                |                         | PORTIA: Squirrels.   |                   |
| Ardillas.   |                         | MADREPORTIA: You have lots of squirrels in your country?             |                   |
| ¿Tenéis muchas ardillas en tu país?                       |                         | PERO: Yes, plenty, delicious <b>squirrels</b> .                      |                   |
| Sí, muchas "pardillas" deliciosas.                        |                         | PORTIA: It's good.   |                   |
| En mi país se pueden comer animales muchos, sin problema. |                         | PERO: <u>In my country you can eat animals, plenty. No problem.</u>  |                   |
|   |                         | [...]  |                   |
| Voy servicio.   |                         | PERO: <u>I go toilet.</u>  |                   |
| -¿Qué has dicho?  |                         | PadrePortia: Wh... what you say?                                     |                   |
| -Voy servicio.  |                         | Pero: <u>I go toilet.</u>  |                   |
| OBSERVACIONES   |                         |  |                   |
|   |                         | Interferencias fonéticas:<br>[kwɪr.əl] en squirrel                   |                   |

### *La construcción de la interlengua en las versiones subtituladas*

En las versiones subtituladas, la interlengua del TO no afecta a la traducción del plurilingüismo, es decir, no se incorporan interferencias en los subtítulos para traducir la L3 como sí ocurre en el doblaje. De hecho, más bien se produce el efecto contrario: se neutralizan casi todas las interferencias para crear subtítulos homogéneos y fáciles de leer. De acuerdo con las traductoras Lía Moya y Judith Cortés y la revisora de Alta Films Armanda Rodríguez, las interferencias fonéticas o gramaticales que caracterizan el habla en L1 de algunos personajes son más difíciles de reproducir en los subtítulos sin que el público considere que son errores de la traducción.

Normalmente los modismos en el habla no se reflejan en los subtítulos pues supondría escribir las palabras con faltas de ortografía. El espectador al encontrarse con las palabras con falta corta la lectura, relee y asimila lo que ha leído hasta que el cerebro le dice: «Vale, es que el personaje habla mal o raro». El problema es que aunque los

humanos hacemos esto muy rápido, para entonces el resto del subtítulo ya no está. Cuando me enfrento a personajes con particularidades del habla, a menos que sea una característica (un ceceo o un seseo, por ejemplo) que se vaya a repetir a lo largo de toda la película y al que el espectador se habrá “acostumbrado” al tercer subtítulo en el que suceda, no suelo reflejarlo. Creo que las limitaciones de los subtítulos a este respecto [son] muy evidentes y difíciles de superar satisfactoriamente, siempre te quedas como si te faltara algo. [...] No recuerdo si recibí indicaciones, es algo que se hace así por sistema por las razones que te he mencionado. (Moya, anexo 12.6, 117:118)

Mi opinión es que es muy difícil marcar todos estos rasgos en la subtitulación y que la función de los subtítulos no es marcar esas interferencias, sino aportar contenido. Al tener la banda sonora original por debajo, creo que el público ya puede apreciar esos matices. (Cortés, anexo 12.4, 109)

Son muchos matices los que se pierden, muchos. Necesariamente hay que perderlos, ¿eh? Por lo menos es el criterio. Yo me siento incapaz de poner en un subtítulo: «Vamos pa'l monte». (Rodríguez, anexo 11.2, 458)

En mi opinión, el que sepa que lo capte, pero lo que no podemos hacer es ridiculizar al personaje. Ni podemos ponerlo en los subtítulos, porque, de verdad, que no funciona. (Rodríguez, anexo 11.2, 363)

Yo creo que pretender producir esas matizaciones es peligroso, ¿eh? Porque les haces caer en el ridículo o se pierde la fluidez de lectura o de audición. O generas situaciones absurdas o que es una broma cuando no tiene que ser. (Rodríguez, anexo 11.2, 371)

A la vista de que no se reproduce la interlengua en los subtítulos porque se augura un rechazo por parte de los espectadores, se torna necesario realizar un estudio de recepción que confirme la veracidad de esta suposición.

#### *8.4.3. La presencia de restricciones en los fragmentos que contienen L3*

En un modelo general de análisis de traducciones, la presencia de la L3 se convertiría en una restricción. En esta investigación, por el contrario, es un elemento inherente a los fragmentos plurilingües y, por tanto, lo que interesa analizar es qué otros signos (lingüísticos, paralingüísticos, icónicos, etc.) influyen en la elección de la estrategia y la modalidad de traducción de la L3, cuando interactúan con esta<sup>229</sup>.

Al comparar la frecuencia de aparición de los distintos tipos de restricciones en los fragmentos plurilingües del texto original (101 muestras de las versiones dobladas y 97 muestras de las versiones subtituladas), llama la atención la elevada presencia de restricciones en las muestras plurilingües, en un porcentaje que se acerca al 100 % en

---

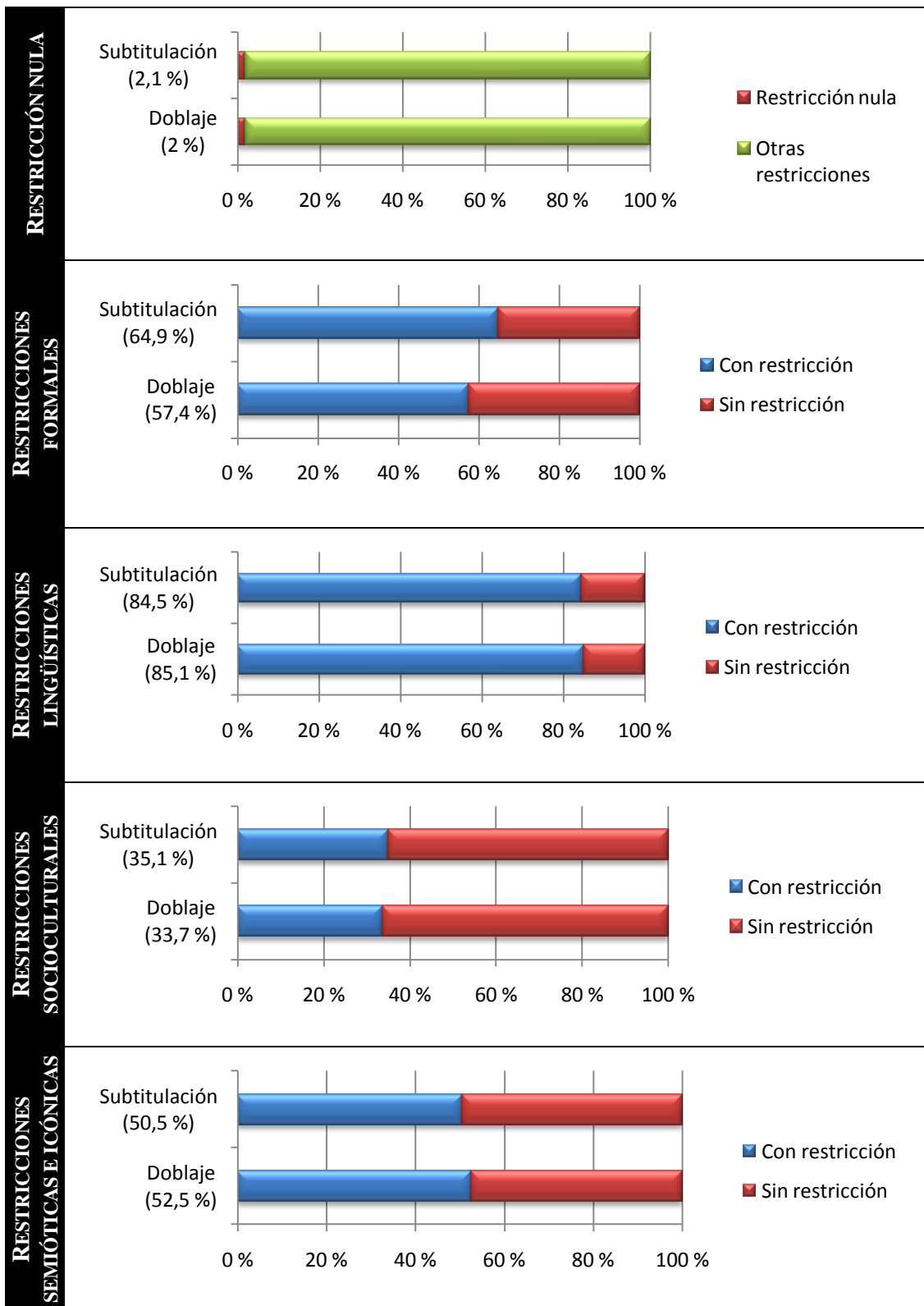
<sup>229</sup> La información completa de este apartado está disponible en las hojas 8.4.3, 8.4.3.1 *estrategias*, 8.4.3.1 *modalidades*, 8.4.3.2 *estrategias* y 8.4.3.2 *modalidades* (anexo 9). Se complementa este análisis con las respuestas de los agentes partícipes del proceso de distribución y traducción.

ambos casos. Tanto en las versiones dobladas como en las versiones subtítuladas, no se detectan restricciones en aproximadamente un 2 % del total de muestras. En concreto, no se aprecia ninguna restricción (restricción nula) en dos muestras de las versiones dobladas y otras dos muestras de las versiones subtítuladas.

De acuerdo con la tabla 59, las restricciones socioculturales son las menos frecuentes mientras que las restricciones lingüísticas son las más numerosas. A este respecto, no hay grandes diferencias entre el porcentaje de restricciones formales, lingüísticas, socioculturales, semióticas e icónicas que afectan al proceso de doblaje frente a las que influyen en la subtítulación de películas multilingües. Sí se aprecia una mayor presencia de las restricciones formales en las versiones subtítuladas y de las restricciones semióticas e icónicas en las versiones dobladas.

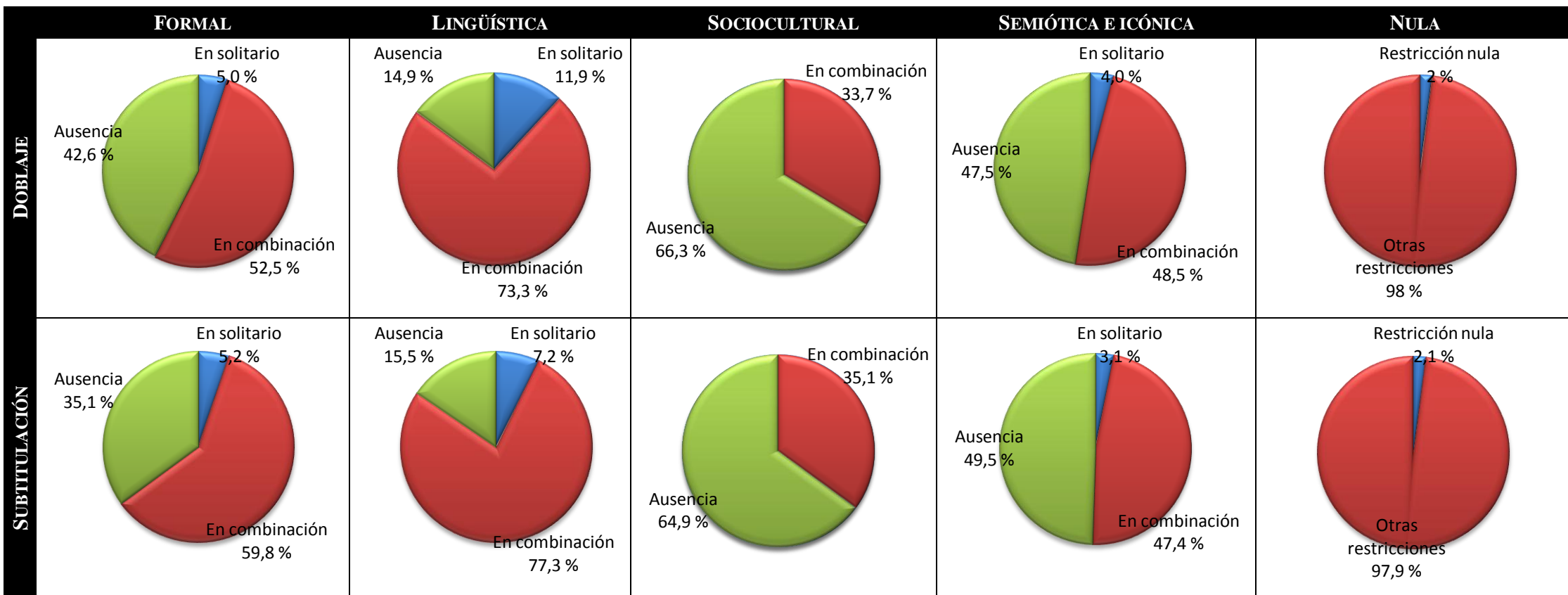
Hasta ahora se ha estudiado la presencia de las restricciones de forma independiente, pero en la tabla 60 se puede comprobar que la tónica general es que en las muestras plurilingües aparezcan además dos o más restricciones. Por otra parte, de nuevo, no se perciben fuertes contrastes entre las versiones dobladas y las versiones subtítuladas. Sí cabe destacar que la aparición de restricciones lingüísticas en solitario es mayor en las versiones dobladas que en las versiones subtítuladas. Por su parte, las restricciones socioculturales no afloran en solitario ni en las versiones dobladas ni en las versiones subtítuladas.

Tabla 59. Frecuencia de aparición de las restricciones del texto audiovisual  
en el corpus de análisis<sup>230</sup>



<sup>230</sup> Los porcentajes que acompañan a los rótulos de los ejes muestran la presencia de la restricción nula o de los cuatro tipos de restricción en las versiones dobladas y las versiones subtituladas.

Tabla 60. Porcentajes de frecuencia de aparición de las restricciones en el corpus de análisis



Una de las hipótesis de partida de esta tesis doctoral señala que las características intrínsecas del texto audiovisual y las convenciones del doblaje y la subtitulación limitarían las posibilidades de que disponen los agentes del proceso de traducción ante la traducción del multilingüismo. Para confirmar su validez, se evalúa a continuación la influencia de las restricciones en la toma de decisiones de la traducción del plurilingüismo según los factores clave del modelo de análisis: la estrategia de traducción y la modalidad de traducción.

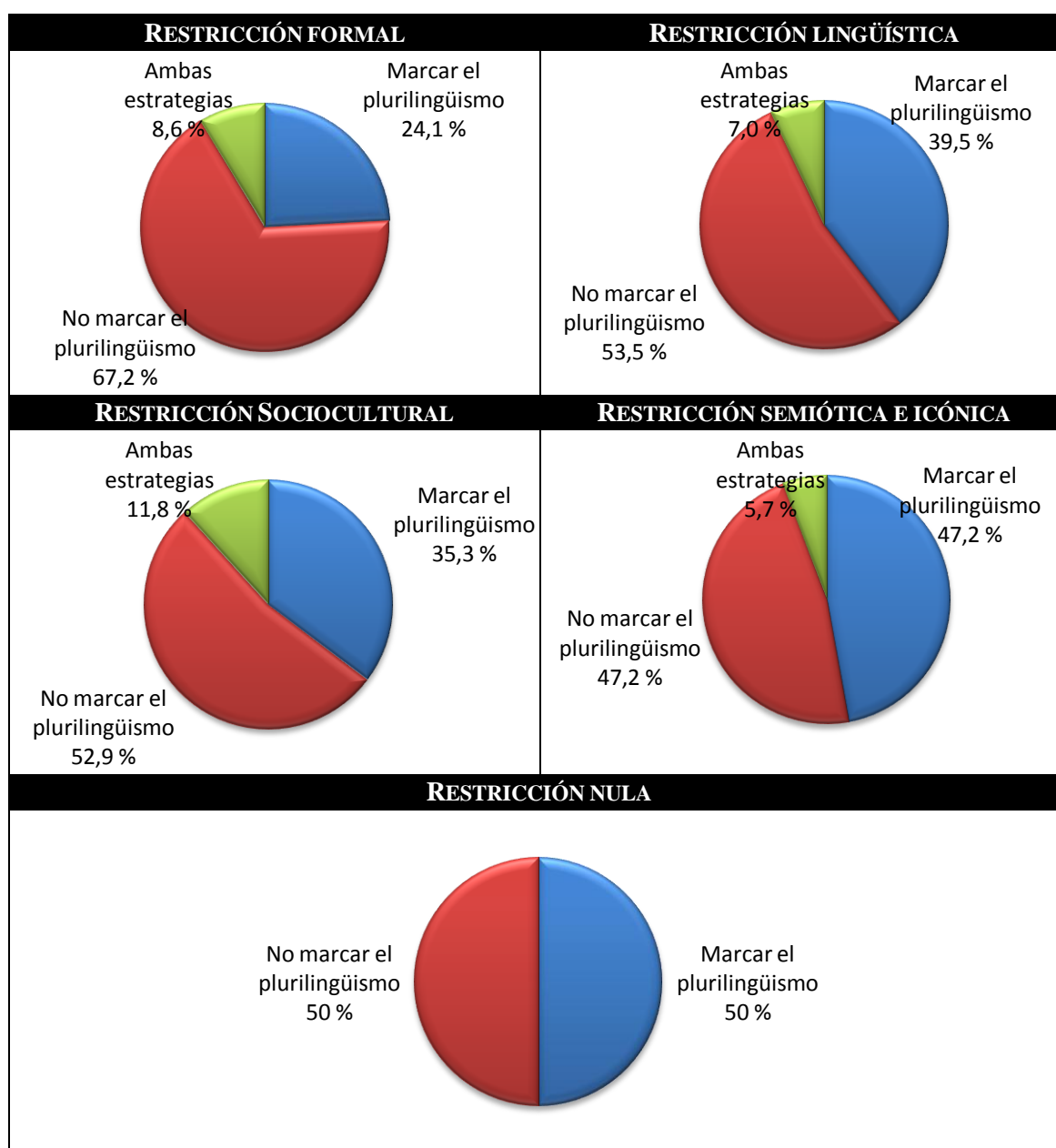
#### **8.4.3.1. Las restricciones en el doblaje**

De acuerdo con la tabla 61, en las versiones dobladas se percibe cierta tendencia a no marcar el plurilingüismo en las muestras que contienen restricciones formales, por lo que parece que estas influyen, más que otras, en la homogeneización de la diversidad lingüística del TO. Asimismo, se advierte una leve tendencia a no marcar el plurilingüismo cuando se detectan restricciones lingüísticas y socioculturales en el texto audiovisual. Por el contrario, no se aprecia una tendencia clara en los fragmentos que presentan restricciones semióticas e icónicas. Por último, se detectan estrategias opuestas en las muestras que no contienen restricciones, de lo que se deduce que no solo la ausencia o la presencia de restricciones favorece la conservación de la L3, sino que en esta decisión influyen otros factores (v. fase E).

Siendo conscientes de que las restricciones del texto audiovisual no siempre aparecen de forma independiente, sino que con frecuencia confluyen varios tipos de restricciones en una misma muestra, en cada subapartado se estudia la estrategia de traducción distinguiendo las muestras en las que la restricción aparece en solitario de las muestras en las que se combina con otras restricciones, así como aquellas en las que no hay restricción.



Tabla 61. Restricciones del texto audiovisual en las versiones dobladas según la estrategia de traducción



### *Restricciones lingüísticas*

Las restricciones lingüísticas son muy numerosas en el corpus de análisis, en especial en combinación con otros tipos de restricciones. No obstante, no resulta evidente su influencia en la estrategia de traducción. Los porcentajes de la tabla 62 indican que tanto si hay restricción lingüística como si no la hay, más de la mitad de las muestras estudiadas no marca el plurilingüismo del TO mientras que el resto sí lo marca. Tampoco parece existir una tendencia clara cuando estas restricciones aparecen en

solitario o cuando se detectan en combinación con otras restricciones. La restricción lingüística no parece ser, por tanto, la que defina una opción u otra en el texto meta.

Figura 30. Restricciones lingüísticas en las versiones dobladas

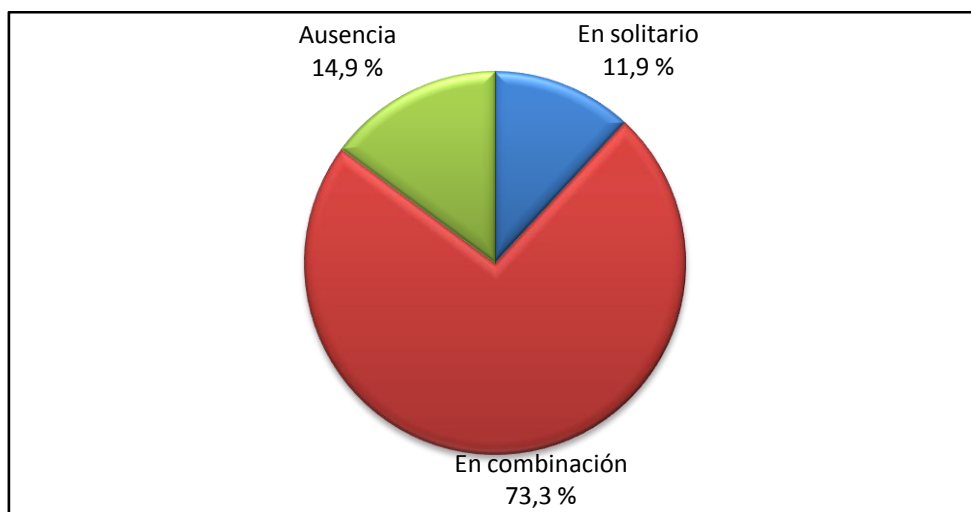
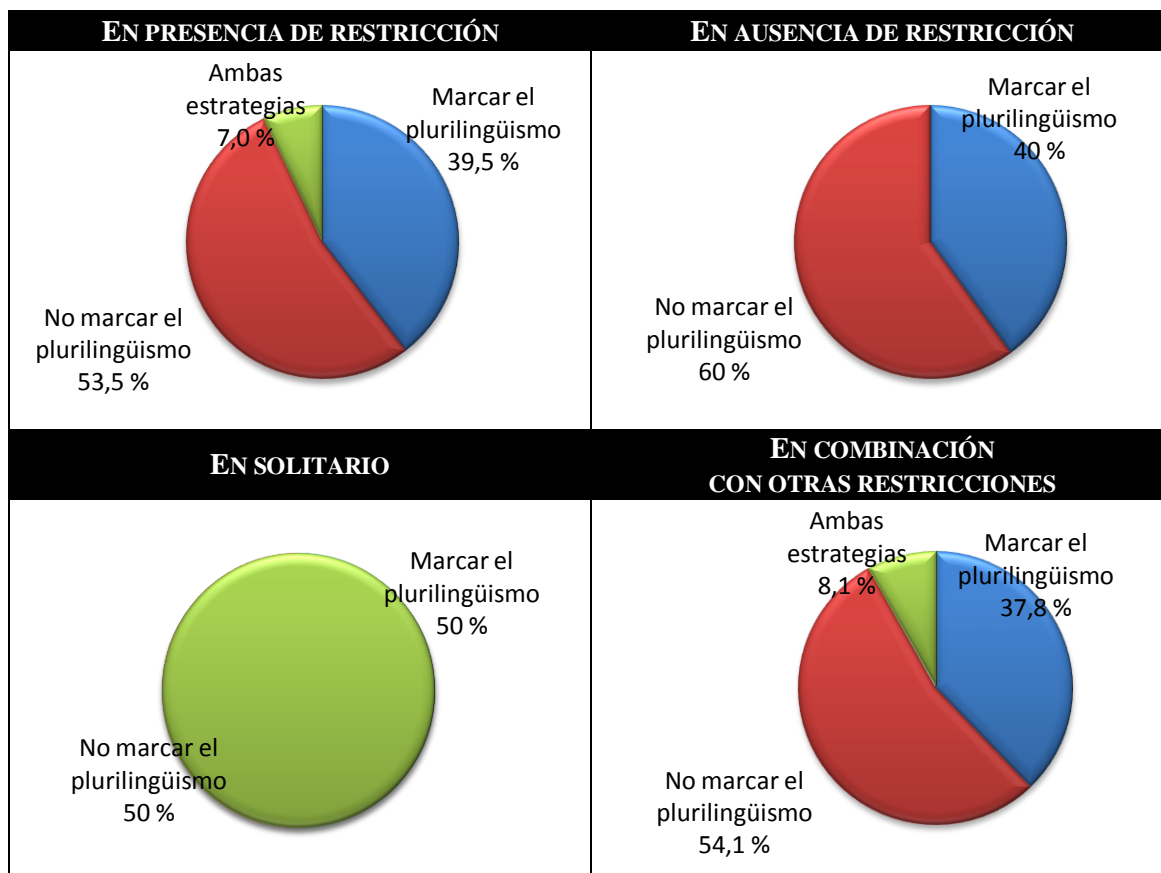


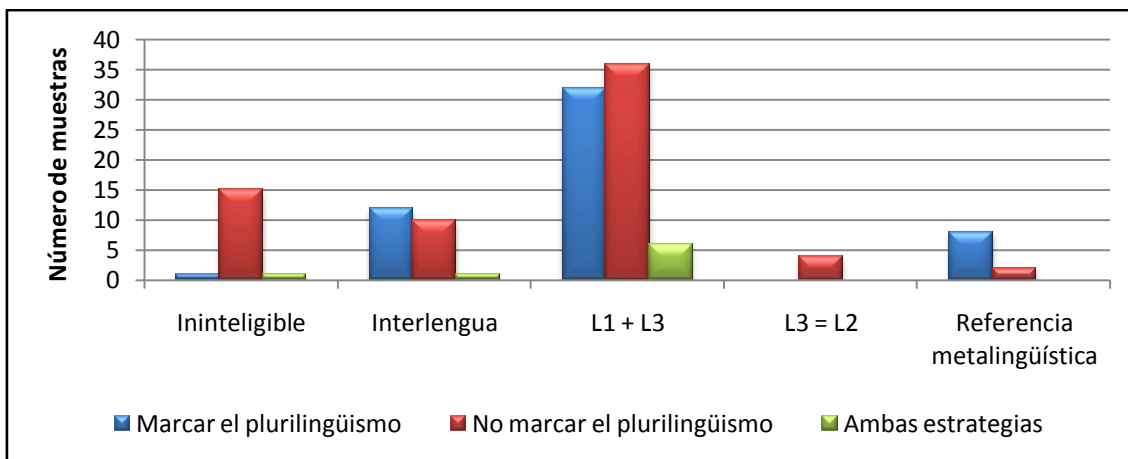
Tabla 62. Estrategias de traducción ante las restricciones lingüísticas en las versiones dobladas



Como no existe un único tipo de restricción lingüística, sino que varias restricciones lingüísticas influyen en el doblaje de los fragmentos plurilingües de

nuestro corpus, se estudia cada una de estas restricciones de forma independiente. Se pretende averiguar si alguna de ellas determina de forma más clara la estrategia de traducción<sup>231</sup>. En las muestras que contienen mensajes incomprensibles y las muestras en las que la L3 coincide con la lengua meta (L3 = L2) prima no marcar el plurilingüismo. Por su parte, se favorece que se conserve la diversidad lingüística ante las referencias metalingüísticas.

Figura 31. Restricciones lingüísticas en las versiones dobladas según la estrategia de traducción



Una de las restricciones lingüísticas en las que se observa una mayor diferencia respecto a la estrategia de traducción es la **ininteligibilidad del código lingüístico**. Habitualmente en el TO no es fácil comprender los diálogos de escenas en las que muchos personajes hablan a la vez o en planos generales en los que las conversaciones se escuchan de fondo. Esta información, además, no suele constar en los guiones facilitados a los agentes del proceso de traducción (Chaume, 2012, p. 102). De ahí que Rosa Sánchez comente las limitaciones que surgen a la hora de aislar la pista de audio de los diálogos ininteligibles o de doblar intralingüísticamente dichos fragmentos en L3.

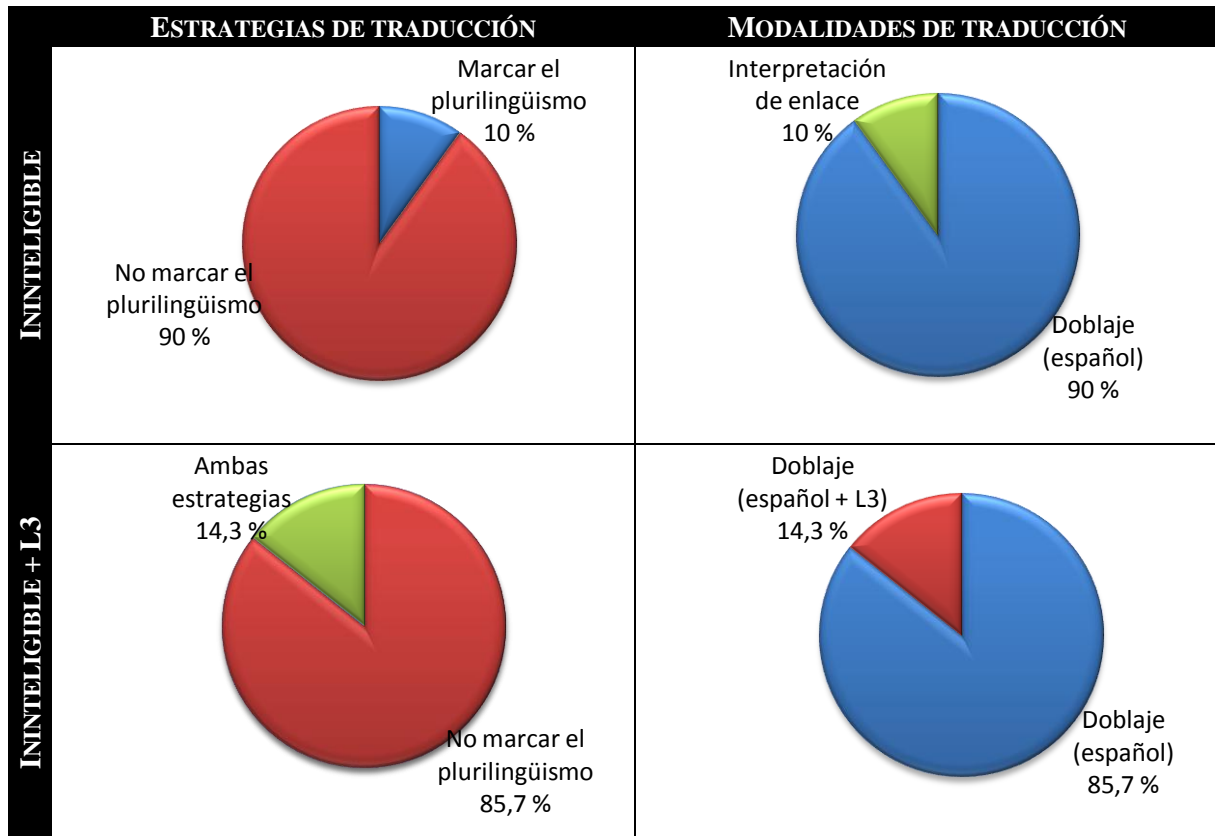
[En torno a la muestra 477-478\_TO.] Claro, evidentemente están hablando todos ahí: la gente del autobús, la radio, el señor que llega, tal. Con lo cual en este caso no... Y además tienes el problema de que ni de oído puedes tan siquiera sacar... No, porque no se entiende. A veces cuando está limpio, tú puedes más o menos fonéticamente sacar lo que está diciendo. Pero en este caso, por ejemplo, no está. (Sánchez, anexo 12.9, 105)

En línea con esta explicación, se percibe en el corpus de análisis una tendencia a no marcar el plurilingüismo tanto en aquellas muestras en las que solo se escuchan

<sup>231</sup> Por la influencia que parece tener la interlengua a la hora de traducir el plurilingüismo en las versiones dobladas, he analizado esta restricción lingüística en el apartado 8.4.2.

fragmentos ininteligibles como en aquellos en los que, además, se habla L3. En consecuencia, en el TM se da sentido a los diálogos incomprensibles del TO realizando principalmente un doblaje a español.

Tabla 63. Estrategias y modalidades de traducción ante *los diálogos ininteligibles* en las versiones dobladas



En el siguiente ejemplo, se marca el plurilingüismo de una escena ininteligible mediante la interpretación de enlace. Se mantiene la pista original de fondo y, por encima, se doblan al español ciertos fragmentos. En el resultado final se conservan frases incomprensibles, que transcurren supuestamente en L3.

Ejemplo 55. Muestra 17\_VD

| PELÍCULA  | <i>It's a Free World...</i>                                 | TCR                       | 00.03.31-00.03.45 |
|---|---|---------------------------|-------------------|
| TM  |   | TO                        |                   |
| MUJER: (DL) Siéntese.   |   | MUJER: [Ininteligible].   |                   |
| INMIGR7: [Ininteligible, pero supuestamente polaco].  |   |                           |                   |
| ANGIE: Vamos a ver... ¿Le puedes explicar un poco por encima los detalles de las cláusulas? |   | ANGIE: [Ininteligible].   |                   |
| MUJER: [Ininteligible, pero supuestamente polaco].  |   | MUJER: [Ininteligible].   |                   |
| INMIGR7: [Ininteligible, pero supuestamente polaco].  |   | INMIGR7: [Ininteligible]. |                   |
|   |   | MUJER: [Ininteligible].   |                   |
| RESTRICCIONES   |   |                           |                   |
| Lingüística   | Ininteligible   |                           |                   |
| Formal  | Isocronía (duración de enunciados)                          |                           |                   |
| Icónica   | Sincronía cinésica (movimientos de cabeza de la intérprete) |                           |                   |

Cuando no se marcan los fragmentos ininteligibles, que es lo que sucede de forma mayoritaria, se recurre a grabar los ya mencionados ad lib o ambientes. Para ello, se añaden frases improvisadas que concuerden con el contexto:

Ejemplo 56. Muestra 81\_VD

| PELÍCULA   | <i>It's a Free World...</i>  | TCR   | 00.52.03-00.52.20 |
|--|--|---|-------------------|
| TM   |  | TO  |                   |
| INMIGR37: Hablar, deberíamos hablar.   |  |   |                   |
| INMIGR36: (OFF) ¿Dónde está nuestro dinero?  |  | TRABAJADORES: [Ininteligible].  |                   |
| INMIGR38: (ON) Ya he hablado con ella dos veces.   |  |   |                   |
| ANGIE: (OFF) Todos a trabajar. Ya está arreglado.  |  | ANGIE: Get back to work. It's all sorted.   |                   |
| INMIGR36: (ON) ¿Y dónde está el dinero?  |  | INMIGR36: Where's our money then?   |                   |
| INMIGR37: (P) Trabajamos por dinero.   |  |   |                   |
| INMIGR35: (P) Dinero, Angie. ¡Dinero!  |  | TRABAJADORES: Money, Angie, money!  |                   |
| INMIGR37: (OFF) Si no, ¿de qué vamos a comer?  |  |   |                   |
| ANGIE: (DC) Lo recibiréis. Volved a trabajar o no tendréis nada. Ya está todo arreglado. |  | ANGIE: You'll get it. Go on, back to work or else you won't get nothing! It's all sorted. |                   |
| RESTRICCIONES  |  |   |                   |
| Lingüística  | Ininteligible  |   |                   |
| Formal   | Solapamiento de intervenciones<br>Isocronía (duración de enunciados) |   |                   |

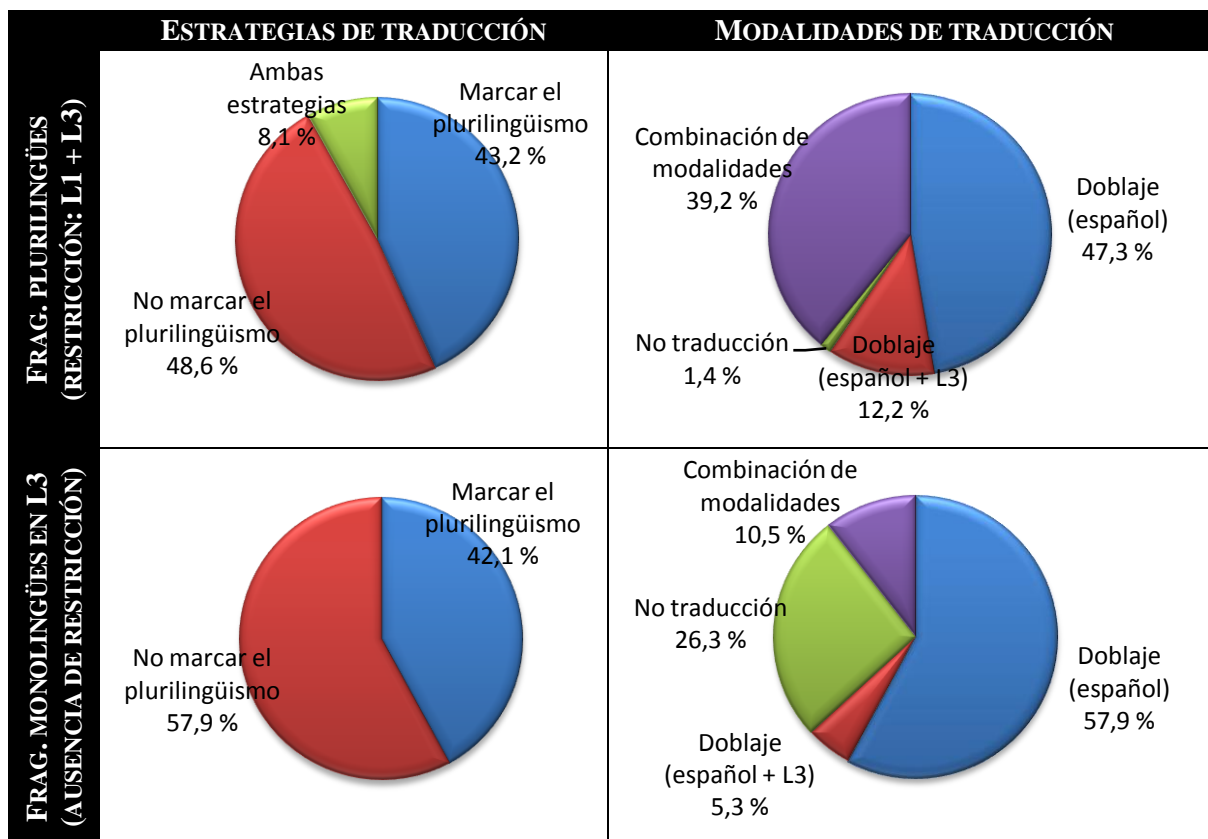
Respecto a la grabación de ambientes, Armanda Rodríguez, encargada de supervisar los doblajes de la distribuidora Alta Films, se muestra reacia a hallar ambientes no coherentes con el contexto. Cabe decir que, en el corpus de análisis, no se percibe esta práctica.

Me he encontrado con frases y con textos enteros inventados. [...] Los ad libs famosos. Nieves [Maroto, gerente de Alta Films] pedía que nos lo pusieran en los textos para revisarlos nosotras, porque a veces nos encontrábamos en el control de doblaje con un ad lib que se habían inventado y que estaba mal. Decía: «Pero, bueno, los han echado y parece que vienen a no sé qué...». (Rodríguez, anexo 11.2, 91)

De acuerdo con los agentes del proceso de traducción, **la presencia de la L3 y la L1 en el mismo fragmento (L1 + L3)** puede complicar el proceso técnico de extraer la L3 de la pista de audio original si se solapan intervenciones. En las muestras plurilingües de nuestro corpus, en las que está presente esta restricción, no se percibe una polarización respecto a la estrategia de traducción. Ambas estrategias está presentes de una manera equivalente, como queda patente en la siguiente tabla.

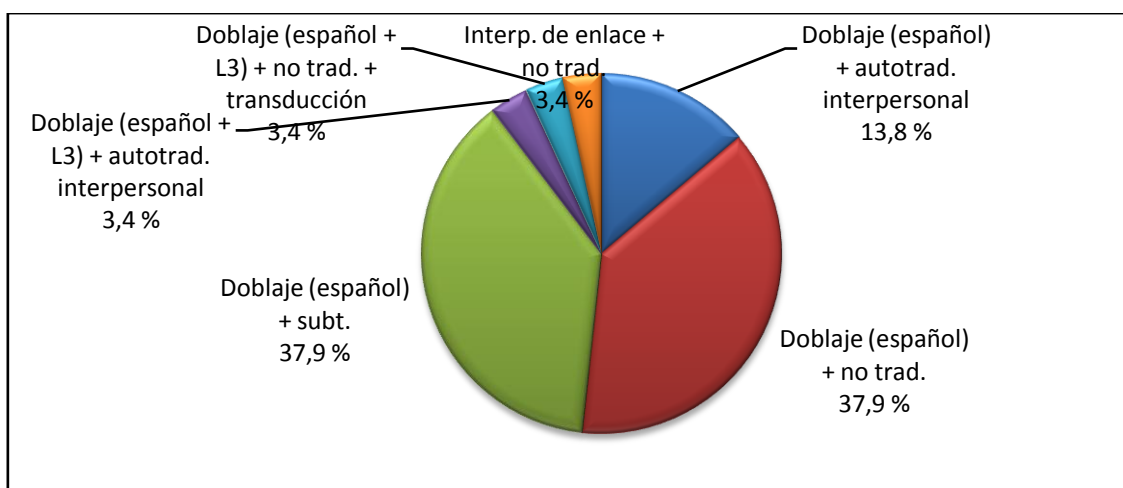
Sorprendentemente al comparar esta tendencia con la detectada en los fragmentos monolingües en L3 (sin restricción), se observa que tampoco en estas muestras tiende a marcarse el plurilingüismo. Estos datos dan pie a pensar que otros factores, diferentes de la presencia de la L3 y la L1 en el mismo fragmento, determinan qué estrategia de traducción se adopta a la hora de traducir el plurilingüismo.

Tabla 64. Estrategias y modalidades de traducción ante *la presencia de la L3 y la L1 en el mismo fragmento* o la ausencia de esta restricción en las versiones dobladas



Si se observa la modalidad de traducción, se confirma la situación caótica que ahora mismo impera en el mercado al traducir los filmes plurilingües. La modalidad más frecuente para traducir las muestras en las que está presente la L3 (en ausencia de restricción —fragmentos monolingües— o en presencia de restricción —la L3 aparece de forma simultánea con la L1—) es el doblaje a español. No obstante, llama la atención la multitud de modalidades y combinaciones que se emplean para traducir tanto las muestras monolingües (tres modalidades y dos combinaciones, v. hoja *Gráficos 8.4.3.1*, anexo 9) como las plurilingües (las tres modalidades de la tabla 64 más las seis combinaciones de la siguiente figura), lo que confirma nuestra hipótesis de que lo que determina la estrategia de traducción, y en consecuencia la modalidad, no es en sí misma la presencia de la L3 en combinación con la L1, sino más bien la confluencia del plurilingüismo con otros signos (lingüísticos, paralingüísticos, icónicos, etc.).

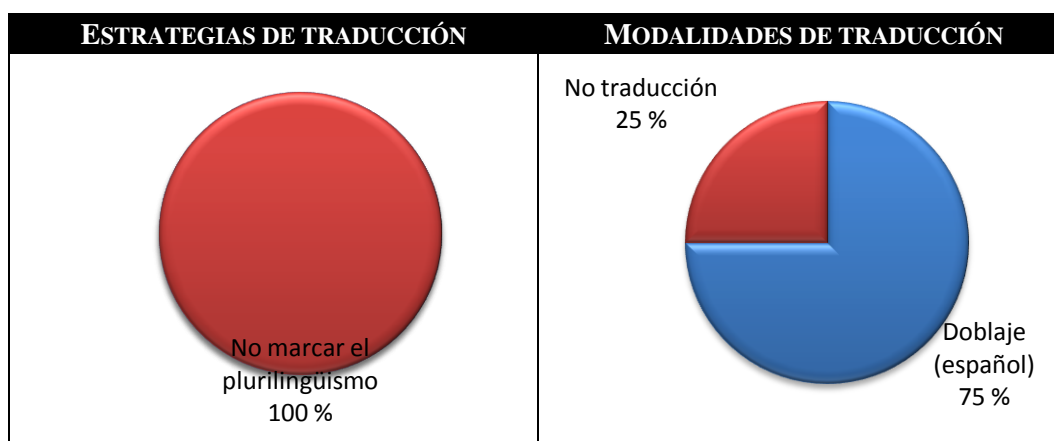
Figura 32. Combinación de modalidades de traducción ante la presencia de la L3 y la L1 en el mismo fragmento en las versiones dobladas



La mayor restricción lingüística al traducir el plurilingüismo ocurre cuando **la lengua minoritaria del filme coincide con la L2**, es decir, con la lengua a la que se dobla el filme (L3 = L2), ya que puede dar lugar a fragmentos incoherentes (Jiménez Carra, 2009; Zabalbeascoa y Corrius, 2012).

Esta restricción lingüística solo se detecta en muestras en las que no se marca el plurilingüismo. La diversidad lingüística queda difuminada en el doblaje porque se dobla intralingüísticamente la L2 o se conserva la L2 del TO. En este último caso, la L2 se escucha como voz de fondo (probablemente forma parte de la banda M/E), por lo que, como en el ejemplo que sigue, se mantiene la pista original y no se traduce.

Tabla 65. Estrategias y modalidades de traducción  
ante la *coincidencia de la L3 con la lengua meta* en las versiones dobladas



Ejemplo 57. Muestra 617\_VD

| PELÍCULA             | <i>Ae Fond Kiss...</i>  | TCR | 00.33.22-00.34.41  |
|----------------------|---|-----|--|
|                      | TM  |     | TO   |
|                      | VENDEDORA: (OFF) Vaya rosas que te traigo, guapa. Vaya rosas que te traigo, guapa.  |     | VENDEDORA: L2 (Español. No trad.).   |
|                      | ROISIN: (ON) (P) Por el profeta.  |     | ROISIN: To the prophet.  |
|                      | CASIM: (DC) Por Jesús, un profeta menor, pero bueno. (RR)   |     | CASIM: To Jesus. A lesser prophet, but what the hell.  |
|                      | VENDEDORA: (OFF) (P) A tres euros, niña, el manojo de rositas, guapa. Vaya rosas que te traigo, guapa.  |     | VENDEDORA: L2 (Español. No trad.).   |
|                      | ROISIN: (OFF) (P) (RR) (ON) Bueno, al menos los dos creemos que la vida es un examen muy largo y que se va aproximando el día del juicio. Por el paraíso. |     | ROISIN: (RR) Well, at least we both believe that life is one long miserable test and the Day Of Judgment is fast approaching. So, to paradise. |
|                      | CASIM: ¡Salud!  |     | CASIM: Cheers.   |
|                      | ROISIN: (OFF) O por el fuego del infierno.  |     | ROISIN: Or hell's furnace.   |
|                      | CASIM: (DC) El paraíso.   |     | CASIM: Paradise.   |
|                      | VENDEDORA: Vaya rosas que te traigo, guapa.   |     | VENDEDORA: L2 (Español. No trad.).   |
| <b>RESTRICCIONES</b> |   |     |  |
| Lingüística          | L3 = L2   |     |  |
| Formal               | Solapamiento de intervenciones  |     |  |
| Sociocultural        | Referente cultural (catolicismo e islamismo)  |     |  |

En general, se dobla intralingüísticamente la L2 cuando hay riesgo de que surjan incongruencias en el TM. En *It's a Free World...*, los inmigrantes que hablan español son chilenos. En el ejemplo que sigue, se menciona el país de origen (Chile) y, además, Angie se atreve a hablar español<sup>232</sup>. Si se mantuviese el español en boca de Angie, se

<sup>232</sup> Porque quien habla la L3 es Angie, un personaje británico, y porque los personajes responden con monosílabos y marcadores de la función fática, esta muestra ha quedado descartada para el análisis (v. apartado 8.2.1), pero resulta interesante traerla a colación, en tanto en cuanto se dobla intralingüísticamente la L2 para crear un doblaje coherente.



generaría una incongruencia en la versión doblada, ya que Angie empezaría a balbucear después de haber estado hablando español perfecto desde el principio del filme<sup>233</sup>. Por ello, con la intención de que el producto final sea coherente, se mantiene la pregunta sobre su procedencia, pero se cambian y se añaden las frases finales del TM.

Ejemplo 58. Muestra 31\_VD

| PELÍCULA                                      | <i>It's a Free World...</i> | TCR                                     | 00.14.14-00.14.22 |
|---|-----------------------------|---|-------------------|
| TM  |                             | TO                                      |                   |
| ANGIE: (DC) Hola.                             |                             | ANGIE: Hiya.                            |                   |
| CHILENOS: (P) (OFF) Hola.                     |                             | CHILENOS: Hi, darling.                  |                   |
| ANGIE: (DC) ¿De dónde sois? ¿No seréis de...? |                             | ANGIE: Where are you from?              |                   |
| INMIGR10: Chile.                              |                             | INMIGR10: Chile.                        |                   |
| ANGIE: ¿Chile? ¿Chilenos? Genial.             |                             | ANGIE: You're from Chile. Oh.           |                   |
| INMIGR10: Sí.                                 |                             | CHILENOS: Yeah.                         |                   |
| ANGIE: (OFF) ¿Queréis trabajar?               |                             | ANGIE: Ok. L2 (Español. No traducción). |                   |
| INMIGR9: Claro.                               |                             |   |                   |
| ANGIE: Pues vamos a hacer buenas migas...     |                             |   |                   |
| INMIGR9: (P) Claro que sí.                    |                             |   |                   |

Según Josetxo Moreno, el doblaje del filme *Les femmes du 6ème étage*, en el que se habla español, contiene las incoherencias que se evitan en *It's a Free World...*:

Nosotros la vimos en París. Simpática. Pero luego dijimos: «¿Cómo hacemos esta?». [...] No la compramos, porque no supimos cómo hacer. Están unas inmigrantes españolas en París, en una casa burguesa, y entonces Natalia Verbeke pone unas caras así, porque el tío le habla en francés. Le dice: «A mí el huevo duro me gusta...» Se lo dice en francés. Y, entonces, pone una cara... La chica no le entiende nada. Acaba de llegar.

Fui a verla por curiosidad, entré a verla media hora y me fui horrorizado, porque lo que hicieron es que todos los franceses hablan como así un poco [JM imita el acento francés.]: «Pero, a mí me gusta el huevo duro un poco...». Y ves que Natalia Verbeke pone una cara de no entender nada y termina toda la perorata de cómo le gusta. [JM imita el acento francés.] «El huevo duro, solo dos minutos y yo... Porque es un buen día. Buen día depende de huevo duro cómo esté. Si bien huevo duro, buen día. Mal huevo duro, mal día». Y ya la chica, al final, dice: «Ah, que le gusta el huevo duro no sé qué, ¿no?». Si te lo está diciendo en castellano, o sea... [...] Luego están las francesas que están hablando entre ellas, hablando de las criadas, de la *bonne*, de las *bonnes*, y [...] dice una: «*Ma bonne* es muy peculiar, porque...». Entonces meten solamente una palabra en francés y luego hablan como... Yo me fui horrorizado. (Moreno, anexo 11.1, 63:66)

<sup>233</sup> Esto sucede en el capítulo 9 de la sexta temporada de *The Mentalist* (*El Mentalista*, CBS, 2008- ). El protagonista se traslada a México donde se comunica en español. En la versión doblada, habla una interlengua cuando se dirige a los personajes mexicanos, mientras que desde hace seis temporadas y en ese mismo capítulo habla español estándar con sus compatriotas. Capítulo emitido en España por el canal de pago TNT en enero de 2014.

Para evitar estos problemas, parece justificado modificar los diálogos en la muestra anterior. Sin embargo, en el corpus de análisis también se detectan otros doblajes intralingüísticos de la L2, en cuyos fragmentos de texto audiovisual no se perciben restricciones socioculturales ni existe riesgo de incongruencia que fundamente el doblaje intralingüístico de la L2:

Ejemplo 59. Muestra 27\_VD

| PELÍCULA   | <i>It's a Free World...</i> | TCR                              | 00.13.28-00.13.33 |
|--|-----------------------------|----------------------------------|-------------------|
| TM   |                             | TO                               |                   |
| INMIGR8: (ON) Mirad, mirad lo que viene por ahí. Tenemos visita. |                             | INMIGR8: L2 (Español. No trad.). |                   |
| INMIGR9: (OFF) Una muchachita linda...                           |                             | INMIGRANTES: (G)                 |                   |
| INMIGR10: (P) Vaya hembra.                                       |                             |                                  |                   |
| RESTRICCIONES  |                             |                                  |                   |
| Lingüística  | L3 = L2                     |                                  |                   |

El tema del uso del español en las versiones originales se plantea como una interesante futura línea de investigación. Al optar por no marcar el multilingüismo, ya sea porque se dobla intralingüísticamente la L2 del TO o porque se mantiene la pista original, resulta difícil que el público deduzca que las frases en español también estaban presentes en los filmes originales. A veces las referencias socioculturales contextualizan la trama. No obstante, como no se marca la L2 en el TM, el público podría presuponer que ambos personajes hablaban inglés en el texto original. Por ejemplo, en *Ae Fond Kiss...*, los espectadores saben que Roisin ha comprado un viaje a España para ella y Casim (v. muestra 608-609\_TO). Una vez en España Roisin responde en español al camarero. En el siguiente ejemplo, la L2 del TO se dobla intralingüísticamente en la versión doblada.

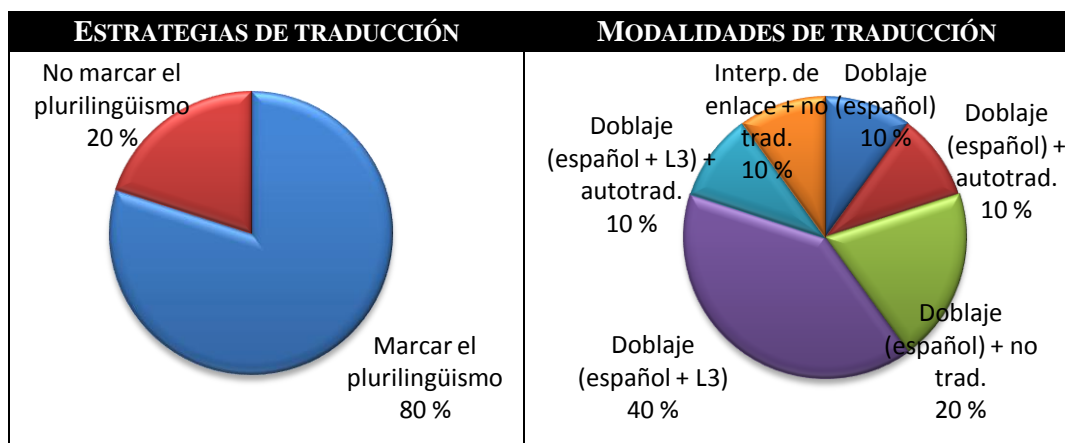
Ejemplo 60. Muestra 615\_VD

| PELÍCULA                            | <i>Ae Fond Kiss...</i>                | TCR                                  | 00.33.12-00.33.16 |
|-------------------------------------|---------------------------------------|--------------------------------------|-------------------|
| TM                                  |                                       | TO                                   |                   |
| CAMARERO: (ON) ¿Han terminado?      |                                       | CAMARERO: L2 (Español. No trad.).    |                   |
| CASIM: (DC) Sí.                     |                                       | CASIM: Thank you.                    |                   |
| ROISIN: (DE) Gracias.               |                                       | ROISIN: L2 (Español. No traducción). |                   |
| CAMARERO: (ON) ¿Quieren algo más?   |                                       | CAMARERO: L2 (Español. No trad.).    |                   |
| ROISIN: (DE) No, nada más. Gracias. |                                       | ROISIN: L2 (Español. No traducción). |                   |
| CAMARERO: (ON) De nada.             |                                       |                                      |                   |
| RESTRICCIONES                       |                                       |                                      |                   |
| Lingüística                         | L3 = L2<br>Presencia de la L3 y la L1 |                                      |                   |

Teniendo en cuenta que en los destinos turísticos es habitual que los camareros hablen varios idiomas, ¿queda claro que en el TO se hablaba español? Partiendo de estudios específicos como los de Jiménez Carra (2009) y Zabalbeascoa y Corrius (2012), se podría desarrollar un estudio de recepción que permitiese averiguar hasta qué punto las soluciones de traducción adoptadas facilitan que los espectadores del doblaje perciban que en el TO se emplea la L2.

Los resultados del análisis parecen indicar que, cuando se hace alusión explícita a la diversidad lingüística del filme (**referencias metalingüísticas**), principalmente se marca el plurilingüismo, tal y como observa Vermeulen (2012).

Tabla 66. Estrategias y modalidades de traducción ante las *referencias metalingüísticas* en las versiones dobladas



En la entrevista a la distribuidora Alta Films, Armanda Rodríguez es muy tajante respecto a los casos en los que se hace referencia explícita a las lenguas en las que transcurre la conversación:

[Evitamos] que digan esa cosa tópica de todos los doblajes: «¿Habla usted mi idioma?». Pues a veces hemos hecho cosas atrevidas, que nos decían en los propios estudios que eran atrevidas, porque decíamos: «¿Conoce usted el inglés?», «¿Habla usted inglés?». Si la gente sabe que están hablando en otra lengua, entonces no pasa nada... Es decir, que a veces han hecho cosas y han funcionado. No ha habido ningún problema, porque es que esas cosas de los años 50: «¿Habla usted mi idioma? ¿Habla usted mi idioma?». Pues es una tontería. (Rodríguez, anexo 11.2, 180)

En la bibliografía consultada (Gubern, 2001; Huertas Abril, 2012; Vermeulen, 2012) y en las muestras del corpus de análisis en las que se detectan referencias metalingüísticas, se recurre de forma habitual a los hiperónimos de los que se queja Armanda Rodríguez cuando la lengua que se menciona se ha doblado al español. En el

ejemplo siguiente, la lengua doblada es la L1. Por el contrario, cuando la L3 se conserva (se extrae de la pista original o se dobla intralingüísticamente), se retiene el nombre del idioma, como se observa en el mismo ejemplo.

Ejemplo 61. Muestra 441\_VD

| PELÍCULA  | <i>Provoked</i>   | TCR  | 01.18.36-01.19.36 |
|---|---|--|-------------------|
| TM  |   | TO   |                   |
| KIRANJIT: (ON) No puedo.  |   | KIRANJIT: I cannot.  |                   |
| RADHA: ¿Por qué? Dijiste que lo harías.   |   | RADHA: Why? You'd agreed.  |                   |
| KIRANJIT: L3 (Panyabí. Autotraducción). No puedo desnudarme de esta forma delante de todos.   |   | KIRANJIT: L3 (Panyabí. Autotraducción). I cannot be so naked before the world.   |                   |
| RADHA: (DC) Lo comprendo, Kiran, pero la gente tiene que oír tu historia, contada por ti.   |   | RADHA: I understand, Kiran. But people need to hear your story, in your own words.   |                   |
| KIRANJIT: (ON) Todavía no domino bien el idioma.  |   | KIRANJIT: My English still not very good.  |                   |
| RADHA: Pues escríbelo en <i>punjabi</i> . Lo haremos traducir.  |   | RADHA: So write it in Punjabi. I will have it translated.  |                   |
| KIRANJIT: No sé cómo... ni qué decir.   |   | KIRANJIT: I don't know how... what to say.   |                   |
| RADHA: Sólo di lo que me contaste a mí. (DE) Así ayudarás a otras mujeres. (DC) Venga, ya hemos reservado la sala y hemos enviado los folletos. (ON) Esta concentración es vital para lograr el apoyo popular. / ¿Qué es más importante, tu reputación o tu (DE) libertad? (ON) Piensa en tus hijos por lo menos. |   | RADHA: Say just the way you told me. It'll also help other women. Come on! The hall has been booked. We've mailed out the leaflets. This rally is our best chance to get public support. Is your reputation more important than your freedom? At least think of your children. |                   |
| RESTRICCIONES   |   |  |                   |
| Lingüística   | Referencia metalingüística<br>Presencia de la L3 y la L1<br>Interlengua (interferencias gramaticales) |  |                   |

Otro tipo de referencia metalingüística hallada en el corpus consiste en hacer patente la falta de comprensión tras un cambio de código intraoracional:

Ejemplo 62. Muestra 619\_VD

| PELÍCULA   | <i>Ae Fond Kiss...</i>                                   | TCR   | 00.34.50-00.37.14 |
|--|--|---|-------------------|
| TM   |  | TO  |                   |
| CASIM: (DC) (G) // (DE) ¿Nunca sientes miedo?  |  | CASIM: So do you ever get scared now?   |                   |
| ROISIN: (ON) (G) A veces, sí. Por la noche, (DC) estando en la cama, medio dormida o si estoy un poco depre. (ON) Pero esta amiguita me hace compañía. / |  | ROISIN: Erm...sometimes, yeah. Late at night, you know, if I'm in my bed or half asleep, or just feeling a wee bit down. But I have this little fella to keep me company. |                   |
| CASIM: (SB) ¿Es una mariposa? / Eres una L3 (Panyabí).   |  | CASIM: Is that a butterfly?   |                   |
|  |  | ROISIN: (G)   |                   |
|  |  | CASIM: You're a L3 (Panyabí. No traducción).  |                   |
| ROISIN: ¿Una L3 (Panyabí)? ¿Eso es un piropo?  |  | ROISIN: A L3 (Panyabí. No traducción)? Is that a compliment?  |                   |
| CASIM: (ON) Una preciosa L3 (Panyabí).   |  | CASIM: A lovely little L3 (Panyabí. No trad).   |                   |
| ROISIN: (SB) (G) //  |  | ROISIN: Aah. (G)  |                   |
| CASIM: (DE) ¿Sabes lo que eres?  |  | CASIM: Do you know what you are?  |                   |
| ROISIN: (SB) ¿Qué?   |  | ROISIN: What?   |                   |
| CASIM: (DC) Una L3 (Panyabí).  |  | CASIM: A L3 (Panyabí. Autotraducción).  |                   |
| ROISIN: ¿Una L3 (Panyabí)?   |  |   |                   |
| CASIM: (G)   |  | ROISIN: L3 (Panyabí. No trad.)? What's that?  |                   |
| ROISIN: ¿Qué es eso?   |  |   |                   |
| CASIM: (SB) Una rana.  |  | CASIM: Frog.  |                   |
| ROISIN: (ON) ¿Qué? ¿Una rana? (DC) Muchas gracias.   |  | ROISIN: (R) What? A frog? Thanks very much!   |                   |
| RESTRICCIONES  |  |   |                   |
| Lingüística  | Referencia metalingüística<br>Presencia de la L3 y la L1 |   |                   |

En la película original la conversación transcurre en inglés, pero de repente uno de los personajes utiliza la L3, a partir de lo cual surge una pregunta sobre el significado. Como explica Rosa Sánchez, esta restricción lingüística obliga a que se conserve el plurilingüismo del texto origen, algo que cuadra con el resultado de nuestro análisis.

[En torno a la película *Une vie meilleure* (*Una vida mejor*, Cédric Kahn, 2011).] Estaban en Canadá [...]. No decían nunca que estaban en esa otra zona francófona. Nunca hablaban de la otra zona, entonces daba un poco igual, con lo cual, al final, se decidió doblar todo y dejar cuatro cosas en inglés, porque realmente preguntaba: «¿Qué ha dicho? ¿Por qué ha dicho...?». (Sánchez, anexo 12.9, 148)

En las muestras que contienen una referencia metalingüística y en las que no se marca el plurilingüismo, desaparece la diversidad lingüística porque, en vez de conservarse el término en L3, se dobla toda la conversación a español:

Ejemplo 63. Muestra 617\_VD

| PELÍCULA  | <i>Ae Fond Kiss...</i>   | TCR  | 00.33.22-00.34.41 |
|---|--|--|-------------------|
| TM  |  | TO   |                   |
| ROISIN: (ON) ¿De qué te ríes?   |  | ROISIN: What are you laughing at?  |                   |
| CASIM: (DC) No, de nada. (RR)   |  | CASIM: No.   |                   |
| ROISIN: (OFF) Entonces creerás que el arcángel Gabriel en una caverna le dijo la palabra de Dios al oído a Mahoma.  |  | ROISIN: So I suppose, then, you believe that the Archangel Gabriel in a cave, whispered the word of God word by word into Mohammed's ear.  |                   |
| CASIM: (DC) Exacto. / (DE) Estoy orgulloso de muchas cosas. ¿Sabes lo que es el azaque? Dar un porcentaje de tus ingresos a los pobres. (ON) Mi padre, hoy en día, aún sigue dándoselo íntegro a los que piden asilo. |  | CASIM: Exactly. There's still so much I'm proud of. Do you know what L3 (Árabe. Autotrad.) means? It's when you give a percentage of your income to the poor. My dad, still to this day, gives exactly to the penny to asylum seekers. |                   |
| ROISIN: (OFF) Vaya.   |  | ROISIN: Aye.   |                   |
| RESTRICCIONES   |  |  |                   |
| Lingüística   | Referencia metalingüística<br>Presencia de la L3 y la L1                         |  |                   |
| Sociocultural   | Referente cultural (catolicismo e islamismo)<br>Referencia al proceso migratorio |  |                   |

Por último, en el corpus de análisis, también se halla una solución que refleja una influencia extrema de las referencias metalingüísticas. El texto original del siguiente ejemplo no contiene L3, pero sí una referencia metalingüística. Con el propósito de que se oiga una respuesta, aunque esta sea ininteligible para el público, se añade una frase en L3.

Ejemplo 64. Muestra 91\_VD

| PELÍCULA  | <i>It's a Free World...</i> | TCR   | 01.10.51-01.10.55 |
|---|-----------------------------|---|-------------------|
| TM  |                             | TO  |                   |
| ANGIE: (OFF) Perdone, ¿sabe si todavía quedan caravanas libres? |                             | ANGIE: Oh, excuse me. Do you know if there's any spare caravans at all? |                   |
| INMIGR45: L3 (Desconocida. No trad.).                           |                             |   |                   |
| ANGIE: ¿Me entiende?  |                             | ANGIE: Do you speak English? No. All right.                             |                   |
| RESTRICCIONES   |                             |   |                   |
| Lingüística   | Referencia metalingüística  |   |                   |

Tras el análisis de las restricciones lingüísticas, se observan las siguientes tendencias respecto a la estrategia y la modalidad de traducción.

Tabla 67. Recapitulación de estrategias y modalidades de traducción ante las restricciones lingüísticas en las versiones dobladas

| RESTRICCIÓN                                      | ESTRATEGIA DE TRADUCCIÓN    | MODALIDAD DE TRADUCCIÓN  |
|--|-----------------------------|--|
| COINCIDENCIA DE LA L3 CON LA L2                  | No marcar el plurilingüismo | Doblaje (español)  |
| DIÁLOGOS ININTELIGIBLES                          | No marcar el plurilingüismo | Doblaje (español)  |
| PRESENCIA DE LA L3 Y LA L1 EN EL MISMO FRAGMENTO | No hay una tendencia clara  | No hay una tendencia clara.<br>Prima el doblaje (español)      |
| REFERENCIAS METALINGÜÍSTICAS                     | Marcar el plurilingüismo    | No hay una tendencia clara.<br>Prima el doblaje (español + L3) |

### *Restricciones formales*

Aunque las restricciones formales, inherentes a las convenciones profesionales de la tradición dobladora de cada país, se aprecian solamente en algo más de la mitad de muestras del corpus, parecen tener un mayor impacto en la elección de la estrategia de traducción. Cuando no existe esta restricción, se incrementa el porcentaje de muestras que marcan la L3 en la traducción (v. tabla 68). La presencia de este tipo de restricción en las muestras (especialmente en combinación con otras restricciones) favorece que no se conserve el plurilingüismo en el TM.

Figura 33. Restricciones formales en las versiones dobladas

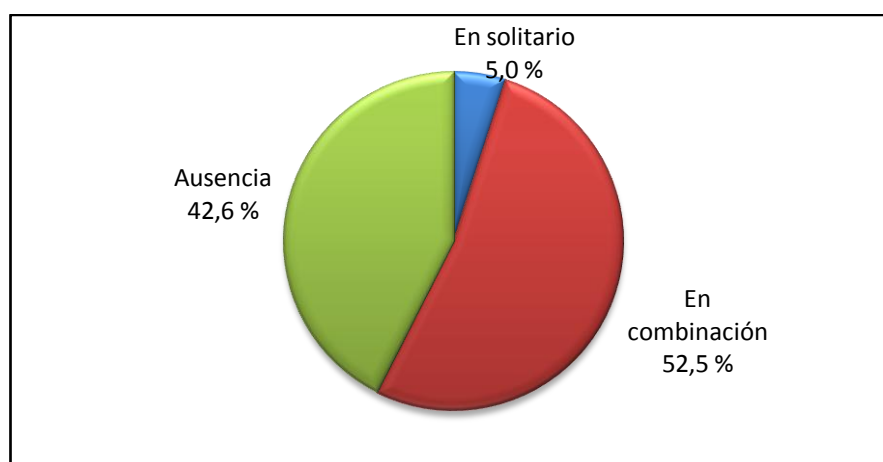
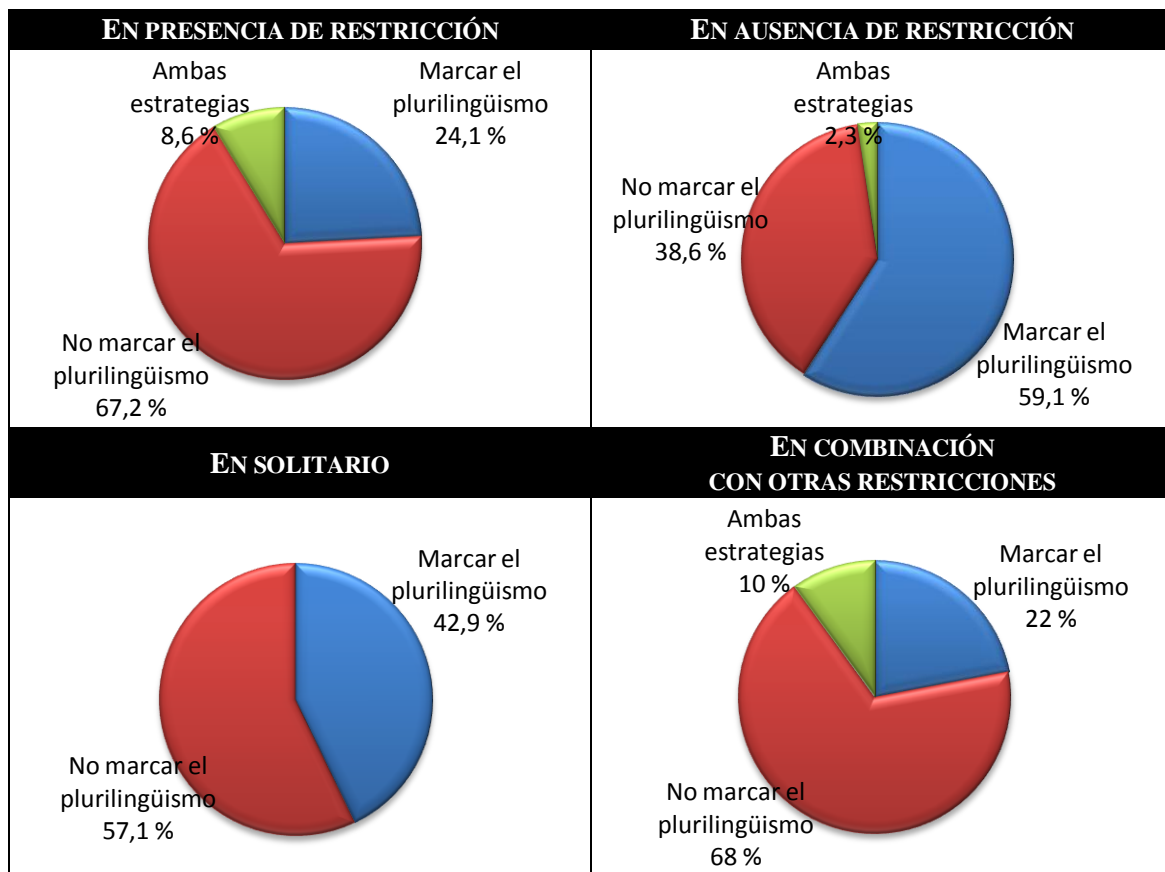
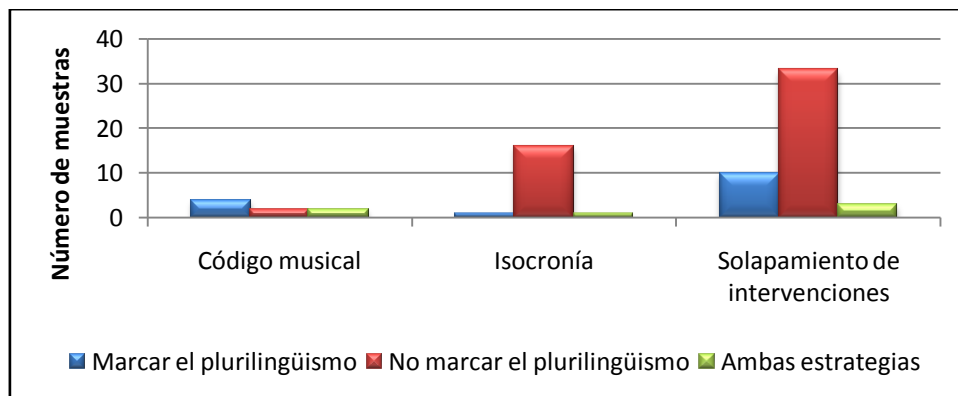


Tabla 68. Estrategias de traducción ante las restricciones formales en las versiones dobladas



Como ocurre con las restricciones lingüísticas, no se halla un único tipo de restricción formal, sino que en el doblaje de los fragmentos plurilingües de nuestro corpus influyen varias restricciones formales de forma simultánea. Sorprende, de nuevo, que casi todas las restricciones estén asociadas a varias estrategias de traducción, aunque se percibe una tendencia clara a no marcar el plurilingüismo cuando la traducción está restringida por la isocronía y por el solapamiento de intervenciones.

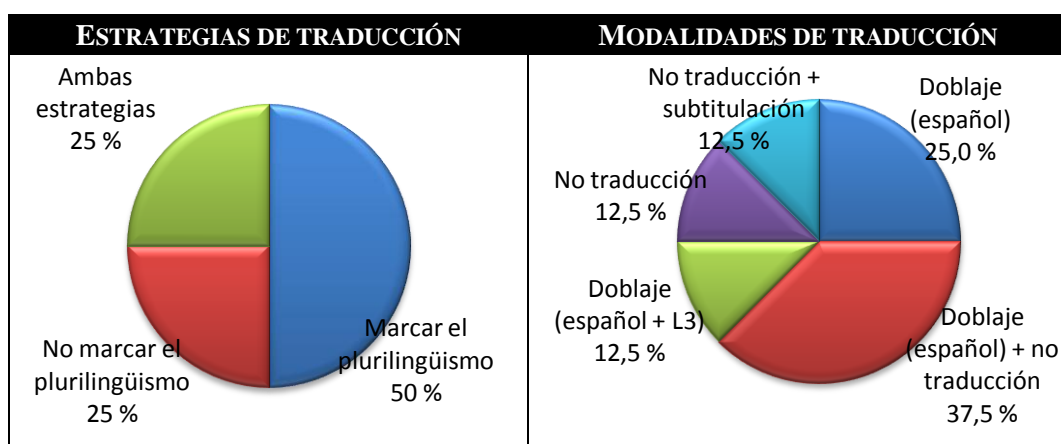
Figura 34. Restricciones formales en las versiones dobladas según la estrategia de traducción





No se observa una tendencia clara al estudiar cómo influye en la estrategia de traducción el hecho de que la L3 sea parte del **código musical** (las canciones diegéticas y la banda sonora). La estrategia más frecuente es intentar marcar el plurilingüismo, mediante la no traducción de la L3 combinada con el doblaje a español de la L1.

Tabla 69. Estrategias y modalidades de traducción cuando la L3 es parte del *código musical* en las versiones dobladas



No obstante, al diferenciar entre los dos tipos de código musical que se detectan (canciones diegéticas y banda sonora), se aprecia que la banda sonora no parece influir en la traducción del plurilingüismo (v. hoja *Gráficos 8.4.3.1*, anexo 9). Por el contrario, cuando el código musical en L3 es una canción diegética, se marca el plurilingüismo extrayendo la canción en L3 de la pista de audio original, tal y como sucede en el siguiente ejemplo.

Ejemplo 65. Muestra 143\_VD

| PELÍCULA                             | <i>Room to Rent</i>                | TCR                             | 00.16.01-00.16.08 |
|--------------------------------------|------------------------------------|---------------------------------|-------------------|
| TM                                   |                                    | TO                              |                   |
| ALI: (ON) L3 (Árabe. No traducción). |                                    | ALI: L3 (Árabe. No traducción). |                   |
| RESTRICCIONES                        |                                    |                                 |                   |
| Formal                               | Código musical (canción diegética) |                                 |                   |

También es posible doblar intralingüísticamente la canción en L3 cuando se hace mención explícita de ella en los diálogos:

Ejemplo 66. Muestra 131\_VD

| PELÍCULA   | <i>Room to Rent</i>  | TCR                                      | 00.11.10-00.12.42 |
|--|--|--|-------------------|
| TM   |  | TO                                       |                   |
| ALI: (OFF) (GG)  |  |  |                   |
| VIVIENNE: (P) ¡Canta! ¡Canta! ¡Canta en árabe para mí! (DC) (GG) |  | VIVIENNE: Sing! Sing! Sing Arabic to me! |                   |
| ALI: L3 (Árabe. No traducción). (G)                              |  | ALI: L3 (Árabe. No traducción).          |                   |
| VIVIENNE: (P) (G) ¡Sí, sí! ¡Sí! (G) ¡Oh, sí! (G)                 |  | VIVIENNE: L3 (Francés. No trad.).        |                   |
| RESTRICCIONES  |  |  |                   |
| Formal   | Código musical (canción diegética)<br>Solapamiento de intervenciones |  |                   |
| Lingüística  | Presencia de la L3 y la L1<br>Referencia metalingüística             |  |                   |
| Icónica  | Referente cultural icónico (colgante y vestuario)                    |  |                   |

Por el contrario, cuando la banda sonora se solapa con diálogos en L3 se conserva solo una parte del multilingüismo:

Ejemplo 67. Muestra 479\_VD

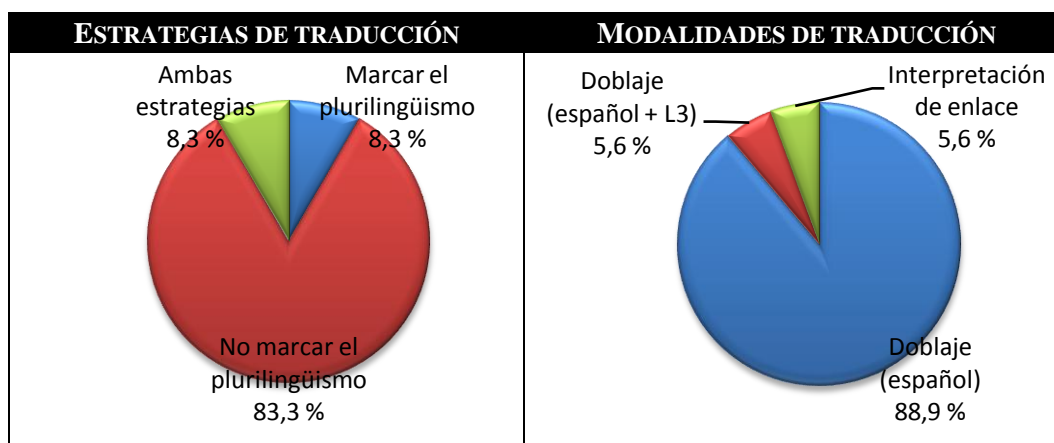
| PELÍCULA  | <i>Beautiful People</i>                        | TCR  | 00.02.28-00.04.11 |
|---|--|--|-------------------|
| TM  |  | TO   |                   |
| MUJER1: (OFF) (G) ¡Otra vez!  |  | MUJER: Driver! Driver!                         |                   |
| SERBIO: (G) Yo mato a ti, mato a ti.  |  | CROATA: L3 (Bosnio. No trad.).                 |                   |
| CROATA: (DE) (33) [Ininteligible].  |  | SERBIO: L3 (Bosnio. No trad.).                 |                   |
| MUJER2: (ON) Es psicodélico, ¿eh?   |  | MUJER2: It's psychodelic, isn't it?            |                   |
| SERBIO: (48) (DE) ¡Venga!   |  | SERBIO: (47) L3 (Bosnio. No trad.). (03.25) L3 |                   |
| CROATA: (G)   |  | (Bosnio. No trad.). (42) Come here! Come here! |                   |
| SERBIO: (SB) (03.28) L3 (Bosnio. No trad.). // (36) (GG) // (40) L1 (Inglés. No trad.). // (49) (DC) Te voy a matar. // (04.00) (DE) (GG) |  | (48) L3 (Bosnio. No trad.). (04.08) (G)        |                   |
| RESTRICCIONES   |  |  |                   |
| Lingüística   | Presencia de la L3 y la L1                     |  |                   |
| Formal  | Código musical (solapamiento con banda sonora) |  |                   |

Teniendo en cuenta que, en general, la banda sonora constituye una pista diferente, la pregunta inmediata es por qué no se mantiene la L3 de los diálogos. Rosa Sánchez, la directora de doblaje de *Beautiful People*, deja intuir otros factores; en concreto, la importancia de la L3 en la trama (v. fase E).

La **isocronía**, o tipo de ajuste que obliga a que la traducción se grabe en un tiempo equivalente al que duran en pantalla los enunciados de los actores originales,

está presente en la gran mayoría de muestras en las que no se marca el plurilingüismo en la traducción, muestras en las que, por tanto, se ha escogido el doblaje a español como modalidad de traducción.

Tabla 70. Estrategias y modalidades de traducción ante la *isocronía* en las versiones dobladas



Los fragmentos en los que se detecta la necesidad de respetar la isocronía coinciden en su mayoría con muestras que contienen diálogos ininteligibles, supuestamente enunciados en L3 (v. hoja *Gráficos 8.4.3.1*, anexo 9). En ellas, apenas se escucha la voz del personaje o las frases resultan incomprensibles, pero los personajes mueven los labios, como ocurre en el siguiente ejemplo. Para evitar el efecto *bocas vacías* y respetar la duración visual de los enunciados, se aplica la técnica de la ampliación, que consiste en «ampliar elementos lingüísticos que cumplen la función fática de la lengua, o elementos no relevantes informativamente como adjetivos que designen una cualidad obvia presentada en la pantalla» (Martí Ferriol, 2006, p. 115).

Ejemplo 68. Muestra 59\_VD

| PELÍCULA             | <i>It's a Free World...</i>   | TCR       | 00.35.42-00.35.47                             |
|----------------------|---|-----------|---|
| TM                   |   | TO        |   |
| INMIGR22:            | (DC) Oye, perdona, ¿y yo?   | INMIGR22: | (Inaudible).                                  |
| ANGIE:               | ¿Cómo te llamas?  | ANGIE:    | What's your name?                             |
| INMIGR22:            | Ahí.  |           |   |
| ANGIE:               | (OFF) Sí, pues a la verde. Ve para allá. ¿Qué estáis esperando? Id para allí. | ANGIE:    | Yeah, it's the green van. Just go over there. |
| <b>RESTRICCIONES</b> |   |           |   |
| Lingüística          | Ininteligible   |           |   |
| Formal               | Isocronía (duración de enunciados)  |           |   |

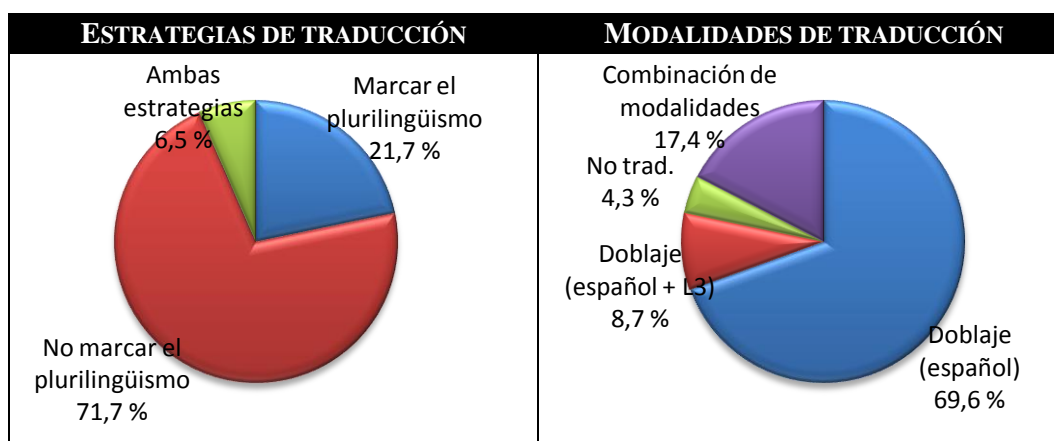
En general, se completan las escenas con ad libs en español:

Ejemplo 69. Muestra 47\_VD

| PELÍCULA   | <i>It's a Free World...</i>        | TCR                                   | 00.28.06-00.28.30 |
|--|------------------------------------|---------------------------------------|-------------------|
| TM   |                                    | TO                                    |                   |
| AMIGOKAROL: (DL) Eh, ¿qué haces? Pasa la pelota. |                                    |                                       |                   |
| AMIGO2KAROL: ¡Corre, corre!                      |                                    |                                       |                   |
| KAROL: Cuidado, vamos a por ella.                |                                    |                                       |                   |
| AMIGO3KAROL: Aquí, estoy solo.                   |                                    | AMIGODEKAROL: L3 (Polaco. No trad.).  |                   |
| AMIGOKAROL: Estamos jugando al fútbol o a qué.   |                                    |                                       |                   |
| AMIGO3KAROL: (SB) No pasará. Estoy solo.         |                                    |                                       |                   |
| AMIGO2KAROL: (OFF) Tira. Hoy tampoco.            |                                    | KAROL: L3 (Polaco. No trad.).         |                   |
| AMIGOKAROL: (DL) Vamos, corre, corre. (R)        |                                    | AMIGO2DEKAROL: L3 (Polaco. No trad.). |                   |
| (OFF) Levántate.                                 |                                    |                                       |                   |
| ANGIE: (ON) ¡Karol!                              |                                    |                                       |                   |
| AMIGO3KAROL: (OFF) Levántate, tío.               |                                    |                                       |                   |
| RESTRICCIONES                                    |                                    |                                       |                   |
| Lingüística                                      | L3                                 |                                       |                   |
| Formal   | Isocronía (duración de enunciados) |                                       |                   |

En las muestras que presentan **solapamiento de intervenciones**, es decir, en las que varios personajes hablan al mismo tiempo, la estrategia de traducción dominante es no marcar el plurilingüismo. Se advierte una elevada tendencia a doblar a español los diálogos plurilingües de estas muestras.

Tabla 71. Estrategias y modalidades de traducción ante el *solapamiento de intervenciones* en las versiones dobladas



Los directores de doblaje alegan limitaciones técnicas cuando se solapa alguna intervención de L3 con otra de L1, en cuyo caso no se suele conservar la L3 y se decide doblar todo al español.

Cuando, por longitud de diálogo o tratarse de un idioma demasiado complicado, fue imposible reproducir con cierta calidad artística el texto original se optó por buscar alternativas que no desvirtuasen la obra. (Gutiérrez, anexo 12.7, 128)

Es cuestión técnica sencillamente. Seguramente cuando tú puedes cogerlo del original o está en la banda del M/E, o sea de lo que es el diálogo. Si eso está ahí, tú puedes optar por cogerlo o no. El problema es que no viene separado. Es una cuestión técnica solamente. En este caso, aparte de la parte artística también, no puedes cogerlo. No está solo, limpio, con lo cual tienes que cogerlo del original, si en el original hay otras personas hablando en otro idioma, tienes que doblarlo todo o doblarlo en su idioma. (Sánchez, anexo 12.9, 102)

[En torno a la muestra 477\_VD.] Claro, evidentemente están hablando todos ahí: la gente del autobús, la radio, el señor que llega, tal. Con lo cual en este caso no [se puede extraer la L3 de la pista original]. Y además tienes el problema de que ni de oído puedes tan siquiera sacar... (Sánchez, anexo 12.9, 105)

Más concretamente, Eduardo Gutiérrez, el director de doblaje, explica que esto se debe a que no es posible aislar la L3 de la L1, cuando se origina un solapamiento de intervenciones porque el personaje que ejerce de intérprete de enlace en el texto original traduce a una lengua u otra al tiempo que intervienen los personajes que no pueden comunicarse entre sí.

No siempre se puede mantener la pista original. Esa pista está llena de efectos y sonidos, amén de otros diálogos, y cuando éstos coinciden con el sonido que queremos rescatar es imposible separarlos. A ver si lo puedo explicar gráficamente. Imagina que los siguientes dos renglones son una pista de sonido con el diálogo de dos personajes. Están grabados juntos. Cada renglón representa un personaje:

|        |        |        |
|--------|--------|--------|
| Inglés | Inglés | Inglés |
|        | Polaco | Polaco |

Si quieres rescatar el polaco, tienes que cortar el sonido antes y después de la intervención para que el inglés sea sustituido por el castellano:

|       |        |        |
|-------|--------|--------|
| ----- | -----  | Ing--- |
|       | Polaco | Polaco |

Como observarás, en el primer corte no hay problema, pero al cortar el sonido justo al final de la segunda intervención del polaco, se nos queda un poco del diálogo original inglés, y si eliminas lo que queda del inglés también eliminas el final del polaco. (Gutiérrez, anexo 12.7, 150:157)

De ahí el doblaje completo a español del siguiente ejemplo:

Ejemplo 70. Muestra 1\_VD

| PELÍCULA          |   | <i>It's a Free World...</i>  |                   | TCR         | 00.00.27-00.00.57   |
|-------------------|---|--|-------------------|-------------|---|
| TM                |   |  | TO                |             |   |
| 00.00.27-00.00.28 | MUJER: (OFF)  | Ven por aquí, adelante.  | 00.00.27-00.00.28 | MUJER: L3   | (Nombre del inmigrante).  |
| 00.00.33-00.00.36 | ANGIE:  | Hola, ¿qué tal? Siéntese. Acaba de llegar.                                 | 00.00.32-00.00.34 | ANGIE:      | Hello, how are you? Take a seat.  |
|                   |   |  | 00.00.33-00.00.34 | INMIGR1: L3 | (Polaco. No traducción).  |
|                   |   |  | 00.00.33-00.00.34 | MUJER: L3   | (Polaco. No traducción).  |
| 00.00.37-00.00.39 | MUJER:  | ¿Está al tanto de los requisitos que se piden?                             | 00.00.37-00.00.39 | ANGIE:      | Can you ask if he does...?  |
|                   |   |  | 00.00.38-00.00.39 | MUJER: L3   | (Polaco. Interp. de enlace).  |
| 00.00.39-00.00.41 | INMIGR1: (DC)   | Sí, ya he traído todos los formularios.                                    | 00.00.39-00.00.41 | INMIGR1: L3 | (Polaco. Interp. de enlace).  |
| 00.00.41-00.00.42 | MUJER: (DE)   | Es mecánico.   | 00.00.41-00.00.42 | MUJER:      | He's a mechanic.  |
| 00.00.43-00.00.47 | ANGIE: (OFF)  | De acuerdo. ¿Y estaría dispuesto a trabajar en la construcción o algo así? | 00.00.43-00.00.47 | ANGIE:      | Ok, and er... Would he be willing to do any building work, or anything like that? |
| 00.00.48-00.00.50 | MUJER: (DE)   | Necesitamos peones y albañiles.  | 00.00.48-00.00.50 | MUJER: L3   | (Polaco. Interpretación de enlace).   |
| 00.00.50-00.00.51 | INMIGR1: (ON)   | Sí, vale.  | 00.00.50-00.00.51 | INMIGR1: L3 | (Polaco. Interp. de enlace).  |
| 00.00.53-00.00.58 | ANGIE:  | Pues entonces, firme este contrato. / (OFF) Eso es.                        | 00.00.53-00.00.55 | ANGIE:      | And could you just sign this contract? Have you mentioned that?                   |
|                   |   |  | 00.00.54-00.00.55 | MUJER:      | Yes.  |
| 00.00.59-00.01.00 | MUJER:  | Viajará enseguida. Téngalo todo preparado.                                 | 00.00.57-00.01.00 | INSERTO:    | Katowice, Poland  |
|                   |   |  | 00.00.57-00.00.59 | MUJER: L3   | (Polaco. Interp. de enlace).  |
| RESTRICCIONES     |   |  |                   |             |   |
| Lingüística       | Presencia de la L3 y la L1  |  |                   |             |   |
| Formal            | Solapamiento de intervenciones  |  |                   |             |   |
| Semiótica/icónica | Sincronía cinésica (movimientos de cabeza del inmigrante)<br>Referente geográfico icónico (inserto) |  |                   |             |   |

Según Gutiérrez, el problema surge cuando la L1 y la L3 se solapan en el tiempo. No obstante, en el corpus de análisis se hallan muestras, como el siguiente ejemplo, en las que todas las intervenciones que se solapan emplean la L3 o son ininteligibles. A pesar de que no se corre el riesgo de escuchar ningún fragmento de L1, se opta por no marcar el plurilingüismo en alrededor un 15 % de las muestras (v. hoja *Gráficos 8.4.3.1*, anexo 9).

## Ejemplo 71. Muestra 695\_VD

| PELÍCULA          |  | <i>Ae Fond Kiss...</i> |  | TCR | 01.30.47-01.31.00 |
|-------------------|--|------------------------|--|-----|-------------------|
| TM                |  |                        | TO   |     |                   |
| 01.30.47-01.30.49 | TÍACASIM: (DC) No, no pasa nada, hija. Tú, quédate aquí.                             | 01.30.47-01.30.48      | TÍACASIM: L3 (Panyabí. Subt.).<br>***<br>Stay here.    |     |                   |
| 01.30.48-01.30.52 | JASMINE: (P) Mamá... Mamá... ¡Mamá!  | 01.30.47-01.30.52      | JASMINE: L3 (Panyabí. No trad.).                       |     |                   |
| 01.30.50-01.30.55 | TÍACASIM: No pasa nada. Te tienes que quedar aquí. Ya hablará. No, te quedarás aquí. | 01.30.50-01.30.53      | TÍACASIM: L3 (Panyabí. Subt.).<br>***<br>It's nothing. |     |                   |
| 01.30.55-01.30.56 | JASMINE: ¡Mamá!  | 01.30.53-01.30.54      | JASMINE: L3 (Panyabí. No trad.).                       |     |                   |
| 01.30.55-01.30.57 | TARIQ: (OFF) (P) Entrad en casa. Entrad.   | 01.30.55-01.30.57      | TARIQ: L3 (Panyabí. Subt.).<br>***<br>You go in.       |     |                   |
| 01.30.57-01.30.58 | JASMINE: (DC) (P) ¡Mamá!   | 01.30.57-01.30.58      | JASMINE: L3 (Panyabí. No trad.).                       |     |                   |
| 01.30.58-01.30.59 | TARIQ: (OFF) Por favor, entrad en casa.  | 01.30.59-01.31.00      | TARIQ: L3 (Panyabí. No trad.).                         |     |                   |
| RESTRICCIONES     |  |                        |  |     |                   |
| Lingüística       | L3   |                        |  |     |                   |
| Semiótica/icónica | Subtitulación parcial<br>Referente cultural icónico (vestuario)                      |                        |  |     |                   |
| Formal            | Solapamiento de intervenciones   |                        |  |     |                   |

Sin entrar en cuestiones de carácter más ideológico, que se tratan en la fase E, parece obvio que una de las razones por las que se dobla a español la L3 es la cohesión lingüística de las muestras. Si, como en el ejemplo que sigue, se opta por doblar las intervenciones en L3 al español cuando se solapan con la L1, también se dobla el fragmento inicial, que transcurre íntegramente en L3 aunque las frases que se solapan no contengan L1 (este ejemplo continúa en la siguiente página).

## Ejemplo 72. Muestra 697\_VD

| PELÍCULA          |   | <i>Ae Fond Kiss...</i> |   | TCR | 01.31.02-01.33.34 |
|-------------------|---|------------------------|---|-----|-------------------|
| TM                |   |                        | TO  |     |                   |
| 01.31.01-01.31.02 | TARIQ: (OFF) Casim, entra, por favor.   | 01.31.00-01.31.02      | TARIQ: Casim, L3 (Panyabí. No trad.).                                       |     |                   |
| 01.31.03-01.31.07 | SADIA: (DC) ¿Qué ocurre, hijo? Ya están aquí, deberías hablar. Habla con ellas. | 01.31.03-01.31.07      | SADIA: L3 (Panyabí. Subt.).<br>***<br>What's this? You should talk to them. |     |                   |
| 01.31.07-01.31.08 | CASIM: (P) (DC/OFF) ¿Desde dónde han venido?                                    | 01.31.07-01.31.08      | CASIM: L3 (Panyabí. Subt.).<br>***<br>How far have they come?               |     |                   |
| 01.31.08-01.31.09 | SADIA: (DC) Desde Pakistán.   | 01.31.08-01.31.09      | SADIA: L3 (Panyabí. Subt.).<br>***<br>From Pakistan.                        |     |                   |

| PELÍCULA          |  | <i>Ae Fond Kiss...</i> | TCR   | 01.31.02-01.33.34 |
|-------------------|--|------------------------|---|-------------------|
| TM                |  | TO                     |   |                   |
| 01.31.10-01.31.12 | CASIM: (SB) ¿Por qué? (DC)<br>No lo entiendo. Ya hemos hablado de esto.  | 01.31.10-01.31.12      | CASIM: L3 (Panyabí. Subt.).<br>***<br>Why? I don't understand.  |                   |
| 01.31.11-01.31.12 | TARIQ: (OFF) Pero...   | 01.31.12-01.31.13      | TARIQ: L3 (Panyabí. No trad.).  |                   |
| 01.31.13-00.31.17 | SADIA: (DC) Hijo, ya sabías que tu tía y tu prima venían para la boda.   | 01.31.12-01.31.14      | SADIA: L3 (Panyabí. Subt.).<br>***<br>But they came for the wedding.  |                   |
| 01.31.17-01.31.18 | CASIM: ¿La de quién?   | 01.31.14-01.31.18      | CASIM: L3 (Panyabí. Subt.).<br>SADIA: L3 (Panyabí. Subt.).<br>***<br>- Whose wedding?<br>- Yours!<br>- - - - -<br>With Jasmine. |                   |
| 01.31.18-01.31.21 | SADIA: La tuya. Con Jasmine.   |                        | CASIM: L3 (Panyabí. Subt.). Dad, what did I say before I left?<br>***<br>When I left, what did I say?                           |                   |
| 01.31.22-01.31.25 | CASIM: ¿Qué te dije cuando me fui, mamá? (G) Oye, ¿qué os dije cuando me fui?  | 01.31.19-01.31.22      |   |                   |
| 01.31.25-01.31.26 | SADIA: Ellas no saben nada.  |                        | SADIA: L3 (Panyabí. Subt.).<br>CASIM: L3 (Panyabí. Subt.).<br>***   |                   |
| 01.31.28-01.31.36 | Casim: (G)<br>SADIA: No saben nada de eso. (OFF) Vamos a entrar y a sentarnos. Tienes que sentarte, Casim. Esto tiene que acabar. Tiene que acabar de una vez. | 01.31.24-01.31.34      | But they don't know anything.<br>- - - - -<br>- Let's go sit.<br>- I don't want to.   |                   |
| 01.31.33-01.31.34 | CASIM: (DC) (P) No quiero, mamá.   |                        |   |                   |
| 01.31.34-01.31.39 | TAHARA: (DL) (P) Casim, he intentado decírtelo, pero me han quitado el móvil. Tienen fuera a Roisin.   | 01.31.32-01.31.35      | TAHARA: Casim, Casim, I've been trying to tell you but they've got my mobile. They've got Roisin outside.                       |                   |
| RESTRICCIONES     |  |                        |   |                   |
| Lingüística       | Presencia de la L3 y la L1   |                        |   |                   |
| Formal            | Solapamiento de intervenciones   |                        |   |                   |
| Semiótica/icónica | Subtitulación parcial<br>Referente cultural icónico (vestuario)  |                        |   |                   |
| Sociocultural     | Referencia geográfica (país de origen: Paquistán)  |                        |   |                   |

No obstante, esta cohesión no se percibe en el siguiente ejemplo. Por un lado, cuando las frases de Griffin en L1 se superponen a las voces de fondo en L3, se dobla la L1 y se extrae de la pista original la L3. Por otro lado, cuando un niño se dirige directamente a Griffin en L3, la respuesta de este en L1 se solapa con la L3 del niño y se opta por doblar ambas a español<sup>234</sup>.

<sup>234</sup> En los filmes en los que a veces se conserva la pista de audio original para mantener la L3 del TO y en los que, en consecuencia, solo se dobla la L1 o se dobla intralingüísticamente la L3, se corre el riesgo de



Ejemplo 73. Muestra 511\_VD

| PELÍCULA              |  | <i>Beautiful People</i> | TCR  | 00.41.55-00.43.02 |
|-----------------------|--|-------------------------|--|-------------------|
| TM                    |  | TO                      |  |                   |
| 00.41.45-<br>00.42.15 | ADLIB: (OFF) L3 (Bosnio. No trad.).  | 00.41.45-<br>00.42.15   | ADLIB: L3 (Bosnio. No traducción).   |                   |
| 00.42.01-<br>00.42.02 | GRIFFIN: (ON) ¿Qué es esto?  | 00.42.01-<br>00.42.02   | GRIFFIN: What's this?  |                   |
| 00.42.15-<br>00.42.16 | GRIFFIN: (ON) ¿Quiénes sois? ¿Habéis estado toda la noche de juerga?           | 00.42.15-<br>00.42.16   | GRIFFIN: Who are you?  |                   |
| 00.42.19-<br>00.42.21 | GRIFFIN: ¿Habéis estado toda la noche de juerga?                               | 00.42.19-<br>00.42.21   | GRIFFIN: You've been having a bit of a party.                              |                   |
| 00.42.23-<br>00.42.29 | ADLIB: L3 (Bosnio. No trad.).  | 00.42.23-<br>00.42.29   | ADLIB: L3 (Bosnio. No trad.).  |                   |
| 00.42.25-<br>00.42.30 | NIÑO: (DE) Lineker, Lineker, ¿tú, Lineker? (DC) Lineker, Lineker. Eh, Lineker. | 00.42.24-<br>00.42.29   | NIÑO: Lineker, Lineker, L3 (Bosnio. No traducción). Hey, Lineker, Lineker. |                   |
| 00.42.28-<br>00.42.33 | GRIFFIN: (OFF) (P) (GG) (SB) Lárgate.  | 00.42.29-<br>00.42.30   | GRIFFIN: Oh, let me sleep.   |                   |
| 00.42.33-<br>00.42-49 | ADLIB: (OFF) (SB) L3 (Bosnio. No trad.).                                       | 00.42.33-<br>00.42-49   | ADLIB: L3 (Bosnio. No trad.).  |                   |
| 00.42.34-<br>00.42.35 | NIÑO: (DC) Gracias.  | 00.42.34-<br>00.42.35   | NIÑO: L3 (Bosnio. No trad.).   |                   |
| RESTRICCIONES         |  |                         |  |                   |
| Lingüística           | Presencia de la L3 y la L1   |                         |  |                   |
| Formal                | Solapamiento de intervenciones   |                         |  |                   |
| Icónica               | Referente cultural icónico (vestuario)   |                         |  |                   |

Los agentes del proceso de traducción reconocen que hoy en día existen más posibilidades de recuperar la pista original gracias a la banda internacional. En la misma línea, el traductor Gustavo Troncoso no está de acuerdo en que se achaque a esta limitación técnica la desaparición del plurilingüismo, ya que cree que técnicamente es posible, pero el problema es que implica más trabajo de mezcla.

Normalmente ahora [en] las películas te viene la banda internacional, te viene todo. En la banda internacional te vienen todas las cosas. Cuando tienes una duda, pum, te vas a la banda internacional y puedes coger lo que quieras. Está todo. (Pastó, anexo 12.8, 316)

Pero es que mucho más curro y son más horas de sala, ¿me entiendes? Sabes que te dan una pista con los sonidos de ambiente. Y tú le puedes pedir a la productora, quiero una pista, pero que en tal minuto quiero que me dejes esto, quiero que me dejes lo otro. Por presupuesto y por tiempo siempre van a ser más reacios a hacer este tipo de trabajos que lo que has visto al principio. Lo que te cuenta él de la coherencia y demás, según el caso. En este caso, en mi opinión y no trabajo en sala, esto es mucho más difícil de hacer y consume mucho más tiempo para gente pues o no le pagan lo suficiente o que están pidiendo más horas. (Troncoso, anexo 12.3, 85)

---

que resulte llamativo el cambio de voz. En la fase E, estudio de qué manera las cuestiones artísticas relacionadas con el código paralingüístico influyen en el proceso de doblaje del plurilingüismo.

[En torno a la muestra 101-102\_TO y 101\_VD.] Seguramente era porque hay mucho sonido de ambiente y porque a lo mejor incluso han podido ecualizando dejar el original y doblar por encima del original sin utilizar solo la pista de ambiente. Eso lo puedes hacer en toda la película, pero son muchas más horas de mezcla. Y es mucha más preparación de la parte de mezcla antes de llegar a sala. (Troncoso, anexo 12.3, 87)

Los dobladores son muy buenos cubriendo eso. Con gestos... ¿Sabes? Yo he visto a gente en sala hacer maravillas solo con las labiales. ¿Entiendes? Aunque no haya sonido, las labiales implican que eso se ocupa al doblar con lo que es el diálogo del doblado en cuanto a gestos y demás. Habilidades los dobladores para hacerlo lo tienen. Y los que llevan tiempo saben hacerlo muy bien. O sea que lo del solapamiento... (Troncoso, anexo 12.3, 89).

Muestra de esta última solución es el ejemplo siguiente. La oración en L3 se solapa con una plegaria cristiana en L1, que se escucha de fondo (v. muestra 317-318\_TO). En el doblaje se eleva el volumen de este sermón y se conserva la L3 (v. muestra 317\_VD). Quizás el solapamiento de intervenciones pudo impedir que se extrajese el fragmento en L3, pero probablemente se decidió mantener el plurilingüismo debido al referente cultural icónico de la muestra. Para ello, se disminuyó el volumen de la pista de audio y se grabó sobre ella el español. De este modo, quedó cubierta la L1, pero se conservaba la L3<sup>235</sup>.

Ejemplo 74. Muestra 317\_VD

| PELÍCULA  | <i>Room to Rent</i>                              | TCR  | 01.25.49-01.25.59 |
|---|--|--|-------------------|
| TM  |  | TO   |                   |
| PASTOR: [Con volumen alto.] (OFF) [...] para que se vuelva como su cuerpo glorioso según la obra poderosa [Ininteligible] subyugarlo todo a sí mismo. |  | PASTOR: [Con volumen bajo.] [...] state that it may be like unto his glorious body, according to the mighty working, whereby he is able to subdue all things to himself. |                   |
| ALI: (ON) (P) L3 (Árabe. No traducción).  |  | ALI: L3 (Árabe. No traducción).  |                   |
| RESTRICCIONES   |  |  |                   |
| Lingüística   | Presencia de la L3 y la L1                       |  |                   |
| Formal  | Solapamiento de intervenciones                   |  |                   |
| Sociocultural   | Referente cultural icónico (posición de oración) |  |                   |

En aquellas situaciones en las que resulta imposible extraer el audio, también se puede realizar un doblaje intralingüístico de la L3; en consecuencia, el resultado es un doblaje en español y L3:

<sup>235</sup> Dado que no conseguí entrevistar al director de doblaje de esta cinta, no estoy segura si el proceso de doblaje fue el ya explicado o si se extrajeron los rezos en L3 de la pista de audio original y se conservaron en el TM gracias a que la plegaria del pastor inglés se escucha muy de fondo.

Ejemplo 75. Muestra 659\_VD

| PELÍCULA  | <i>Ae Fond Kiss...</i>                                   | TCR  | 01.04.08-01.04.41 |
|---|--|--|-------------------|
| TM  |  | TO   |                   |
| CASIM: (OFF) Tenga, señorita Hanlon.                      |  | CASIM: There you go, Miss Hanlon.                                  |                   |
| ROISIN: (DC) (G) Qué bien.                                |  | ROISIN: Oh, lovely.  |                   |
| CASIM: (OFF) L3 (Panyabí) y helado.                       |  | CASIM: L3 (Panyabí. No traducción) and ice cream.                  |                   |
| ROISIN: (DC) ¿L3 (Panyabí)?                               |  | ROISIN: L3 (Panyabí. No traducción)?                               |                   |
| CASIM: No, L3 (Panyabí) y helado.                         |  | CASIM: (R) No, L3 (Panyabí. No traducción) and ice cream.          |                   |
| ROISIN: (SB) (P) L3 (Panyabí). / Muchas gracias. ¿Qué es? |  | ROISIN: L3 (Panyabí. No traducción). Thanks very much. What is it? |                   |
| CASIM: (DC) L3 (Panyabí) y helado.                        |  | CASIM: L3 (Panyabí. No traducción) and ice cream.                  |                   |
| ROISIN: (DE) (RR) Ya. (ON) Gracias. //                    |  | ROISIN: [Ininteligible]. Thank you.                                |                   |
| CASIM: (DL) Es mi madre.                                  |  | CASIM: It's my mum.  |                   |
| RESTRICCIONES   |  |  |                   |
| Lingüística   | Presencia de la L3 y la L1<br>Referencia metalingüística |  |                   |
| Formal  | Solapamiento de intervenciones                           |  |                   |
| Sociocultural   | Referente cultural (gastronomía)                         |  |                   |

Si en el original hay otras personas hablando en otro idioma, tienes que doblarlo todo o doblarlo en su idioma. (Sánchez, anexo 12.9, 102)

Si se pisa, ya está. Lo que pasa es que depende de qué tipo de lengua sea. Sabemos qué está diciendo y cómo lo está diciendo, entonces lo decimos tal cual se dice, es decir, la traducción fonética. Lo decimos utilizando la misma musicalidad que nos impone ya de entrada el actor, sí. (Pastó, anexo 12.8, 316)

Se confirma entonces que, a la hora de traducir fragmentos que contienen un solapamiento de intervenciones, tiende a no marcarse el plurilingüismo mediante el doblaje a español. Sin embargo, a la vista de que existen otras posibilidades como las que explican Sánchez y Pastó y que se ponen de manifiesto en las muestras 317\_VD y 659\_VD, entre otras, se pone en duda que esta restricción sea el único factor que determina la estrategia de traducción. Dicho de otro modo, la coartada de que un solapamiento de intervenciones en L1 y L3 obliga a realizar un doblaje a español de todos los diálogos deja de ser creíble.

De manera sucinta, tras el análisis de las restricciones formales, se observan las siguientes tendencias respecto a la estrategia y la modalidad de traducción:

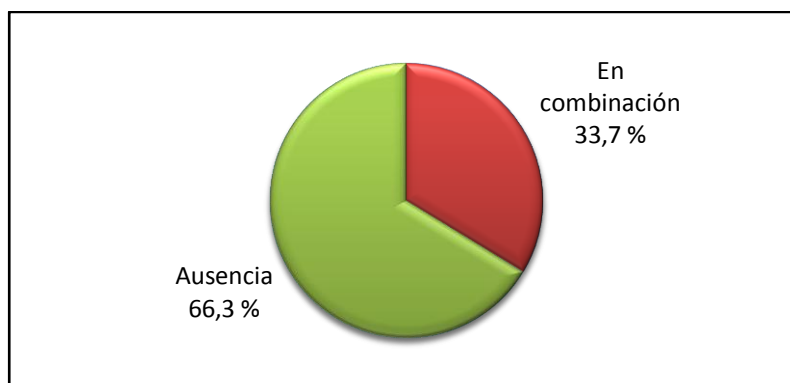
Tabla 72. Recapitulación de estrategias y modalidades de traducción  
ante las restricciones formales en las versiones dobladas

| RESTRICCIÓN                    | ESTRATEGIA DE TRADUCCIÓN  | MODALIDAD DE TRADUCCIÓN    |
|--------------------------------|---|----------------------------|
| CÓDIGO MUSICAL                 | No hay una tendencia clara.<br>Marcar el plurilingüismo cuando se trata de canciones diegéticas | No hay una tendencia clara |
| ISOCRONÍA                      | No marcar el plurilingüismo   | Doblaje (español)          |
| SOLAPAMIENTO DE INTERVENCIONES | No marcar el plurilingüismo   | Doblaje (español)          |

### *Restricciones socioculturales*

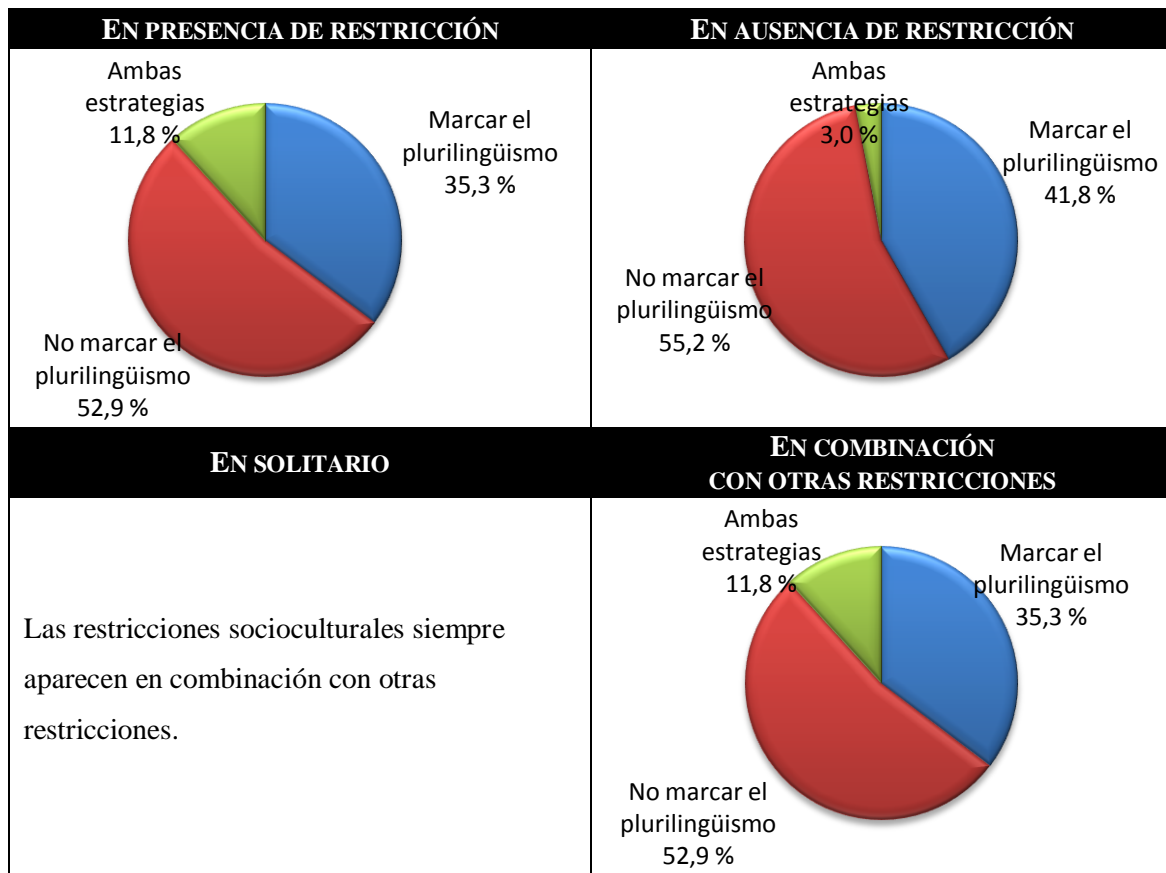
Las restricciones socioculturales, relacionadas con la diversidad cultural que se refleja en los largometrajes, son las restricciones menos numerosas del corpus de análisis y nunca se hallan en solitario, sino siempre en combinación con otras restricciones, como se observa en la siguiente figura. No parecen influir en demasía en la elección de la estrategia de traducción aunque, en ausencia de restricción, se incrementa el porcentaje de muestras que marcan el plurilingüismo.

Figura 35. Restricciones socioculturales en las versiones dobladas



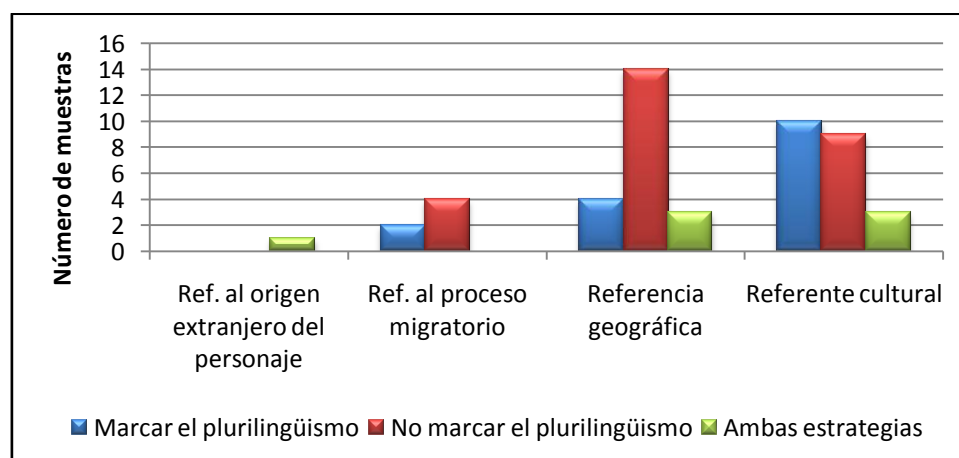
Como ocurre con el resto de las restricciones, no existe un único tipo de restricción sociocultural, sino que en el doblaje de los fragmentos plurilingües de nuestro corpus influyen varias restricciones socioculturales.

Tabla 73. Estrategias de traducción ante las restricciones socioculturales en las versiones dobladas



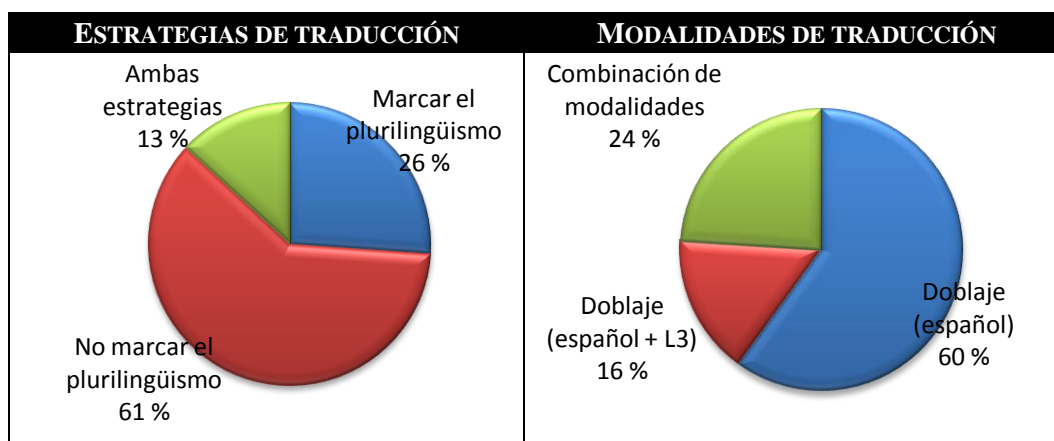
En el corpus, lo que llama más la atención es que no se mantienen los fragmentos plurilingües en aquellas muestras que contienen referencias geográficas.

Figura 36. Restricciones socioculturales en las versiones dobladas según la estrategia de traducción



Cuando se incluyen **referencias geográficas** o se hace **mención al origen extranjero de los personajes y al proceso migratorio** que han vivido, aumenta la carga cultural de estos largometrajes. A pesar de ello, ante esta restricción sociocultural, tiende a no marcarse el plurilingüismo y, por consiguiente, prima el doblaje a español.

Tabla 74. Estrategias y modalidades de traducción ante las *referencias geográficas* y las *referencias al proceso migratorio y al origen extranjero de los personajes* en las versiones dobladas



En la mayoría de muestras que contienen referencias geográficas, no se conserva el multilingüismo y se trasvasa la alusión geográfica a la lengua española, como se aprecia en el siguiente ejemplo.

Ejemplo 76. Muestra 115\_VD

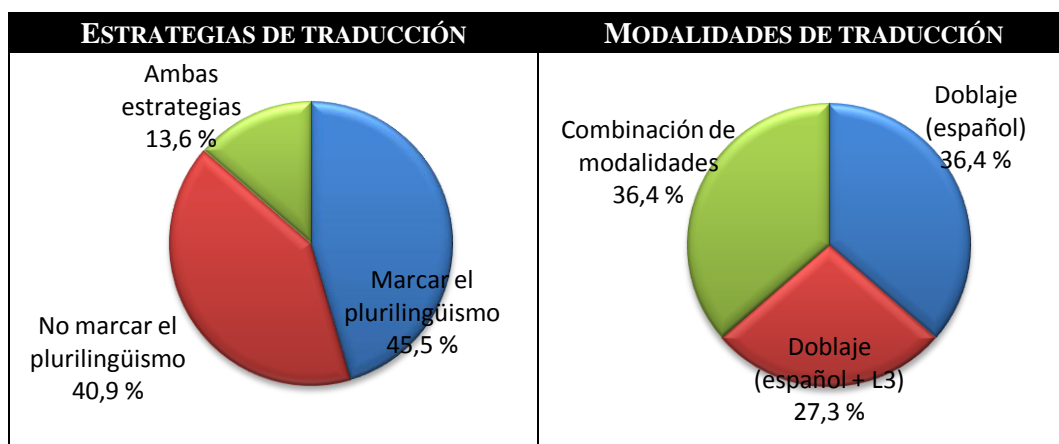
| PELÍCULA  | <i>Room to Rent</i>   | TCR  | 00.04.24-00.05.06 |
|---|---|--|-------------------|
| TM  | TO  | SUBT. INTRALINGÜÍSTICA EN INGLÉS   |                   |
| ALI: (DC) Oye, mamá, ahora no puedo regresar a Egipto. Tengo un buen trabajo y una casa preciosa. | ALI: L3 (Árabe. No trad.).  | Mama, I can't come back to Egypt now.<br>I have a good job and a lovely house. |                   |
| MADRE: (ON) ¿Entonces qué hago? ¿Qué voy a decirle a tu prima? La chica ya no puede esperar más.  | MADRE: L3 (Árabe. No trad.).  | What shall I tell your cousin?<br>The girl can't wait any longer.              |                   |
| RESTRICCIONES   |   |  |                   |
| Formal  | Solapamiento de intervenciones  |  |                   |
| Sociocultural   | Referencia geográfica (país de origen: Egipto)<br>Referente cultural (grandes almacenes de Reino Unido) |  |                   |
| Icónica   | Referente cultural icónico (vestuario)  |  |                   |

Como queda patente en la muestra anterior, estos largometrajes siguen contando una historia de migración y diáspora. De ahí que la opción de no marcar el plurilingüismo no tenga consecuencias directas en la comprensión de la trama, sino que

tiene un efecto en la percepción de la diversidad lingüística. Si no se marca el plurilingüismo, el público se queda sin saber si estas comunidades de inmigrantes están hablando en su propia lengua.

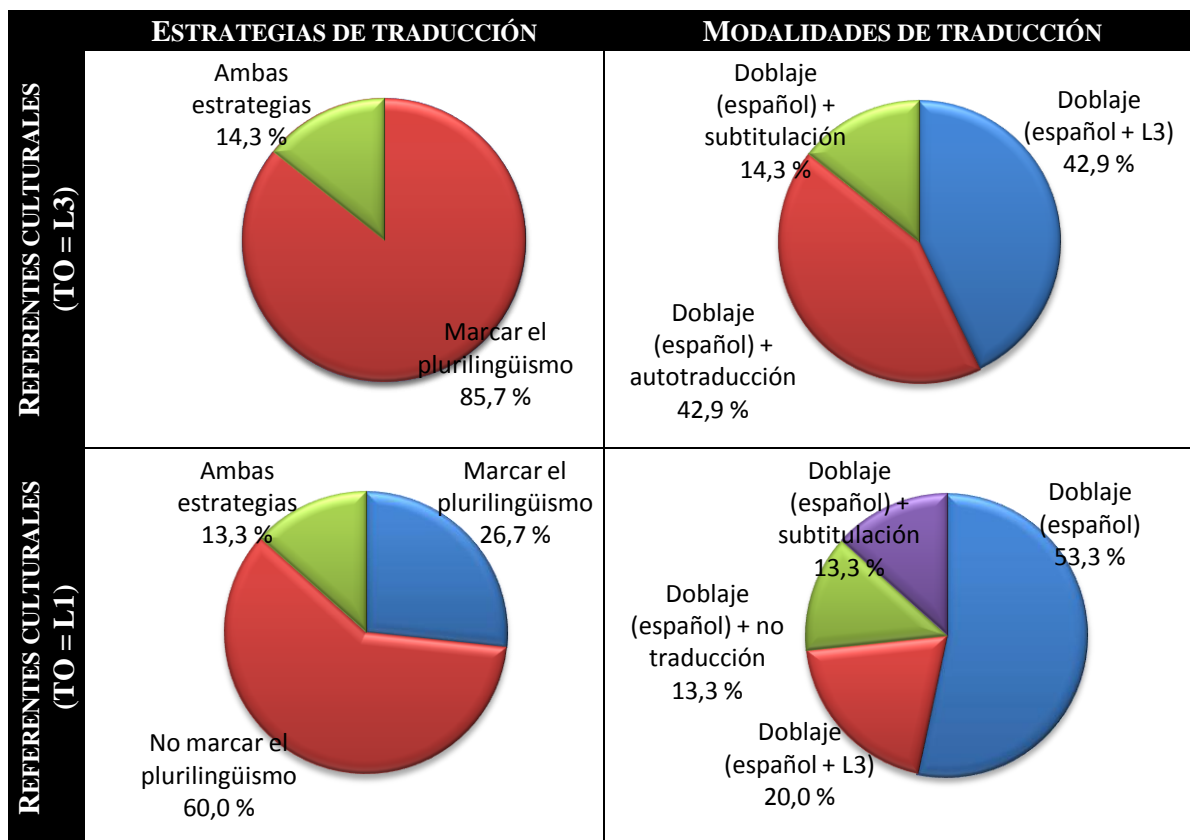
No se aprecia una tendencia clara a la hora de escoger la estrategia de traducción ante los **referentes culturales**, lo que deriva en el uso de múltiples modalidades para traducir las muestras que contienen este tipo de restricción cultural.

Tabla 75. Estrategias y modalidades de traducción ante los *referentes culturales* en las versiones dobladas



Aunque sería una interesante línea de investigación, no es nuestro propósito realizar una taxonomía exhaustiva sobre los elementos culturales de estos filmes (cf. Santamaria Guinot, 2001; Pedersen, 2011). No obstante, si se estudian los referentes culturales en relación con el código lingüístico que se emplea para mencionarlos, se observa una tendencia a marcar el plurilingüismo cuando en el TO se hace alusión al referente cultural en L3.

Tabla 76. Estrategias y modalidades de traducción  
en las versiones dobladas según el tipo de referente cultural



Si en la versión original se utiliza un préstamo lingüístico, en el TM se conserva este mediante el doblaje intralingüístico de la L3 (v. ejemplo 77) o la autotraducción (v. ejemplo 78). Esta conclusión complementa el trabajo de Minutella (2012) respecto al doblaje de películas de la diáspora sudasiática. La autora detecta que se retienen más préstamos cuando hacen referencia en L3 a festividades, productos de gastronomía, instituciones, objetos, etc.



Ejemplo 77. Muestra 659\_VD

| PELÍCULA  | <i>Ae Fond Kiss...</i>                                   | TCR  | 01.04.08-01.04.41 |
|---|--|--|-------------------|
| TM  |  | TO   |                   |
| CASIM: (OFF) Tenga, señorita Hanlon.                      |  | CASIM: There you go, Miss Hanlon.                                  |                   |
| ROISIN: (DC) (G) Qué bien.                                |  | ROISIN: Oh, lovely.  |                   |
| CASIM: (OFF) L3 (Panyabí) y helado.                       |  | CASIM: L3 (Panyabí. No traducción) and ice cream.                  |                   |
| ROISIN: (DC) ¿L3 (Panyabí)?                               |  | ROISIN: L3 (Panyabí. No traducción)?                               |                   |
| CASIM: No, L3 (Panyabí) y helado.                         |  | CASIM: (R) No, L3 (Panyabí. No traducción) and ice cream.          |                   |
| ROISIN: (SB) (P) L3 (Panyabí). / Muchas gracias. ¿Qué es? |  | ROISIN: L3 (Panyabí. No traducción). Thanks very much. What is it? |                   |
| CASIM: (DC) L3 (Panyabí) y helado.                        |  | CASIM: L3 (Panyabí. No traducción) and ice cream.                  |                   |
| ROISIN: (DE) (RR) Ya. (ON) Gracias. //                    |  | ROISIN: [Ininteligible]. Thank you.                                |                   |
| CASIM: (DL) Es mi madre.                                  |  | CASIM: It's my mum.  |                   |
| RESTRICCIONES   |  |  |                   |
| Lingüística   | Presencia de la L3 y la L1<br>Referencia metalingüística |  |                   |
| Formal  | Solapamiento de intervenciones                           |  |                   |
| Sociocultural   | Referente cultural (gastronomía)                         |  |                   |

Ejemplo 78. Muestra 443\_VD

| PELÍCULA   | <i>Provoked</i>  | TCR   | 01.19.59-01.20.58 |
|--|--|---|-------------------|
| TM   |  | TO  |                   |
| RADHA: (DL) Es la cultura en la que nací, en la que la mujer es el honor de la casa. (DC) Y para poder conservar este falso honor, L3 (Panyabí. Autotraducción), (DL) te enseñan a soportar todo tipo de dolor y opresión (OFF) en silencio. |  | RADHA: It is the culture in which I was born, which sees the woman as the honour of the house. In order to uphold this false honour, L3 (Panyabí. Autotraducción), she's taught to endure many kinds of oppression and pain... in... silence. |                   |
| RESTRICCIONES  |  |   |                   |
| Lingüística  | Interlengua (interferencias fonéticas)<br>Presencia de la L3 y la L1 |   |                   |
| Sociocultural  | Referente cultural ( <i>my culture, izzat</i> )                      |   |                   |
| Icónica  | Referente cultural icónico (vestuario)                               |   |                   |

Cuando, por el contrario, se hace referencia en L1 a etnias y costumbres religiosas o cuando los referentes culturales proceden de la cultura de acogida (divisa o marca comercial), estas restricciones socioculturales quedan relegadas a meros indicadores del contexto sociocultural híbrido que enmarca estos largometrajes.

En la siguiente tabla, se recapitulan las tendencias detectadas en el análisis de las restricciones socioculturales. A pesar de que las restricciones socioculturales no parecen motivar la conservación de la L3, tienen un papel clave en la traducción de los filmes

multilingües de migración y diáspora. Al enmarcar los largometrajes en una cultura determinada, dificultan que los traductores tengan la posibilidad de cambiar la L3 por cualquier otra lengua con el propósito de mantener el carácter plurilingüe, tal y como se predicen Corrius y Zabalbeascoa (2011). La permuta de la L3 incrementaría la suspensión de la incredulidad que de por sí exige el doblaje, ya que surgirían incongruencias con los rasgos culturales.

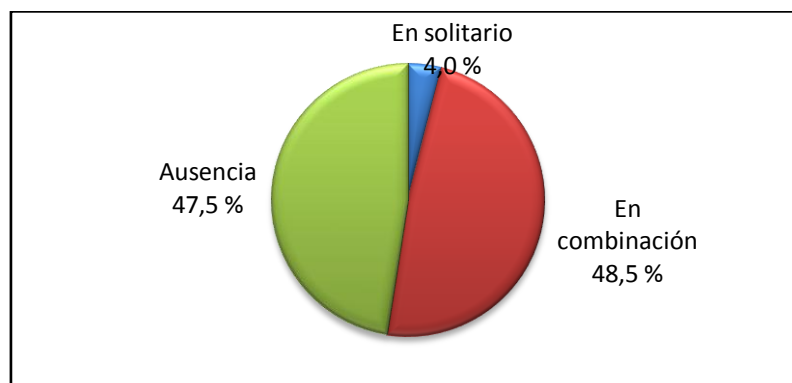
Tabla 77. Recapitulación de estrategias y modalidades de traducción ante las restricciones socioculturales en las versiones dobladas

| RESTRICCIÓN  | ESTRATEGIA DE TRADUCCIÓN  | MODALIDAD DE TRADUCCIÓN  |
|--|---|--|
| REFERENCIAS GEOGRÁFICAS<br>REFERENCIA AL ORIGEN EXTRANJERO<br>DE LOS PERSONAJES<br>REFERENCIA AL PROCESO<br>MIGRATORIO | No marcar el plurilingüismo   | Doblaje (español)  |
| REFERENTES CULTURALES  | No hay una tendencia clara.<br>Marcar el plurilingüismo si se menciona el referente cultural mediante un préstamo lingüístico | No hay una tendencia clara.<br>Doblaje (español + L3) si se alude al referente cultural mediante un préstamo lingüístico |

### *Restricciones semióticas e icónicas*

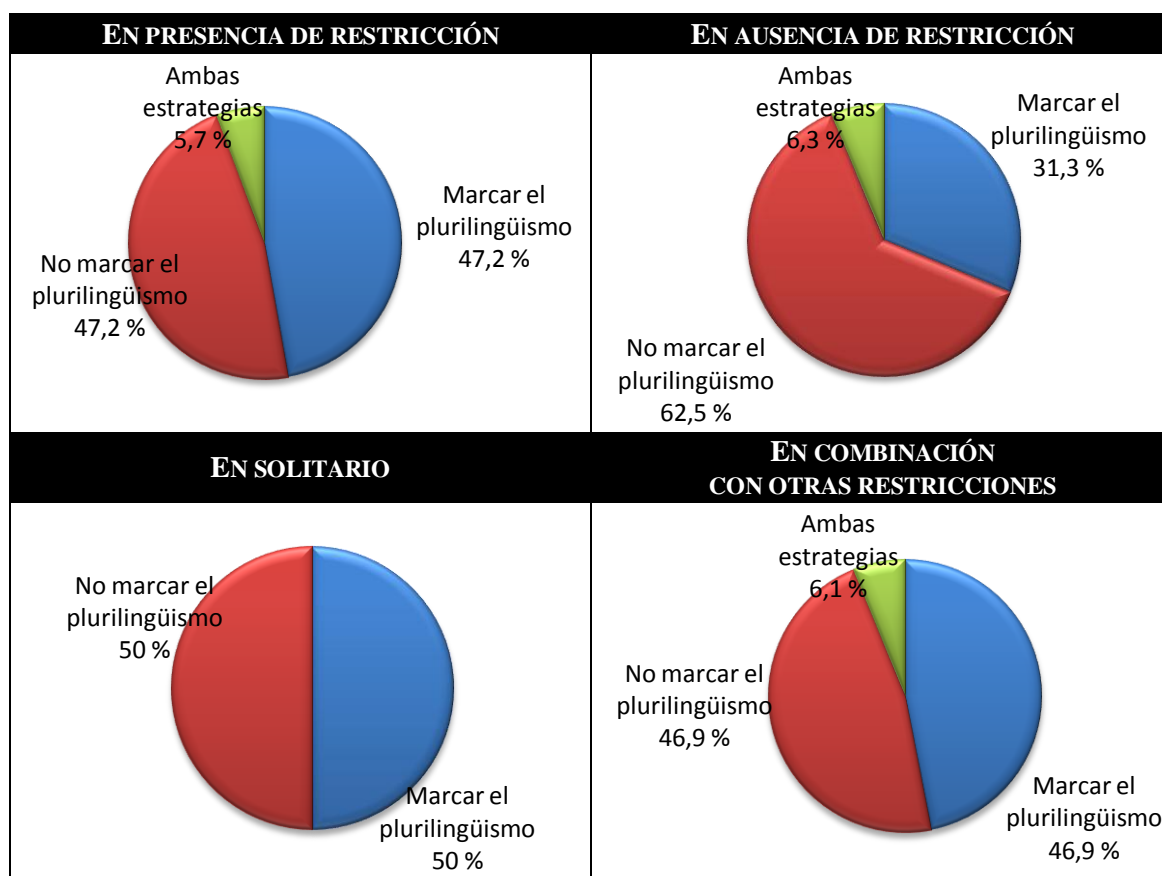
Este apartado se detiene en las restricciones relacionadas con el canal visual del texto audiovisual, que se hallan en la mitad del total de muestras analizadas.

Figura 37. Restricciones semióticas e icónicas en las versiones dobladas



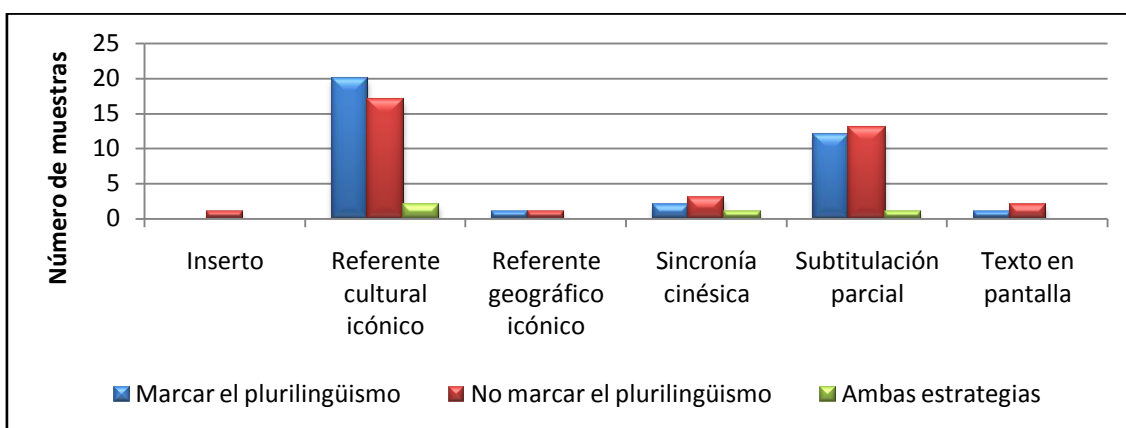
Las restricciones semióticas e icónicas no predisponen a que se conserve el multilingüismo ni tampoco a que se pierda la diversidad lingüística en el TM, pues los porcentajes que reflejan el uso de las distintas estrategias de traducción son similares, como se observa en la siguiente tabla. Asimismo, no se percibe una tendencia a marcar el plurilingüismo cuando no constan restricciones de este tipo.

Tabla 78. Estrategias de traducción ante las restricciones semióticas e icónicas en las versiones dobladas



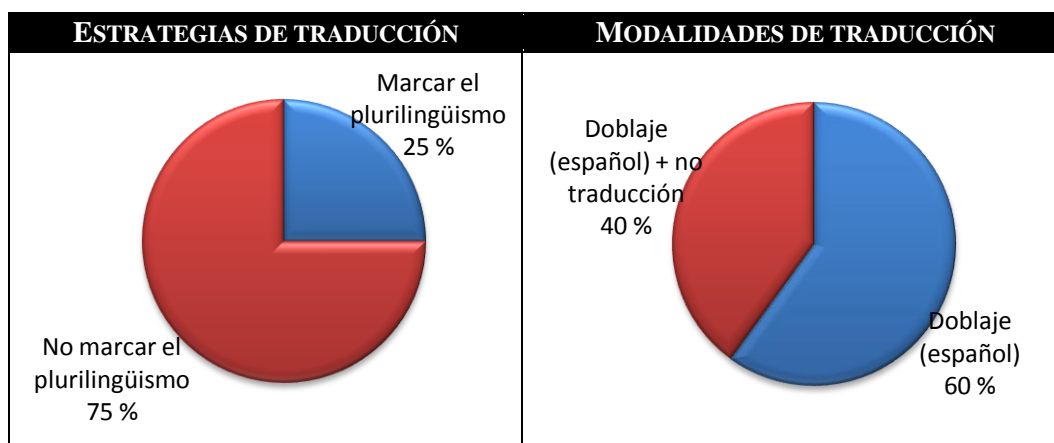
Como en el resto de restricciones, tampoco existe un único tipo de restricción semiótica e icónica. No parece haber diferencias respecto a la estrategia de traducción escogida cuando se percibe un referente cultural icónico, cuando existe la necesidad de respetar la sincronía cinésica o cuando se dispone de subtitulación parcial, lo que permite deducir que la presencia de estas restricciones no siempre determina la decisión de conservar el plurilingüismo.

Figura 38. Restricciones semióticas e icónicas en las versiones dobladas según la estrategia de traducción



Los **insertos** y el **texto en pantalla**, es decir, la presencia de signos lingüísticos (diegéticos o extradiegéticos) en el canal visual, coinciden con muestras en las que principalmente no se marca el plurilingüismo mediante el uso del doblaje a español. No obstante, estos signos no influyen de manera directa en la traducción del plurilingüismo, puesto que forman parte del canal visual. Ayudan a contextualizar los filmes al recrear un ambiente plurilingüe (v. fotograma 35).

Tabla 79. Estrategias y modalidades de traducción ante el *texto en pantalla* y los *insertos* en las versiones dobladas

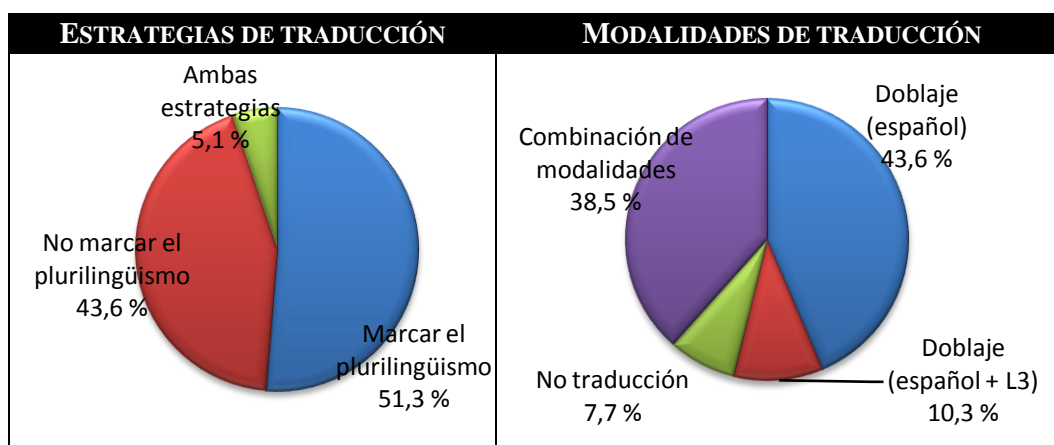


Fotograma 35. Muestra 647-648\_TO



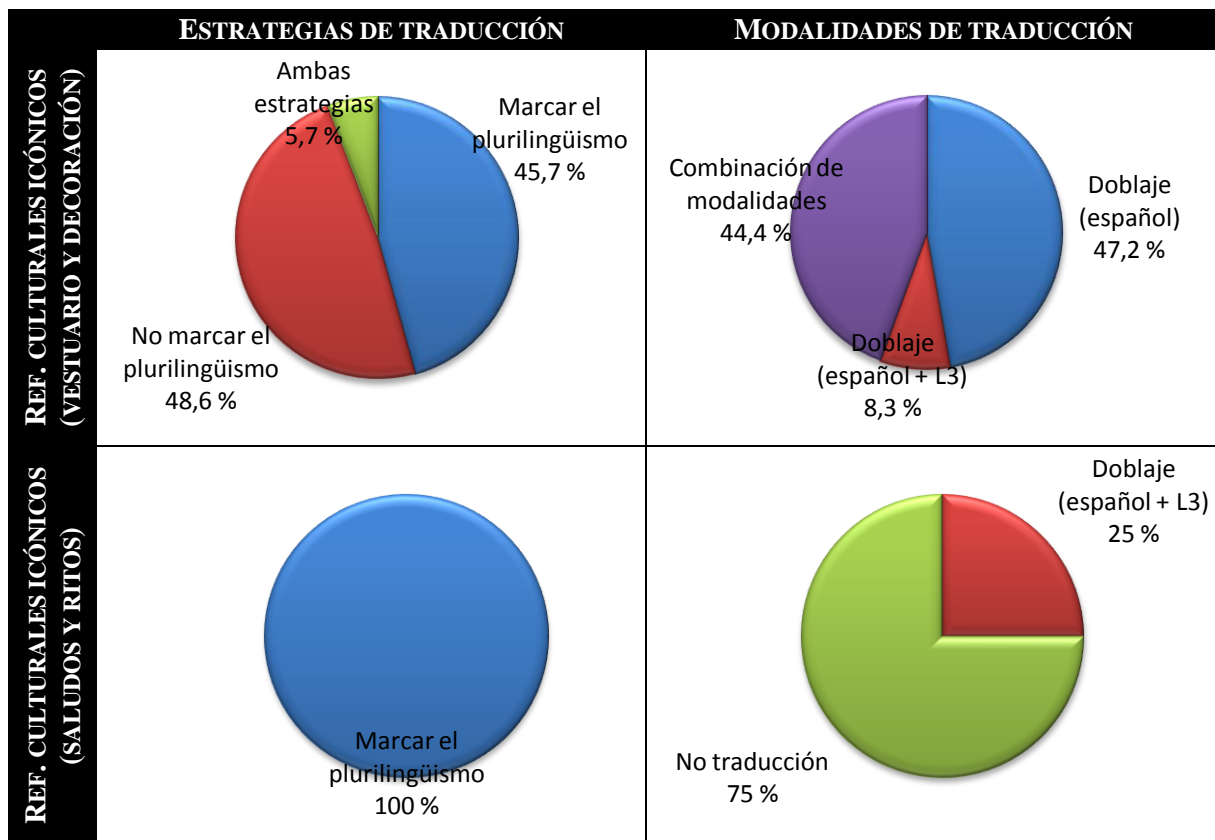
No existe una tendencia clara en la estrategia y la modalidad de traducción en los fragmentos que contienen **referentes culturales icónicos**:

Tabla 80. Estrategias y modalidades de traducción ante los *referentes culturales icónicos* en las versiones dobladas



Sin querer realizar una categorización exhaustiva de los referentes culturales icónicos, sí se observan diferencias entre los fragmentos que contienen simplemente vestuario o decoración propios de la cultura extranjera y entre aquellos cuyos referentes culturales icónicos reflejan saludos y ritos religiosos, como posturas de oración.

Tabla 81. Estrategias y modalidades de traducción  
en las versiones dobladas según el tipo de referente cultural icónico



El vestuario y los complementos con los que los personajes se visten no parecen influir en la elección de la estrategia de traducción ni en la elección de modalidad, ya que se observan tanto en muestras en las que no se traduce parte de la L3 (v. fotograma 36) como en muestras en las que desaparece totalmente el multilingüismo por optarse por un doblaje a español (v. fotograma 37 y ejemplo 79). Cuando se dobla la L3 a español, este tipo de referente cultural icónico ayuda a reafirmar el origen extranjero de los personajes.

Fotograma 36. Muestra 371-372\_TO



Fotograma 37. Muestra 695-696\_TO



Ejemplo 79. Muestra 695\_VD

| PELÍCULA   | <i>Ae Fond Kiss...</i>  | TCR  | 01.30.47-01.31.00 |
|--|---|--|-------------------|
| TM   |   | TO   |                   |
|  |   | JASMINE: L3 (Panyabí. No trad.).                       |                   |
| TÍACASIM: (DC) No, no pasa nada. Quédate aquí.                                       |   | TÍACASIM: L3 (Panyabí. Subt.).<br>***<br>Stay here.    |                   |
| JASMINE: (P) Mamá... Mamá... ¡Mamá!  |   | JASMINE: L3 (Panyabí. No trad.).                       |                   |
| TÍACASIM: No pasa nada. Te tienes que quedar aquí. Ya hablará. No, te quedarás aquí. |   | TÍACASIM: L3 (Panyabí. Subt.).<br>***<br>It's nothing. |                   |
| JASMINE: ¡Mamá!  |   | JASMINE: L3 (Panyabí. No trad.).                       |                   |
|  |   | TARIQ: L3 (Panyabí. Subt.).<br>***                     |                   |
| TARIQ: (OFF) (P) Entrad en casa. Entrad.   |   | You go in.   |                   |
| JASMINE: (DC) (P) ¡Mamá!   |   | JASMINE: L3 (Panyabí. No trad.).                       |                   |
|  |   | TÍACASIM: L3 (Panyabí. No trad.).                      |                   |
| TARIQ: (OFF) Por favor, entrad en casa.  |   | TARIQ: L3 (Panyabí. No trad.).                         |                   |
| RESTRICCIONES  |   |  |                   |
| Formal   | Solapamiento de intervenciones                                  |  |                   |
| Semiótica/icónica  | Referente cultural icónico (vestuario)<br>Subtitulación parcial |  |                   |

Por el contrario, cuando los referentes culturales icónicos expresan saludos y ritos religiosos, siempre se marca el plurilingüismo, ya sea mediante la no traducción de la L3 o el doblaje a español y L3 (v. fotograma 38 y ejemplo 80). Rosa Pastó, la directora de doblaje de *Provoked*, confirma la importancia de este tipo de referente cultural icónico y la incoherencia visual que supondría doblarlo.

Se dejaron en original. ¿Por qué? Porque sabemos que es un rezo. No nos importa lo que diga. Es como un padrenuestro al revés. Es lo mismo. (Pastó, anexo 12.8, 263)

Fotograma 38. Muestra 317-318\_TO





Ejemplo 80. Muestra 317\_VD

| PELÍCULA  | <i>Room to Rent</i>                              | TCR  | 01.25.49-01.25.59 |
|---|--|--|-------------------|
| TM  |  | TO   |                   |
| PASTOR: [Con volumen alto.] (OFF) [...] para que se vuelva como su cuerpo glorioso según la obra poderosa [Ininteligible] subyugarlo todo a sí mismo. |  | PASTOR: [Con volumen bajo.] [...] state that it may be like unto his glorious body, according to the mighty working, whereby he is able to subdue all things to himself. |                   |
| ALI: (ON) (P) L3 (Árabe. No traducción).  |  | ALI: L3 (Árabe. No traducción).  |                   |
| RESTRICCIONES   |  |  |                   |
| Lingüística   | Presencia de la L3 y la L1                       |  |                   |
| Formal  | Solapamiento de intervenciones                   |  |                   |
| Icónica   | Referente cultural icónico (posición de oración) |  |                   |

Los **referentes geográficos icónicos** marcan de forma visual el lugar de la acción a través de mapas (v. fotograma 39) o insertos (v. fotograma 40).

Fotograma 39. Muestra 545-546\_TO



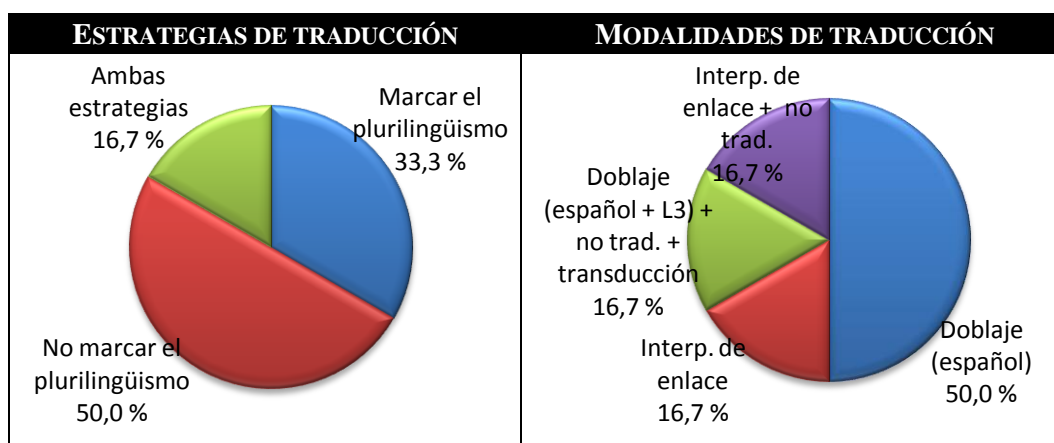
Fotograma 40. Muestra 1-2\_TO



Al haber encontrado solo dos ejemplos en el corpus de análisis, no es posible extraer tendencias respecto a qué estrategia y qué modalidad de traducción se emplea para su trasvase, pues se detectan opciones opuestas (v. hoja *Gráficos 8.4.3.1*, anexo 9). Esta cuestión se plantea como una interesante línea de investigación en el estudio de aquellos textos en los que al cambiar la L3 del TO por otra L3 se transforme el contexto geográfico del que proceden los personajes.

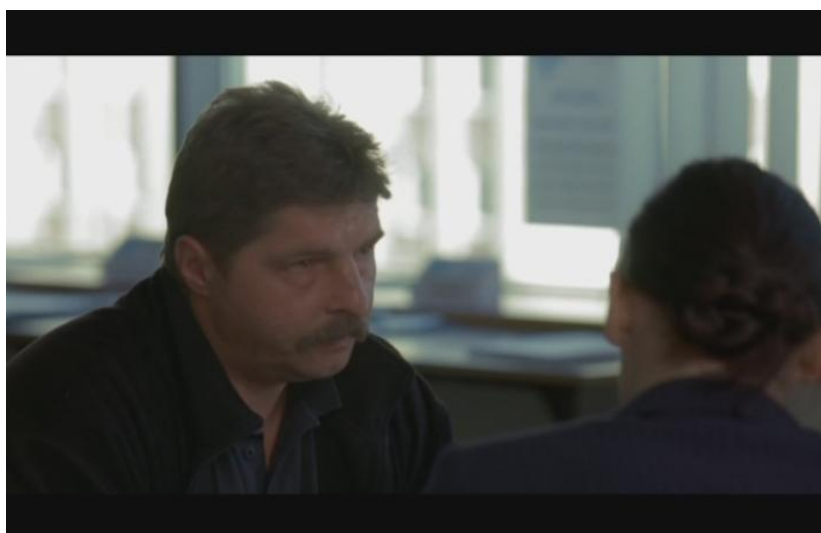
En el corpus de análisis, la **sincronía cinésica**, el ajuste de los diálogos con los movimientos de los personajes, no resulta decisiva a la hora de escoger la estrategia de traducción. En consecuencia, tampoco existe una tendencia clara en el empleo de las modalidades de traducción, aunque domina el doblaje a español en la mitad de los casos.

Tabla 82. Estrategias y modalidades de traducción  
ante la *sincronía cinésica* en las versiones dobladas

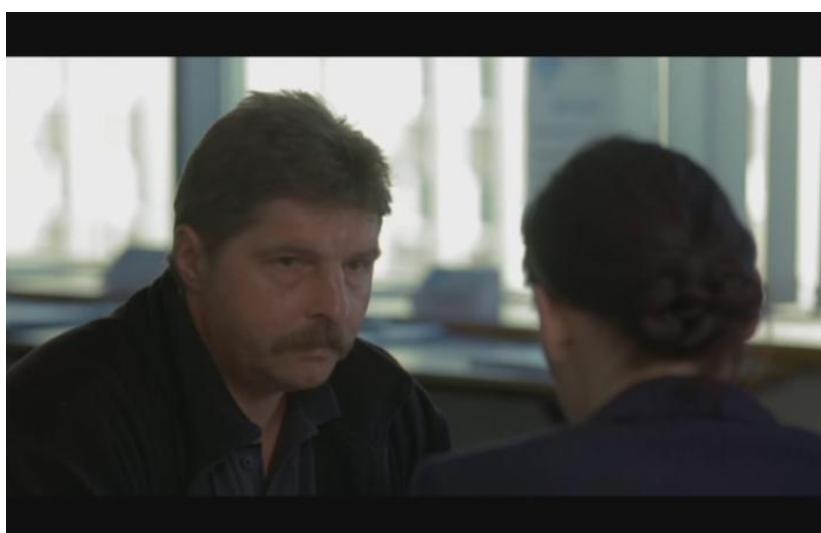


En el corpus de análisis, se halla esta restricción en las escenas que contienen personajes que ejercen de intérpretes profesionales o naturales. Los personajes inmigrantes realizan movimientos perceptibles de cabeza; miran al personaje británico cuando este empieza a hablar, pero poco después fijan la vista en la intérprete a la espera de traducción (v. fotogramas 41 y 42). Cuando se opta por no marcar el plurilingüismo, desaparece la intermediación comunicativa del personaje que ejerce de intérprete y pueden surgir incongruencias visuales.

Fotograma 41. Muestra 1-2\_TO  
(el personaje mira a Angie cuando esta habla)



Fotograma 42. Muestra 1-2\_TO (el personaje mira a la intérprete antes de que esta empiece a traducir el mensaje de Angie)



El proceso de doblaje de *It's a Free World...* se ve beneficiado por la planificación escogida por el realizador Ken Loach. Al elegir un plano medio desde un lateral, los tres personajes de estos fragmentos —Angie, la intérprete y el inmigrante— no aparecen al mismo tiempo en escena. Los movimientos de cabeza pasan casi desapercibidos cuando se ve por primera vez la versión doblada, lo que ayuda a que la intérprete se transforme, mediante la ampliación de los diálogos, en un segundo entrevistador:

Ejemplo 81. Muestra 1\_VD

| PELÍCULA          | <i>It's a Free World...</i>  | TCR  | 00.00.27-00.00.57 |
|-------------------|--|--|-------------------|
| TM                |  | TO   |                   |
| MUJER: (OFF)      | Ven por aquí, adelante.  | MUJER: L3 (Nombre del inmigrante)  |                   |
| ANGIE:            | Hola, ¿qué tal? Siéntese. Acaba de llegar.   | ANGIE: Hello, how are you? Take a seat.  |                   |
|                   |  | INMIGR1: L3 (Polaco. No traducción).   |                   |
|                   |  | MUJER: L3 (Polaco. No traducción).   |                   |
|                   |  | ANGIE: Can you ask if he does...?  |                   |
| MUJER:            | ¿Está al tanto de los requisitos que se piden?   | MUJER: L3 (Polaco. Interp. de enlace).   |                   |
| INMIGR1: (DC)     | Sí, ya he traído todos los formularios.  | INMIGR1: L3 (Polaco. Interp. de enlace).   |                   |
| MUJER: (DE)       | Es mecánico.   | MUJER: He's a mechanic.  |                   |
| ANGIE: (OFF)      | De acuerdo. ¿Y estaría dispuesto a trabajar en la construcción o algo así?                             | ANGIE: Ok, and er... Would he be willing to do any building work, or anything like that? |                   |
| MUJER: (DE)       | Necesitamos peones y albañiles.  | MUJER: L3 (Polaco. Interp. de enlace).   |                   |
| INMIGR1: (ON)     | Sí, vale.  | INMIGR1: L3 (Polaco. Interp. de enlace).   |                   |
| ANGIE:            | Pues entonces, firme este contrato.  | ANGIE: And could you just sign this contract? Have you mentioned that?                   |                   |
| (OFF)             | Eso es.  | MUJER: Yes.  |                   |
| MUJER:            | Viajará enseguida. Téngalo todo preparado.   | INSERTO: Katowice, Poland  |                   |
|                   |  | MUJER: L3 (Polaco. Interp. de enlace).   |                   |
| RESTRICCIONES     |  |  |                   |
| Lingüística       | Presencia de la L3 y la L1   |  |                   |
| Formal            | Solapamiento de intervenciones   |  |                   |
| Semiótica/icónica | Sincronía cinésica (movimiento de cabeza de los inmigrantes)<br>Referente geográfico icónico (inserto) |  |                   |

Si en una interpretación todos los personajes están en escena, los movimientos de cabeza son más perceptibles (v. muestra 73-74\_TO), por lo que, en teoría, habrá una mayor tendencia a conservar el plurilingüismo y la función mediadora del intérprete. Así ocurre en la transducción de Mahmoud del ejemplo 82. No obstante, en esa misma muestra se opta por doblar al español la primera transducción del TO. Lo llamativo es que en ambos momentos la planificación es la misma (v. fotogramas 43 y 44) y, por tanto, la necesidad de respetar la sincronía cinésica debería ser la misma. Al entrevistar a Eduardo Gutiérrez, no queda claro por qué se recurre a dos estrategias de traducción totalmente opuestas, ya que tampoco se perciben en esas intervenciones concretas restricciones de carácter formal que determinen la desaparición del plurilingüismo.

Fotograma 43. Primera transducción del TO de la muestra 73-74\_TO



Fotograma 44. Segunda transducción del TO de la muestra 73-74\_TO



Ejemplo 82. Muestra 73\_VD

| PELÍCULA  | <i>It's a Free World...</i>  | TCR | 00.45.19-00.46.11 |
|---|--|-----|-------------------|
| TM  | TO   |     |                   |
| ANGIE: (ON) Quiero que esto quede claro. Es muy importante. Os descontaré 20 libras a la semana de la paga por el pasaporte. Es lo que os va a costar, ¿eh? Lo tengo que deducir. (DC) Tú lo entiendes, ¿no? ¿Lo entendéis todos? | ANGIE: Right, you've gotta know this, all right? It's very important. 20 pound a week off your pay, okay, for the passport. That's what you're gonna be charged, all right? That comes off. You do understand that, don't you? Can you explain it? |     |                   |
| MAHMOUD: Yo creo que deberíamos aceptarlo. Es lo que ellos se quedan por hacernos el pasaporte.   | MAHMOUD: L3 (Farsi. Transducción).   |     |                   |
| INMIGR26: (ON) Sí.  |  |     |                   |
| ANGIE: (DC) Escuchad. No cobraréis el sueldo completo. Es un trabajo duro, no os voy a mentir. Pero mi jefe me ha hecho un favor con esto, ¿vale? Tenéis que hacerlo por mí. Lo entendéis, ¿no? ¿Se lo explicas?                  | ANGIE: Now listen, you won't get paid the full rate. It's hard work, I'm not gonna lie to you. It is. And, also, my boss has done me a favour here, all right? So you can't let me down. You understand that, don't you? Can you explain?          |     |                   |
| MAHMOUD: L3 (Farsi. Transducción).  | MAHMOUD: L3 (Farsi. Transducción).   |     |                   |
| INMIGR 27: (ON) L3 (Farsi. No traducción).  | INMIGR27: L3 (Farsi. No traducción).   |     |                   |
| MAHMOUD: (DC) L3 (Farsi. No traducción).  | MAHMOUD: L3 (Farsi. No traducción).  |     |                   |
| INMIGR26: (ON) L3 (Farsi. No traducción).   | INMIGR26: L3 (Farsi. No traducción). Understand.   |     |                   |
| INMIGR27: (OFF) Sí, gracias.  | INMIGR27: Thank you very much.   |     |                   |
| ANGIE: (DC) ¿Qué tal la caravana?   | ANGIE: How's the caravan?  |     |                   |
| MAHMOUD: (SB) De momento estamos seguros.   | MAHMOUD: Okay, and safe for now.   |     |                   |
| ANGIE: (DC) Bien, bien.   | ANGIE: Good. Good.   |     |                   |
| RESTRICCIONES   |  |     |                   |
| Lingüística   | Presencia de la L3 y la L1   |     |                   |
| Formal  | Solapamiento de intervenciones   |     |                   |
| Icónica   | Sincronía cinésica (movimiento de cabeza de los inmigrantes)   |     |                   |

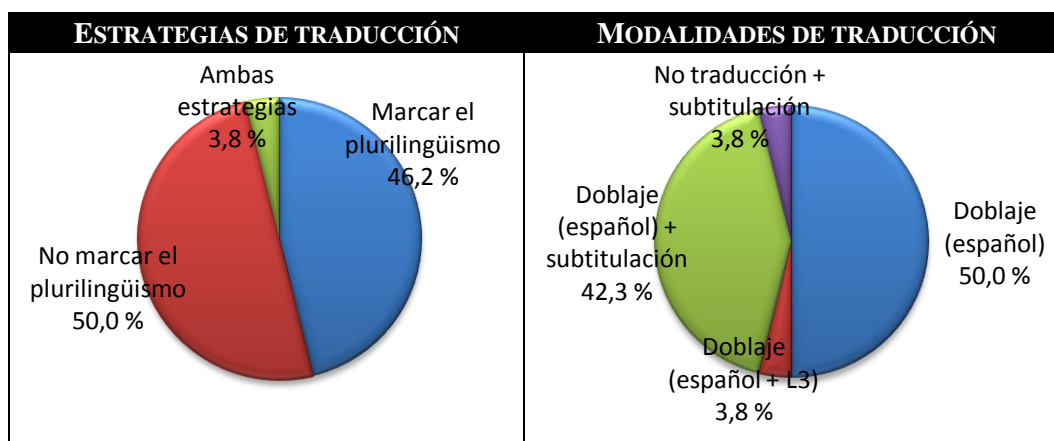
Queda patente, por tanto, que los agentes del proceso de doblaje han encontrado un gran aliado en la planificación de estas escenas a la hora de tener que respetar la sincronía cinésica. A pesar de detectarse fragmentos en los que habría que respetarla y, por tanto, conservar el plurilingüismo del TO, no se marca la L3. Aún así no se detectan incongruencias en los gestos. En esta tesis doctoral, los guionistas y los directores reconocen que no piensan en el proceso de traducción durante el proceso de realización. Si, como propone Romero Fresco (2013), se tuviesen en cuenta las necesidades del proceso de traducción en la realización de los productos audiovisuales, podría disminuir el número de restricciones en la traducción de los filmes multilingües.

Uno de los aspectos que caracterizan algunos filmes plurilingües es la presencia de **subtítulos parciales** en el TO. En los DVD distribuidos en España de los largometrajes de nuestro corpus, solo una película, *Provoked*, contiene los subtítulos parciales en inglés del TO y, de hecho, aparecen en abierto, como ya se ha explicado

anteriormente. La pista de subtítulos parciales de *Ae Fond Kiss...*, que sí consta en el DVD distribuido en Reino Unido, no está en el DVD distribuido en España. La pista de subtítulos parciales de los filmes *Beautiful People* y *Room to Rent* no consta en los DVD españoles y no se han podido consultar los DVD distribuidos en Reino Unido<sup>236</sup>. A pesar de las posibilidades técnicas que ofrece el formato DVD para responder a un público lingüísticamente diverso (O'Sullivan, 2011, p. 180), el proceso de edición de los DVD de filmes multilingües peca de deficiente, sobre todo por lo que respecta a la banda de subtítulos parciales.

En el corpus de análisis, no se aprecia una estrategia de traducción dominante en las muestras que contienen subtítulos parciales en el TO. En consecuencia, tampoco se percibe una tendencia a la hora de seleccionar la modalidad de traducción, sino que en el corpus de análisis se aprecian dos prácticas opuestas: el doblaje a español y la combinación de doblaje y subtitulación.

Tabla 83. Estrategias y modalidades de traducción ante la *subtitulación parcial* en las versiones dobladas



Las muestras en las que se marca el multilingüismo incorporan también en la versión doblada los subtítulos parciales abiertos en lengua inglesa (v. fotograma 45 y ejemplo 83). En consecuencia, los espectadores del doblaje al español en DVD leen los subtítulos en inglés y perciben el plurilingüismo. Sin embargo, existe un agravante y es que este DVD no dispone de una pista de subtítulos parciales que traduzca la L3 al público español, por lo que dependen en exclusiva de sus conocimientos de la lengua

<sup>236</sup> Sin embargo, presupongo su existencia en la proyección cinematográfica en Reino Unido porque en la versión original subtitulada al español se traducen los fragmentos en L3 y los traductores, como explican todos ellos en las entrevistas, solo traducen las intervenciones que están traducidas al inglés en el guion.

inglesa. De acuerdo con Rosa Pastó, la directora de doblaje de *Provoked* (anexo 12.8, 247), los subtítulos parciales no se conservaron en la proyección cinematográfica.

Fotograma 45. Muestra 375\_VD



Ejemplo 83. Muestra 375\_VD

| PELÍCULA   | <i>Provoked</i>   | TCR   | 00.40.05-00.40.46 |
|--|---|---|-------------------|
| TM   |   | TO  |                   |
| SHEELA: (OFF/DE) L3 (Panyabí. Subt. en EN).<br>***<br>If the oil isn't hot enough<br>-----<br>Fritters burn outside but remain uncooked inside |   | SHEELA: L3 (Panyabí. Subt.).<br>***<br>If the oil isn't hot enough<br>-----<br>Fritters burn outside but remain uncooked inside |                   |
| KIRANJIT: (DC) L3 (Panyabí. No traducción).  |   | KIRANJIT: L3 (Panyabí. No trad.).   |                   |
| SHEELA: (DC) L3 (Panyabí. Subt. en EN).<br>***<br>It's that simple   |   | SHEELA: L3 (Panyabí. Subt.).<br>***<br>It's that simple   |                   |
| KIRANJIT: (DE/ON) (G)  |   |   |                   |
| DEEPAK: (SB) ¿Llamándome al trabajo?   |   | DEEPAK: Called me at work?  |                   |
| SHEELA: (ON) Deepak, L3 (Panyabí. Subt. en EN).<br>***<br>What are you doing here?   |   | SHEELA: Deepak, L3 (Panyabí. Subt.).<br>***<br>What are you doing here?   |                   |
| DEEPAK: ¡Me has llamado para avergonzarme delante de todos!  |   | DEEPAK: Call me at work and embarrass me the fuck out me.   |                   |
| RESTRICCIONES  |   |   |                   |
| Lingüística  | Presencia de la L3 y la L1  |   |                   |
| Formal   | Solapamiento de intervenciones  |   |                   |
| Semiótica/icónica  | Subtitulación parcial<br>Referente cultural icónico (vestuario y maquillaje)  |   |                   |
| Sociocultural  | Referente cultural (referencia despectiva a personas externas a la comunidad) |   |                   |

Cuando los subtítulos parciales de la versión original no son abiertos (en el DVD distribuido en España de *Ae Fond Kiss...*), se opta por doblar la conversación al español.





Al no marcarse el multilingüismo del TO, los subtítulos parciales son una limitación importante en el proceso de traducción. Los traductores no trasvasan directamente la L3, sino que traducen los subtítulos en inglés. Se trata, por tanto, de una traducción mediada con un marcado carácter sintético, a partir de la cual traductores y ajustadores amplían los diálogos para respetar la isocronía (v. *Restricciones lingüísticas*, apartado 8.4.3.1):

[Me proporcionaban] los subtítulos ingleses de las pelis para doblaje. Entonces he sido yo el que he cubierto todo el diálogo excedente que se ve en las labiales que no viene en los subtítulos con redundancias, gestos. (Troncoso, anexo 10.3, 134)

Este procedimiento queda reflejado en el siguiente ejemplo.

Ejemplo 84. Muestra 691\_VD

| PELÍCULA  | <i>Ae Fond Kiss...</i>   | TCR                               | 01.29.02-01.29.30   |
|---|--|-----------------------------------|---|
|   | TM   |                                   | TO  |
|   |  |                                   |  |
|   |  | SADIA: L3 (Panyabí. Subt.).       | ***   |
| SADIA: (DL) ¿Estás bien? Quiero enseñarte una cosa. |  | Are you OK? Let me show you this. |   |
| CASIM: ¿Qué?  |  | CASIM: L3 (Panyabí. No trad.).    |   |
|   |  | SADIA: L3 (Panyabí. Subt.).       | ***   |
| SADIA: Ahora verás, es una sorpresa.                |  | I've kept it a secret.            |   |
| TARIQ: Anda, hijo, anda.                            |  | TARIQ: L3 (Panyabí. No trad.).    |   |
|   |  | SADIA: L3 (Panyabí. Subt.).       | ***   |
| SADIA: (OFF) (RR) Saluda a tu tía.                  |  | Greet your aunt.                  |   |
| TARIQ: (P) ¿No dices nada?                          |  |                                   |   |
|   |  | JASMINE: L3 (Panyabí. Subt.).     | ***   |
| JASMINE: ¿Qué tal estás?                            |  | How Are You?                      |   |
| RESTRICCIONES                                       |  |                                   |   |
| Lingüística   | L3   |                                   |   |
| Semiótica/icónica                                   | Subtitulación parcial<br>Referente cultural icónico (vestuario y maquillaje)       |                                   |   |

Aunque incorporar subtítulos parciales al TO es una decisión consciente de los cineastas, los datos extraídos de esta tesis doctoral revelan que no siempre se tienen en

cuenta a la hora de conservar el plurilingüismo en el TM. La estrategia de traducción depende más bien de la trama y del respeto que quiera otorgarse a la L3 en el proceso de doblaje.

Tras el análisis de las restricciones semióticas e icónicas, se confirma que los elementos procedentes del canal visual no determinan ni la estrategia ni la modalidad de traducción, excepto los referentes culturales icónicos que muestran saludos y ritos, en cuyo caso y sin excepciones, el doblaje mantiene el carácter plurilingüe del TO.

Tabla 84. Recapitulación de estrategias y modalidades de traducción ante las restricciones semióticas e icónicas en las versiones dobladas

| RESTRICCIÓN                   | ESTRATEGIA DE TRADUCCIÓN  | MODALIDAD DE TRADUCCIÓN   |
|-------------------------------|---|---|
| INSERTOS<br>TEXTO EN PANTALLA | Estos elementos visuales no parecen influir en el proceso de traducción   | Estos elementos visuales no parecen determinar la modalidad de traducción   |
| REF. CULTURALES ICÓNICOS      | No hay una tendencia clara.<br>Marcar el plurilingüismo si el referente cultural icónico refleja saludos y ritos religiosos | No hay una tendencia clara.<br>No traducción si el referente cultural icónico representa saludos y ritos religiosos |
| REF. GEOGRÁFICOS ICÓNICOS     | Estos elementos visuales no parecen influir en el proceso de traducción   | Estos elementos visuales no parecen determinar la modalidad de traducción   |
| SINCRONÍA CINÉSICA            | No hay una tendencia clara  | No hay una tendencia clara  |
| SUBTITULACIÓN PARCIAL         | No hay una tendencia clara  | No hay una tendencia clara  |

### ***Restricción nula***

En el corpus de análisis, únicamente se detectan dos muestras en las que no se percibe ningún tipo de restricción y que, por tanto, se clasifican dentro de la categoría *restricción nula*. Aunque sería demasiado aventurado extraer conclusiones sobre tan solo dos muestras, da la casualidad de que en ellas, caracterizadas por la ausencia de restricciones, tampoco existe una tendencia clara respecto a la estrategia de traducción (v. hoja *Gráficos 8.4.3.1*, anexo 9). En una de las muestras se opta por un doblaje a español y L3 (v. ejemplo 85), mientras que en la otra, a pesar de no haber restricción alguna, se realiza un doblaje a español que esconde la diversidad lingüística del TO (v. ejemplo 86). Esta falta de sistematicidad ante la ausencia de restricciones obliga también a estudiar otros factores que podrían determinar las razones que se esconden tras la traducción o no del plurilingüismo (v. fase E).

Ejemplo 85. Muestra 51\_VD

|                                     |                             |                               |                   |
|-------------------------------------|-----------------------------|-------------------------------|-------------------|
| <b>PELÍCULA</b>                     | <i>It's a Free World...</i> | <b>TCR</b>                    | 00.30.19-00.30.25 |
| TM                                  |                             | TO                            |                   |
| INMIGR21: (DL) ¡Hola, Karol!        |                             |                               |                   |
| KAROL: (DE) L3 (Polaco).            |                             | KAROL: L3 (Polaco. No trad.). |                   |
| INMIGR21: (OFF) ¿Qué tal?           |                             |                               |                   |
| KAROL: (DC) Bien, L3 (Polaco).      |                             | KAROL: L3 (Polaco. No trad.). |                   |
| INMIGR21: (OFF) L3 (Polaco), Karol. |                             |                               |                   |
| <b>RESTRICCIONES</b>                |                             |                               |                   |
| Nula                                |                             |                               |                   |

Ejemplo 86. Muestra 491\_VD

|  |                         |            |                   |
|--|-------------------------|------------|-------------------|
| <b>PELÍCULA</b>  | <i>Beautiful People</i> | <b>TCR</b> | 00.14.50-00.14.54 |
| TM   |                         | TO         |                   |
| SERBIO: (ON) ¡La nariz! (OFF) ¡Duele mucho! SERBIO: L3 (Bosnio. No trad.). |                         |            |                   |
| <b>RESTRICCIONES</b>   |                         |            |                   |
| Nula   |                         |            |                   |

Aquí termina el estudio exhaustivo de las restricciones del texto audiovisual en las versiones dobladas, que subraya diferentes grados de influencia en la estrategia de traducción. En primer lugar, la ausencia de restricciones (restricción nula) no favorece que se conserve el plurilingüismo, como cabría esperar. Por el contrario, la presencia de restricciones formales limita la estrategia de traducción, ya que en ausencia de este tipo de restricción aumenta el porcentaje de muestras que marcan el plurilingüismo. Por último, no existe una tendencia clara en las muestras que contienen restricciones lingüísticas, socioculturales o semióticas e icónicas, aunque son más frecuentes aquellas que no marcan el plurilingüismo.

Dado que en este apartado hemos analizado por separado cada una de las restricciones, se recapitulan en la siguiente tabla las tendencias detectadas en torno a la estrategia y la modalidad de traducción.

Tabla 85. Recapitulación de estrategias y modalidades de traducción  
ante las restricciones del texto audiovisual en las versiones dobladas

|                     | RESTRICCIÓN  | ESTRATEGIA DE TRADUCCIÓN  | MODALIDAD DE TRADUCCIÓN  |
|---------------------|--|---|--|
| LINGÜÍSTICA         | COINCIDENCIA DE LA L3<br>CON LA LENGUA META  | No marcar el plurilingüismo   | Doblaje (español)  |
|                     | DIÁLOGOS ININTELIGIBLES  | No marcar el plurilingüismo   | Doblaje (español)  |
|                     | PRESENCIA DE LA L3 Y LA L1<br>EN EL MISMO FRAGMENTO  | No hay una tendencia clara  | No hay una tendencia clara.<br>Prima el doblaje (español)  |
| FORMAL              | REF. METALINGÜÍSTICAS  | Marcar el plurilingüismo  | No hay una tendencia clara.<br>Prima el doblaje (español + L3)   |
|                     | CÓDIGO MUSICAL   | No hay una tendencia clara.<br>Marcar el plurilingüismo cuando<br>se trata de canciones diegéticas                                  | No hay una tendencia clara   |
|                     | ISOCRONÍA  | No marcar el plurilingüismo   | Doblaje (español)  |
| SOCIOCULTURAL       | SOLAPAMIENTO DE INTERVENCIONES   | No marcar el plurilingüismo   | Doblaje (español)  |
|                     | REF. GEOGRÁFICAS<br>REF. AL ORIGEN EXTRANJERO<br>DE LOS PERSONAJES<br>REF. AL PROCESO MIGRATORIO | No marcar el plurilingüismo   | Doblaje (español)  |
|                     | REFERENTES CULTURALES  | No hay una tendencia clara.<br>Marcar el plurilingüismo si se<br>menciona el referente cultural<br>mediante un préstamo lingüístico | No hay una tendencia clara.<br>Doblaje (español + L3) si se alude al<br>referente cultural mediante un<br>préstamo lingüístico |
| SEMÍOTICA E ICÓNICA | INSERTOS<br>TEXTO EN PANTALLA  | Estos elementos visuales no<br>parecen influir en el proceso de<br>traducción   | Estos elementos visuales no parecen<br>determinar la modalidad de traducción   |
|                     | REF. CULTURALES ICÓNICOS   | No hay una tendencia clara.<br>Marcar el plurilingüismo si el<br>referente cultural icónico refleja<br>saludos y ritos religiosos   | No hay una tendencia clara.<br>No traducción si el referente cultural<br>icónico representa saludos y ritos<br>religiosos      |
|                     | REF. GEOGRÁFICOS ICÓNICOS  | Estos elementos visuales no<br>parecen influir en el proceso de<br>traducción   | Estos elementos visuales no parecen<br>determinar la modalidad de traducción   |
| NULA                | SINCRONÍA CINÉSICA   | No hay una tendencia clara  | No hay una tendencia clara   |
|                     | SUBTITULACIÓN PARCIAL  | No hay una tendencia clara  | No hay una tendencia clara   |
|                     | AUSENCIA DE RESTRICCIONES  | No hay una tendencia clara  | No hay una tendencia clara   |

A partir de los datos anteriores se concluye que se marca el plurilingüismo ante las siguientes restricciones del texto audiovisual:

- Cuando se descubren referencias metalingüísticas en los diálogos.
- Cuando se mencionan referentes culturales mediante préstamos lingüísticos.
- Cuando los referentes culturales icónicos reflejan saludos y ritos religiosos.
- Cuando se traducen canciones diegéticas.

Principalmente se conserva la diversidad lingüística mediante el doblaje a español y L3 (se dobla intralingüísticamente la L3) o la no traducción (se extrae la L3

de la pista de audio original). Por el contrario, ante las siguientes restricciones tiende a no marcarse el plurilingüismo mediante el doblaje (inter o intralingüístico) a español:

- Cuando los diálogos del TO son ininteligibles.
- Cuando la L3 del TO resulta ser la lengua meta de distribución (en nuestro caso, el español).
- Cuando es necesario respetar la isocronía.
- Cuando se solapan intervenciones.
- Cuando se hace referencia a lugares geográficos, al origen extranjero de los personajes o al proceso migratorio que han vivido.

Sorprendentemente no existe una tendencia clara ante las siguientes restricciones:

- Cuando la L3 del TO coincide con la L1 en una misma conversación.
- Cuando se debiera respetar la sincronía cinésica.
- Cuando existen subtítulos parciales en el TO.
- Ante el código musical, los referentes culturales y los referentes culturales icónicos (excepto en los casos mencionados anteriormente).
- Cuando no se detectan restricciones en el TO (restricción nula).

Por último, no se dispone de suficientes datos para concluir si los insertos, el texto en pantalla y los referentes geográficos icónicos influyen en la estrategia de traducción de las versiones dobladas.

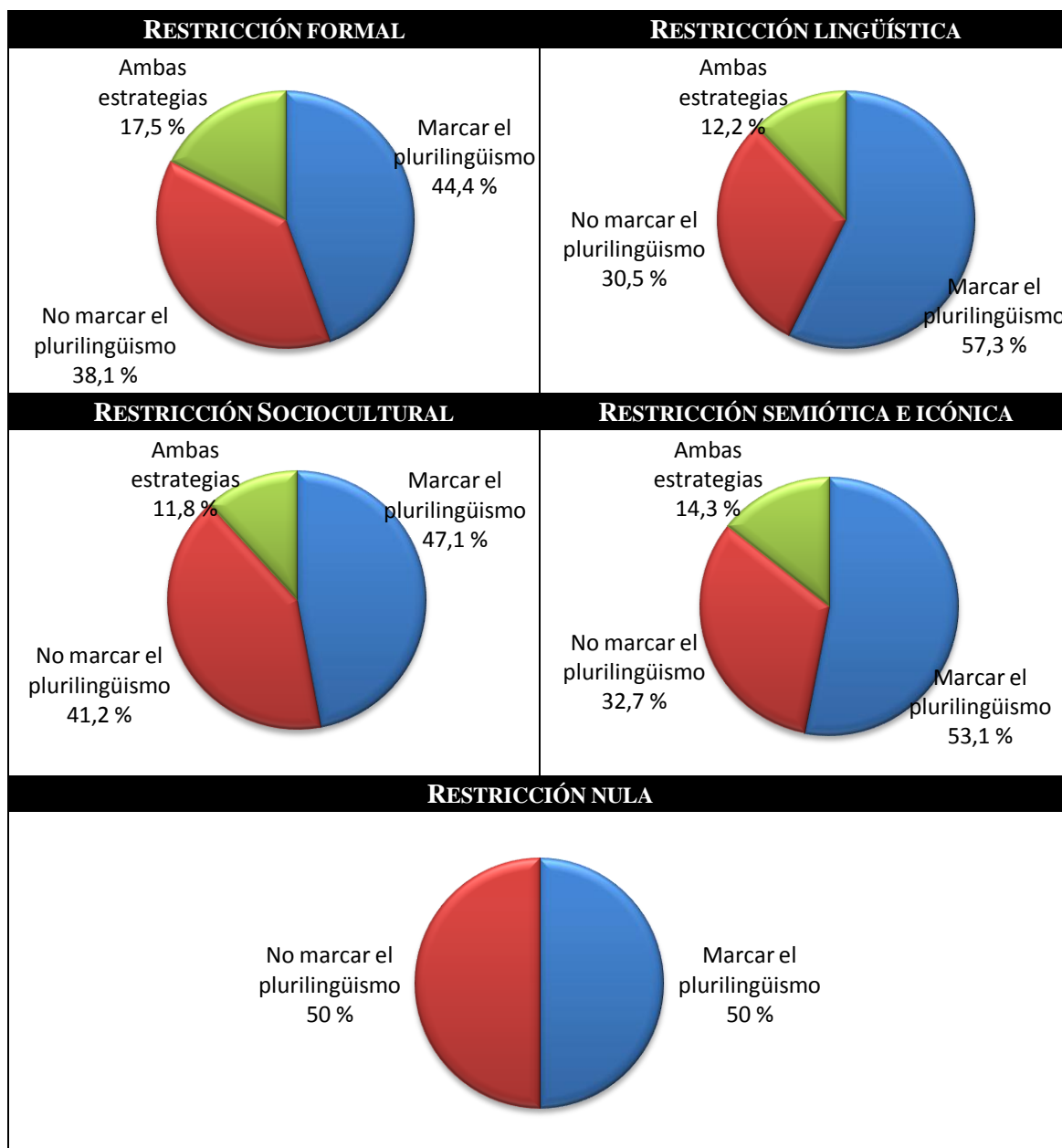
A partir de este análisis se deduce que, a la hora de traducir el plurilingüismo en las versiones dobladas, las restricciones del texto audiovisual limitan de forma muy tímida la estrategia y las modalidades de traducción (excepto en los cuatro casos mencionados arriba). La imposibilidad de hallar una tendencia clara ante algunas restricciones y el hecho de que se detecten prácticas contrarias cuando, según los agentes del proceso de traducción, hay limitaciones técnicas, hacen presentir que existe una manipulación ideológica en la toma de decisiones (v. apartado 8.4.4 y fase E).

#### **8.4.3.2. Las restricciones en la subtitulación**

En las versiones subtituladas, como en las dobladas, tampoco existe una tendencia clara respecto a la traducción del plurilingüismo en aquellas muestras que no contienen restricciones (restricción nula), lo que induce a pensar que otros factores determinan la estrategia de traducción. Las restricciones que parecen tener un mayor

impacto en la elección de la estrategia de traducción son, a diferencia del doblaje, las restricciones lingüísticas y las restricciones semióticas e icónicas, pues aumenta el porcentaje de muestras en las que se marcan o mantienen los fragmentos plurilingües. Por el contrario, no se percibe una tendencia clara ante las restricciones formales ni ante las restricciones socioculturales.

Tabla 86. Restricciones del texto audiovisual en las versiones subtituladas según la estrategia de traducción



Como en el apartado anterior, las restricciones del texto audiovisual que potencialmente condicionan su subtitulación no siempre aparecen de forma independiente. Es, por tanto, interesante comprobar si hay diferencias en la estrategia de

traducción cuando se hallan las restricciones en solitario o en combinación con otras restricciones. Asimismo, para saber hasta qué punto influye cada tipo de restricción se estudian también qué estrategias de traducción se reflejan en su ausencia.

### ***Restricciones lingüísticas***

Las restricciones lingüísticas, aquellas relacionadas con las intervenciones orales de los personajes, son muy numerosas en las versiones subtituladas. En la traducción siempre se marca el plurilingüismo cuando estas restricciones aparecen en solitario. No obstante, el hecho de que no haya grandes diferencias porcentuales entre las estrategias de traducción en ausencia de restricción lingüística o en presencia de esta restricción combinada con otras induce a pensar que más bien son otras las restricciones que determinan la estrategia de traducción.

Figura 39. Restricciones lingüísticas en las versiones subtituladas

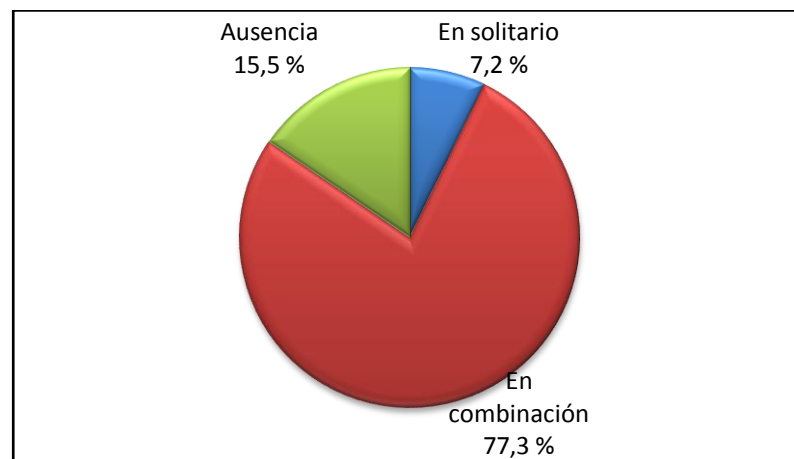
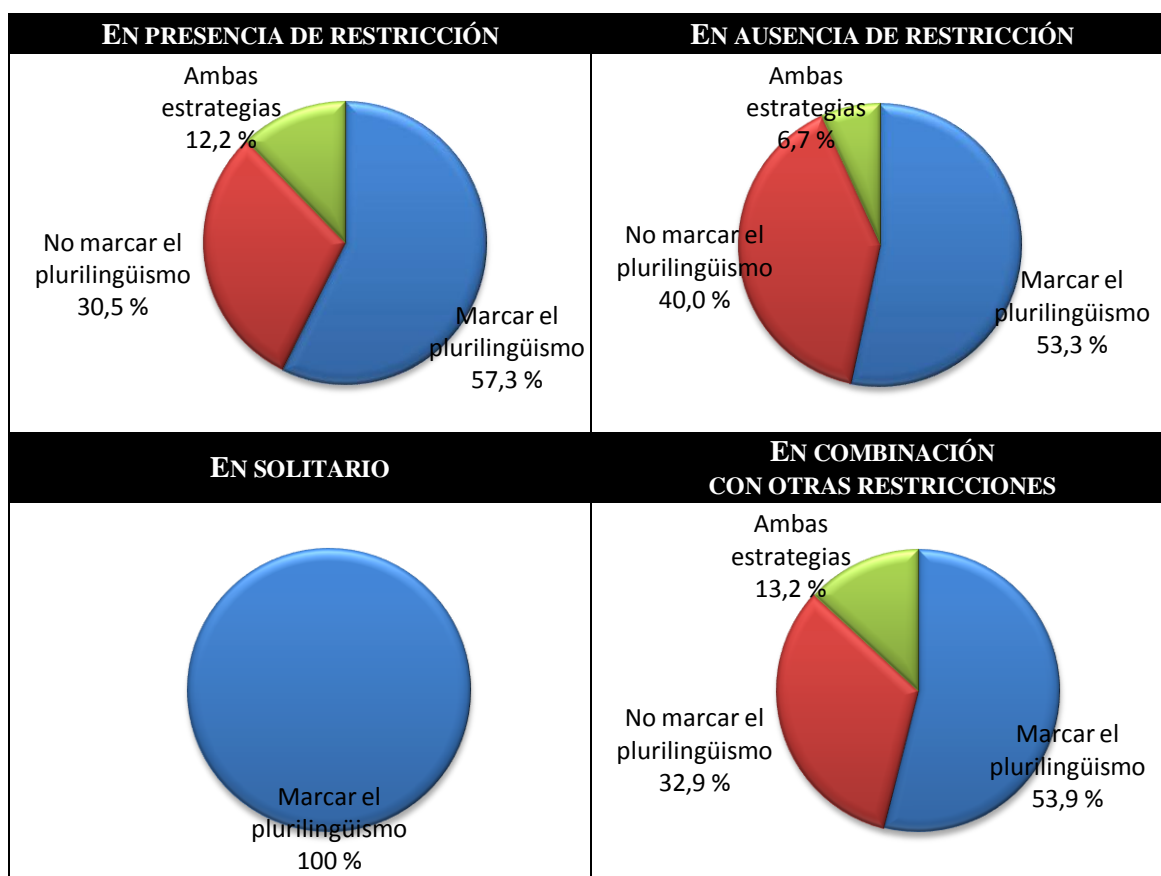
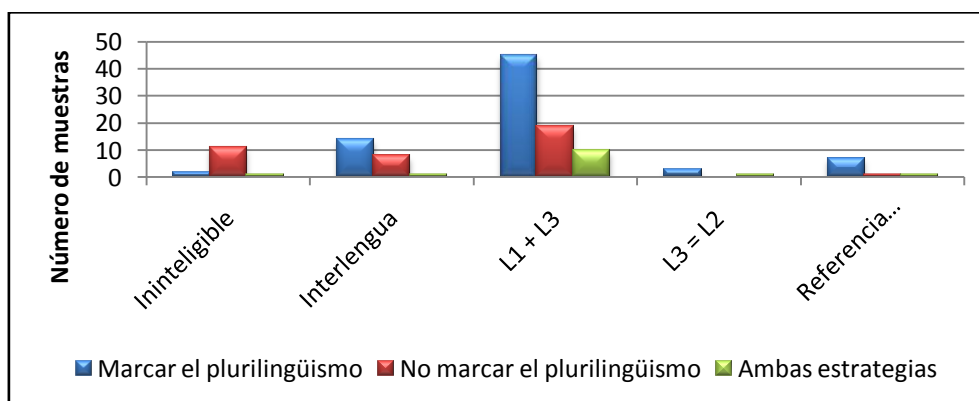


Tabla 87. Estrategias de traducción ante las restricciones lingüísticas  
en las versiones subtituladas



Como en el doblaje, en las muestras no se observa un único tipo de restricción lingüística y todas ellas están asociadas a varias estrategias de traducción. Cuando la L1 y la L3 aparecen en el mismo fragmento y cuando se realizan referencias metalingüísticas, tiende a marcarse el plurilingüismo<sup>237</sup>.

Figura 40. Restricciones lingüísticas en las versiones subtituladas según la estrategia de traducción

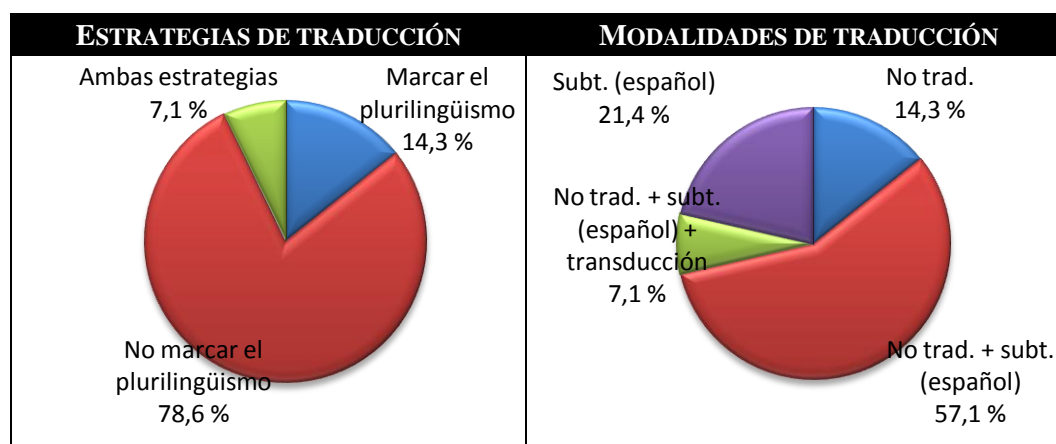


<sup>237</sup> Por la influencia que podría tener la interlengua a la hora de traducir el plurilingüismo en las versiones subtituladas, he concentrado el estudio de esta restricción lingüística en el apartado 8.4.2.



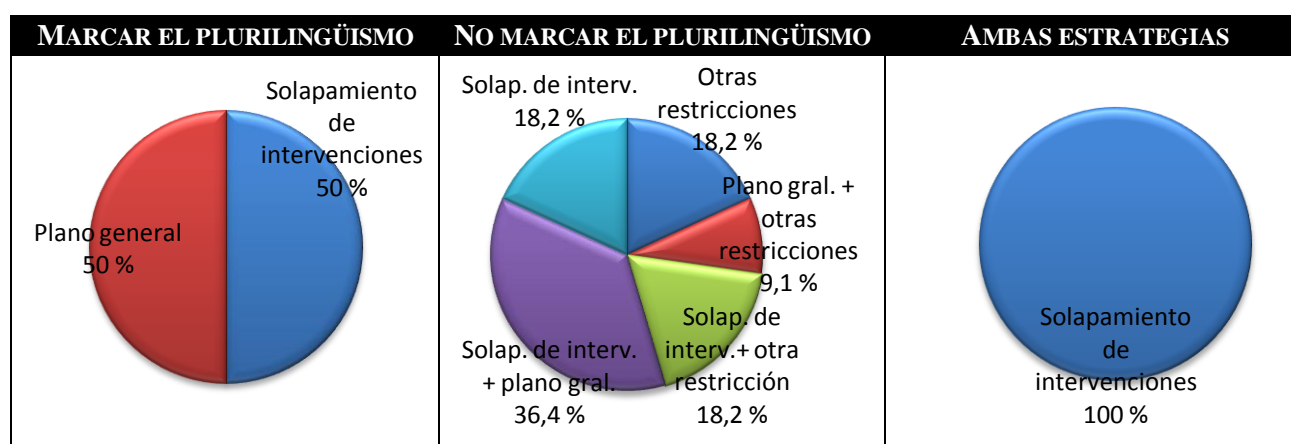
La gran mayoría de **diálogos ininteligibles**, es decir, de intervenciones incomprensibles en el TO, no se traducen. Esta solución tiene sentido pues la subtitulación de fragmentos ininteligibles (por inaudibles) supondría que los espectadores del TM tienen más información que los espectadores del filme original (Bréan, 2013a, 2013b).

Tabla 88. Estrategias y modalidades de traducción ante los *diálogos ininteligibles* en las versiones subtituladas



Como queda patente en la siguiente tabla, se opta por combinar la subtitulación y la no traducción debido a la presencia de restricciones formales y, en concreto, al solapamiento de intervenciones. Por el principio de la relevancia que se aplica en el proceso de subtitulación (Díaz Cintas y Remael, 2007), se realiza una omisión parcial del mensaje cuando los diálogos ininteligibles se solapan con frases más relevantes.

Tabla 89. Restricciones formales ante los diálogos ininteligibles en las versiones subtituladas según la estrategia de traducción



Como en el siguiente ejemplo, solo se subtitan las intervenciones de los personajes protagonistas.

Ejemplo 87. Muestra 42\_VOS

| PELÍCULA   | <i>It's a Free World...</i>   | TCR | 00.16.55-00.17.08 |
|--|---|-----|-------------------|
| TM   | TO  |     |                   |
| No entiendo.<br>¿Podéis apretaros?                     | ANGIE: I don't understand. Oh, can you budge up?<br>VARIOS: [Ininteligible].<br>DARIUS: Sorry!                                  |     |                   |
| Estáis demasiado... estáis demasiado gordos. Apretaos. | ANGIE: Listen, guys. You're all a bit too...I think you're all a bit too fat. Just budge up. Quick!<br>VARIOS: [Ininteligible]. |     |                   |
| Vale, ya os apañaréis, tenéis que ir os ya.            | ANGIE: All right, don't worry. You'll just have to manage. You've gotta go! Go on then, go on.                                  |     |                   |
| Venga, vete.   | VARIOS: [Ininteligible].  |     |                   |
| RESTRICCIONES  |   |     |                   |
| Formal   | Solapamiento de intervenciones  |     |                   |
| Lingüística  | Ininteligible   |     |                   |

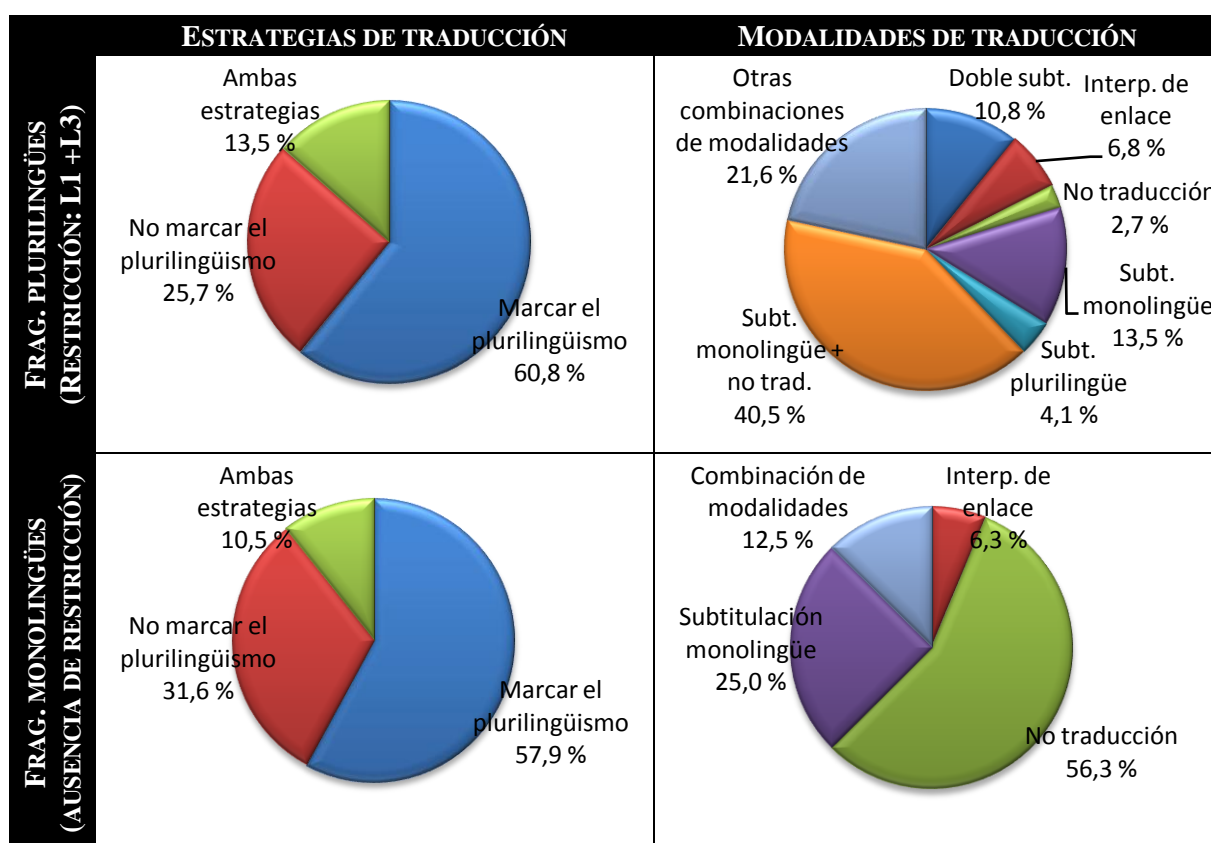
Por el mismo principio de la relevancia que acaba de mencionarse, cuando la escena solo contiene fragmentos ininteligibles, se opta por la omisión completa de la información de la escena (mediante la modalidad de la no traducción). La ausencia de subtítulos marca la incomprendibilidad del mensaje y, en consecuencia, el plurilingüismo del filme:

Ejemplo 88. Muestra 18\_VOS

| PELÍCULA      | <i>It's a Free World...</i> | TCR | 00.03.31-00.03.45 |
|---------------|-----------------------------|-----|-------------------|
| TM            | TO                          |     |                   |
|               | MUJER: [Ininteligible].     |     |                   |
|               | ANGIE: [Ininteligible].     |     |                   |
|               | MUJER: [Ininteligible].     |     |                   |
|               | INMIGR7: [Ininteligible].   |     |                   |
|               | MUJER: [Ininteligible].     |     |                   |
| RESTRICCIONES |                             |     |                   |
| Formal        | Plano general               |     |                   |
| Lingüística   | Ininteligible               |     |                   |

En las versiones subtituladas tiende a marcarse el plurilingüismo en aquellas muestras en las que en el TO se combinan ambos códigos lingüísticos. Sin embargo, la **presencia de la L3 y la L1 en el mismo fragmento** (L1 + L3) no ejerce una influencia clara en la traducción del plurilingüismo, pues como queda patente en la siguiente tabla en los fragmentos monolingües en L3 se marca el plurilingüismo en una proporción semejante.

Tabla 90. Estrategias y modalidades de traducción ante la presencia de la L3 y la L1 en el mismo fragmento y la ausencia de restricción en las versiones subtituladas



Aunque la estrategia de traducción resultante sea similar haya restricción lingüística o en ausencia de ella, se observan diferencias respecto a las modalidades de traducción empleadas en el TM. Mientras que en los fragmentos monolingües, como en la muestra 48\_VOS, prima la no traducción, el panorama se vuelve más caótico en la traducción de los fragmentos plurilingües al optarse por cinco modalidades y nueve combinaciones de modalidades (v. hoja *Gráficos 8.4.3.2*, anexo 9).

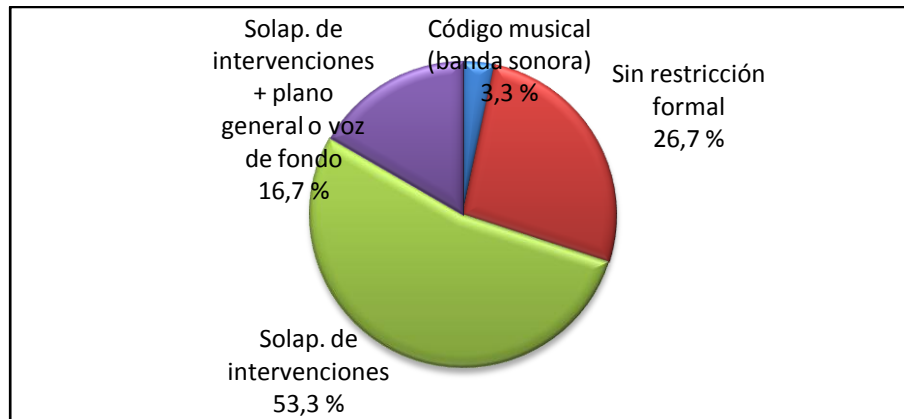
Estas cinco modalidades son:

- doble subtulado,
- interpretación de enlace,
- no traducción,
- subtitulación (español), y
- subtitulación (español + L3).

La modalidad más frecuente para traducir las muestras plurilingües es la combinación de la subtitulación a español y la no traducción (representa el 40,5 % del

total de muestras). Esta solución de traducción viene determinada principalmente por la presencia de restricciones formales que implican síntesis de información.

Figura 41. Restricciones formales que implican síntesis de información en las muestras plurilingües que combinan la subtitulación a español con la no traducción



Estas restricciones que exigen condensar el mensaje determinan que en los fragmentos plurilingües se dé preferencia a la L1 ante la necesidad de escoger la información más relevante. En consecuencia, se subtitula la L1 y se omite la traducción de la L3. Esta medida ocasiona que no se marque el plurilingüismo en el TM, porque el subtítulo que traduce la intervención en L1 está en pantalla al tiempo que un personaje habla en L3 (v. fotograma 46 y ejemplo 89). Para detectar la intervención en L3, es necesario que los espectadores no estén solo concentrados en el subtítulo en pantalla.

Fotograma 46. Muestra 30\_VOS



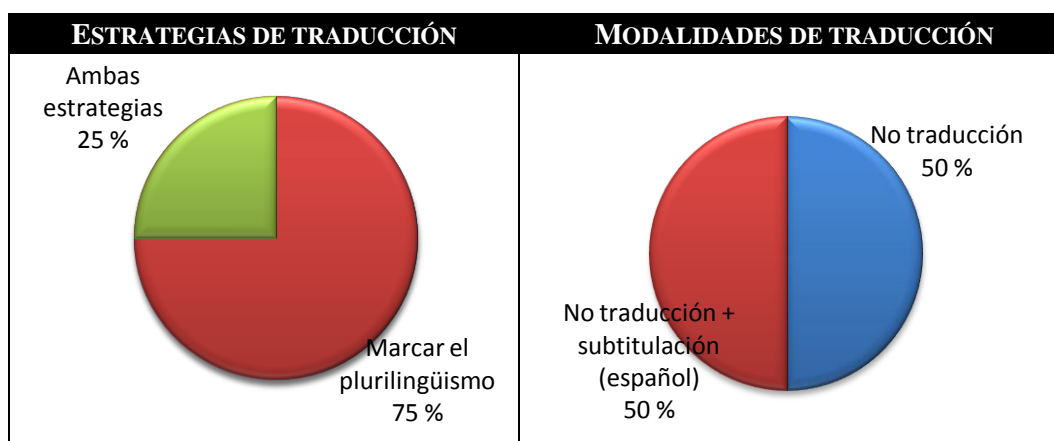
## Ejemplo 89. Muestra 30\_VOS

| PELÍCULA              | <i>It's a Free World...</i>  | TCR                   | 00.13.35-00.14.12   |
|-----------------------|--|-----------------------|---|
| TM                    |  | TO                    |   |
| 00.14.12-<br>00.14.14 | Sí, tenemos trabajo estable.<br>¿Alguna especialización?             | 00.14.11-<br>00.14.15 | ANGIE: Yes. We have regular work. Any kind of skills here? Any plumbing skills?   |
| 00.14.15-<br>00.14.16 | -¿Fontanería?<br>-Pintura.   | 00.14.16-<br>00.14.17 | INMIGR13: Painting.   |
| 00.14.17-<br>00.14.20 | Pintura. Perfecto. Bien.<br>Podéis empezar todos mañana.             | 00.14.17-<br>00.14.23 | ANGIE: Painting. Perfect. Right. D'you know what, you can... You can all start tomorrow. We got factory work and building work... |
| 00.14.21-<br>00.14.23 | -En fábricas, en la construcción...<br>-¿Eres el jefe?               | 00.14.18-<br>00.14.19 | INMIGR13: L3 (Polaco. No traducción).   |
|                       |  | 00.14.22-<br>00.14.23 | INMIGR11: Are you the boss?   |
| 00.14.24-<br>00.14.28 | Ahora vengo a sentarme con vosotros. A deciros hola.                 | 00.14.24-<br>00.14.27 | ANGIE: All right then? I'll come back and sit with you in a minute. Yeah? And say "hi".   |
| RESTRICCIONES         |  |                       |   |
| Lingüística           | Interlengua (interferencias fonéticas)<br>Presencia de la L3 y la L1 |                       |   |
| Formal                | Solapamiento de intervenciones                                       |                       |   |

Cuando se subtitula tanto la L1 como la L3, se descubren dos opciones contrarias. Por un lado, no se diferencian los códigos lingüísticos cuando se opta por la subtitulación a español (todos los subtítulos utilizan la L2 y aparecen en redonda). En consecuencia, no se marca tipográficamente la diversidad lingüística del TO, sino que se confía en que el público descubra a través de la pista de audio cuándo se produce un cambio de código. Por otro lado, se marca el plurilingüismo si se conservan préstamos lingüísticos (lo que deriva en una subtitulación en español y L3) o cuando los subtítulos parciales del TO se mantienen en abierto en el TM (se genera un doble subtitulado).

En el corpus, tiende a marcarse el plurilingüismo de las muestras que contienen fragmentos cuya **L3 coincide con la lengua de distribución del texto meta** (L3 = L2). No se traduce la L2 de dichas muestras, ya que, al conservarse la pista de audio original en las versiones subtituladas, los espectadores ideales del TM no necesitan traducción; escuchan su lengua materna. En las muestras en las que la L2 no es la única lengua del fragmento, la no traducción aparece en combinación con la subtitulación, pues se subtitula la L1 o la L3.

Tabla 91. Estrategias y modalidades de traducción  
ante la *coincidencia de la L3 con la lengua meta* en las versiones subtituladas



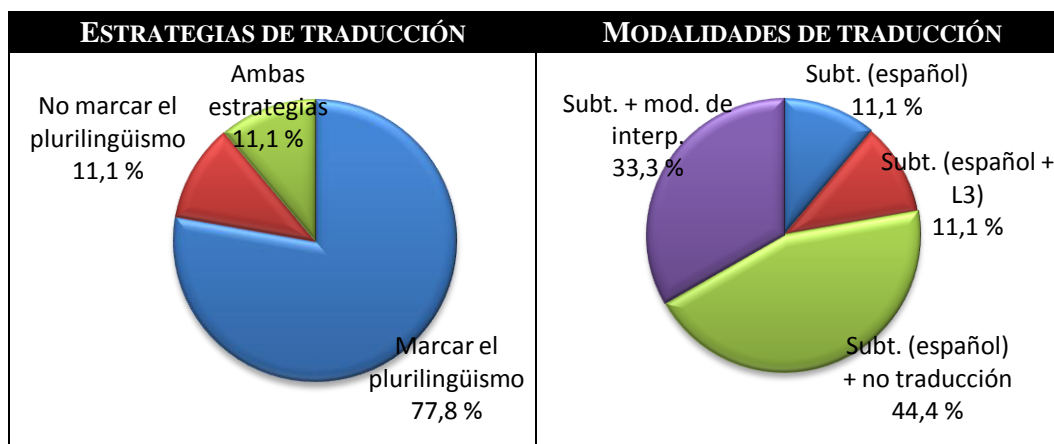
Los espectadores reconocen la L2 en la pista de audio y, además, la ausencia de subtítulos en pantalla marca el plurilingüismo. Cuando, sin embargo, la L2 se solapa con intervenciones subtituladas en L1, la presencia de la L2 en el TO queda difuminada.

Ejemplo 90. Muestra 618\_VOS

| PELÍCULA   | <i>Ae Fond Kiss...</i>   | TCR | 00.33.22-00.34.41 |
|--|--|-----|-------------------|
| TM   | TO   |     |                   |
| "Matando a un hombre, matas a todos".                                | CASIM: Kill a man, kill all of humanity. We can be higher than angels and lower than dogs.   |     |                   |
| "Podemos ser ángeles o perros".                                      |  |     |                   |
| "Ama al prójimo como a ti mismo".                                    | ROISIN: Love thy neighbour as thyself.   |     |                   |
| "Nadie cree hasta que desea para sus hermanos lo que desea para sí". | CASIM: None of us truly believe until we wish for our brothers and sisters what we wish for ourselves.   |     |                   |
| Por el profeta.  | VENDEDORA: L2 (Español. No trad.).   |     |                   |
|  | ROISIN: To the prophet.  |     |                   |
| Por Jesús, un profeta menor, pero bueno.                             | CASIM: To Jesus. A lesser prophet, but what the hell.  |     |                   |
| Al menos los dos creemos que la vida es un largo examen              | VENDEDORA: L2 (Español. No trad.).   |     |                   |
| y que pronto llegará el día del juicio. Por el paraíso.              | ROISIN: (RR) Well, at least we both believe that life is one long miserable test and the Day Of Judgment is fast approaching. So, to paradise. |     |                   |
|  | CASIM: Cheers.   |     |                   |
| -O el fuego del infierno.  | ROISIN: Or hell's furnace.   |     |                   |
| -Por el paraíso.   | CASIM: Paradise.   |     |                   |
|  | VENDEDORA: L2 (Español. No trad.).   |     |                   |
| RESTRICCIONES  |  |     |                   |
| Lingüística  | L3 = L2  |     |                   |
| Formal   | Solapamiento de intervenciones<br>Voz de fondo<br>Cita textual   |     |                   |
| Sociocultural  | Referente cultural (catolicismo e islamismo)   |     |                   |

Ante la presencia de **referencias metalingüísticas**, o mención explícita de la diversidad lingüística en los diálogos, tiende a marcarse el plurilingüismo en el TM. No obstante, el multilingüismo no se refleja en el TM mediante una modalidad principal, sino que en un mayor porcentaje se combina la subtitulación con la no traducción o con una modalidad de interpretación (profesional o natural).

Tabla 92. Estrategias y modalidades de traducción ante las *referencias metalingüísticas* en las versiones subtituladas



En las versiones subtituladas, resulta especialmente curiosa la traducción de las referencias metalingüísticas que hacen mención de una lengua por su nombre. En el ejemplo 91, como en otros casos, se mantiene el nombre de la L3 en el TM, pero cuando se menciona la L1, se emplea un hiperónimo (*idioma*). Parece que, a pesar de que se escucha la lengua en cuestión a través de la pista de audio, el uso de un hiperónimo para hacer alusión a las lenguas del texto audiovisual en los subtítulos está influido por su empleo habitual e histórico en el doblaje.

Ejemplo 91. Muestra 442\_VOS

| PELÍCULA  | <i>Provoked</i>   | TCR  | 01.18.35-01.19.36 |
|---|---|--|-------------------|
| TM  |   | TO   |                   |
| No puedo.   |   | KIRANJIT: I cannot.  |                   |
| ¿Por qué? Dijiste que lo harías.  |   | RADHA. Why? You'd agreed.  |                   |
| No puedo desnudarme de esa forma delante de todos.                            |   | KIRANJIT: L3 (Panyabí. Autotraducción). I cannot be so naked before the world.     |                   |
| Lo comprendo, Kiran, pero la gente tiene que oír tu historia, contada por ti. |   | RADHA: I understand, Kiran. But people need to hear your story, in your own words. |                   |
| Todavía no domino bien el idioma.   |   | KIRANJIT: My English still not very good.  |                   |
| Pues escríbelo en punjabi. Lo haremos traducir.                               |   | RADHA: So write it in Punjabi. I will have it translated.                          |                   |
| RESTRICCIONES   |   |  |                   |
| Lingüística   | Presencia de la L3 y la L1<br>Referencia metalingüística<br>Interlengua (interferencias gramaticales) |  |                   |

Las referencias metalingüísticas que consisten en preguntar por el significado de una palabra o una expresión suelen coincidir con una modalidad de interpretación (natural o profesional), por lo que no se subtitulan las frases en L3 respecto a las cuales se inquiera, sino que solo se traduce la intervención en inglés.

Ejemplo 92. Muestra 102\_VOS

| PELÍCULA  | <i>It's a Free World...</i>                              | TCR   | 01.28.23-01.29.35 |
|---|--|---|-------------------|
| TM  |  | TO  |                   |
| Trabajó en una barbería de barbera.                                   |  | INTERPR2: She was working at a barber's shop, as a barber.                                      |                   |
|   |  | LUDMILA: L3 (Ruso. Interp. de enlace).  |                   |
|   |  | INTERPR2: L3 (Ruso. Interp. de enlace).   |                   |
|   |  | LUDMILA: L3 (Ruso. Interp. de enlace).  |                   |
| ¿Qué ha dicho?  |  | ANGIE: What's she talking about?  |                   |
| Que deja aquí a sus dos hijos. Espera que Arco Iris le traiga suerte. |  | INTERPR2: She's leaving her two children here. So she hopes that 'rainbow' will bring her luck. |                   |
| Lo hará.  |  | ANGIE: I'm sure it will.  |                   |
| RESTRICCIONES   |  |   |                   |
| Lingüística   | Presencia de la L3 y la L1<br>Referencia metalingüística |   |                   |
| Formal  | Solapamiento de intervenciones                           |   |                   |



Cuando en el diálogo original se repite una palabra en L3 al interrogar sobre su significado, los subtítulos contienen una transcripción de la L3. Suelen coincidir con intervenciones de personajes protagonistas.

Ejemplo 93. Muestra 620\_VOS

| PELÍCULA                                | <i>Ae Fond Kiss...</i>   | TCR | 00.34.50-00.37.14 |
|---|--|-----|-------------------|
| TM                                      | TO   |     |                   |
| Pero esta amiguita me hace compañía.    | ROISIN: But I have this little fella to keep me company.   |     |                   |
| ¿Es una mariposa?                       | CASIM: Is that a butterfly?<br>ROISIN: (G)   |     |                   |
| -Eres una khoti.<br>-¿Eso es un piropo? | CASIM: You're a L3 (Panyabí. No trad.).<br>ROISIN: A L3 (Panyabí. No trad.)? Is that a compliment? |     |                   |
| Una khoti preciosa.                     | CASIM: A lovely little L3 (Panyabí. No trad.).<br>ROISIN: (GG)                                     |     |                   |
| -¿Sabes lo que eres?<br>-¿Qué?          | CASIM: Do you know what you are?<br>ROISIN: What?  |     |                   |
| Una durdu.                              | CASIM: A L3 (Panyabí. Autotrad.).  |     |                   |
| ¿Una durdu?<br>¿Qué es eso?             | ROISIN: L3 (Panyabí. No trad.)? What's that?   |     |                   |
| -Una rana.<br>-¿Qué?                    | CASIM: Frog.   |     |                   |
| ¿Una rana? Muchas gracias.              | ROISIN: (R) What? A frog? Thanks very much!  |     |                   |
| RESTRICCIONES                           |  |     |                   |
| Lingüística                             | Presencia de la L3 y la L1<br>Referencia metalingüística   |     |                   |

Tras estudiar las restricciones lingüísticas del texto audiovisual, se observan las siguientes tendencias a la hora de elegir la estrategia de traducción:

Tabla 93. Recapitulación de estrategias y modalidades de traducción ante las restricciones lingüísticas en las versiones subtituladas

| RESTRICCIÓN                                      | ESTRATEGIA DE TRADUCCIÓN    | MODALIDAD DE TRADUCCIÓN   |
|--|-----------------------------|---|
| COINCIDENCIA DE LA L3 CON LA L2                  | Marcar el plurilingüismo    | No traducción.<br>Se combina con la subtitulación (español) si en el fragmento se habla también L1 o L3 |
| DIÁLOGOS ININTELIGIBLES                          | No marcar el plurilingüismo | Subtitulación (español) + no traducción   |
| PRESENCIA DE LA L3 Y LA L1 EN EL MISMO FRAGMENTO | Marcar el plurilingüismo    | No hay una tendencia clara.<br>Prima la subtitulación (español) + no traducción                         |
| REFERENCIAS METALINGÜÍSTICAS                     | Marcar el plurilingüismo    | No hay una tendencia clara.<br>Prima la subtitulación (español) + no traducción                         |

### ***Restricciones formales***

Las restricciones formales, aquellas relacionadas con las convenciones del proceso de subtitulación, aparecen en casi dos tercios del total de muestras, y parecen tener un gran impacto en la elección de la estrategia de traducción, pues, en ausencia de restricción formal, tiende a marcarse el plurilingüismo. En combinación con otras restricciones, no existe una tendencia clara respecto a la estrategia de traducción, mientras que en solitario se encuentran con más frecuencia muestras plurilingües en el corpus de traducciones. Esto confirma, una vez más, que no es posible acometer el análisis de una traducción audiovisual sin tener en cuenta la interacción de todos los códigos cinematográficos en las operaciones de traducción.

Figura 42. Restricciones formales en las versiones subtituladas

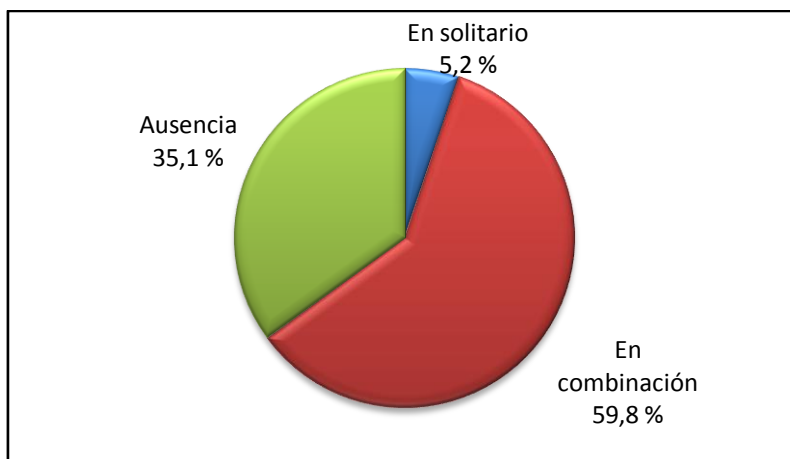
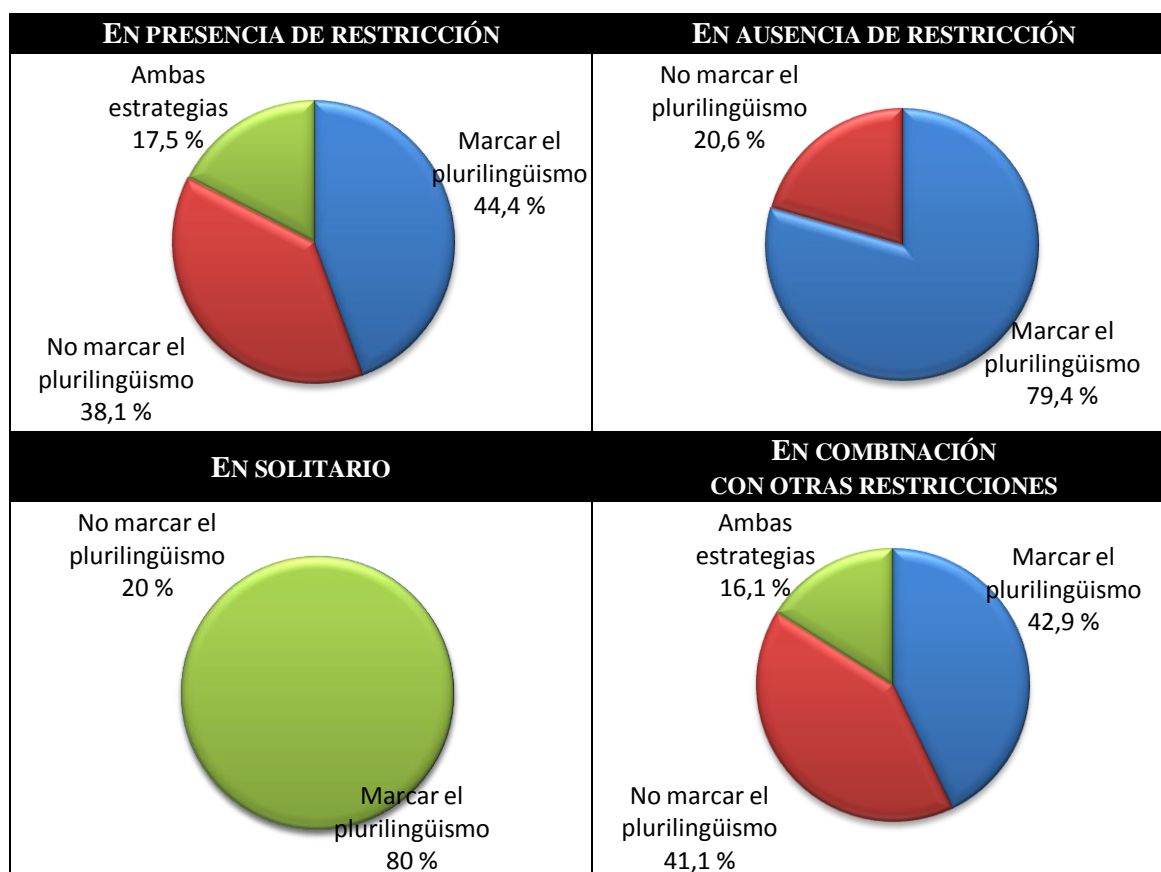


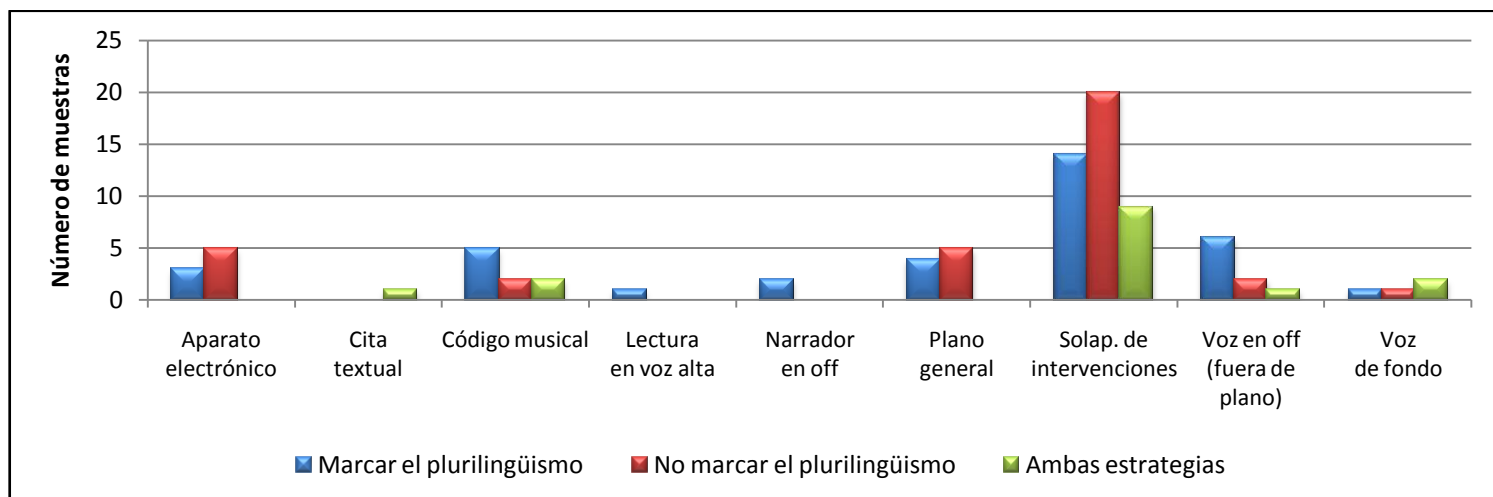
Tabla 94. Estrategias de traducción ante las restricciones formales en las versiones subtituladas



Como en las restricciones lingüísticas, se detectan diferentes restricciones formales, que pueden clasificarse en dos categorías:

- *Las restricciones formales que implican síntesis de información:* el solapamiento de intervenciones, el plano general, la voz de fondo y el código musical (el solapamiento con la banda sonora).
- *Las restricciones formales que por convención se señalan en los subtítulos mediante rasgos ortotipográficos:* el narrador en *off*, el código musical (la presencia de canciones diegéticas), la cita textual, la lectura en voz alta, la voz a través de un aparato electrónico y la voz en *off* (fuera de plano).

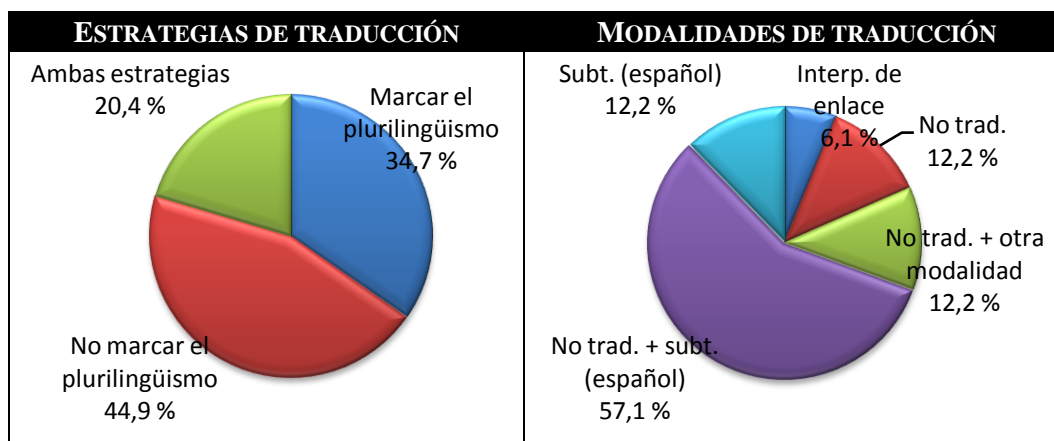
Figura 43. Restricciones formales en las versiones subtituladas según la estrategia de traducción



En el caso de las **restricciones formales que implican síntesis de información**, se observa una reducción parcial o total del mensaje en planos generales, cuando se escucha una voz de fondo, en escenas en las que la banda sonora hace imperceptibles los diálogos (solapamiento con el código musical) y en las que todos los personajes hablan al mismo tiempo.

En el corpus de análisis, no se percibe una tendencia clara a la hora de marcar la L3 cuando esta aparece en fragmentos en los que existen restricciones formales que implican síntesis de información. De acuerdo con el principio de la relevancia, a la hora de escoger la modalidad de traducción, tiende a combinarse la subtitulación a español con la no traducción:

Tabla 95. Estrategias y modalidades de traducción ante las *restricciones formales que implican síntesis de la información* en las versiones subtituladas



En el ejemplo 89 del apartado anterior, la no traducción de la L3 se deriva del solapamiento de intervenciones y, en consecuencia, la falta de espacio en los subtítulos. La L3 omitida en el TM coincide con subtítulos que traducen la L1. Por su parte, en el siguiente ejemplo, en el que se detecta un solapamiento de intervenciones, la subtitulación de este fragmento supondría además que los subtítulos resultasen redundantes con la imagen (v. fotograma 47). Queda justificada la omisión total de traducción de la L3 (Díaz Cintas y Remael, 2007).

Ejemplo 94. Muestra 254\_VOS

| PELÍCULA                      | <i>Room to Rent</i>  | TCR | 00.55.53-00.56.27 |
|-------------------------------|--|-----|-------------------|
| TM                            | TO   |     |                   |
|                               | AMBIENTE: L3 (Árabe. No traducción).                                 |     |                   |
| Muy bien.                     | DIRECTORDEDOBLAJE: That's great, that's great.                       |     |                   |
| 5 minutos de descanso.        | OK, five minute break everybody. Thank you.                          |     |                   |
|                               | AMIGO: Ali.  |     |                   |
| ¡Ali, Ali!                    | DIRECTORDEDOBLAJE: Ali. Ali. Congratulations,                        |     |                   |
| Felicidades.                  | sir. The boys told me one of your scripts is gonna be                |     |                   |
| Van a producir un guión tuyo. | playing into production. That's great.                               |     |                   |
| -Muy bien.                    |  |     |                   |
| -Gracias, Sr. Paul.           | ALI: Thank you, Mr Paul.   |     |                   |
| RESTRICCIONES                 |  |     |                   |
| Lingüística                   | Presencia de la L3 y la L1<br>Interlengua (interferencias fonéticas) |     |                   |
| Formal                        | Solapamiento de intervenciones                                       |     |                   |
| Icónica                       | Referente cultural icónico (colgante, vestuario y película de fondo) |     |                   |

Fotograma 47. Muestra 254\_VOS



Parece razonable pensar que no siempre se visibilizará el plurilingüismo cuando la L3 coincida con **restricciones formales que implican el uso de elementos ortotipográficos**, puesto que el respeto a esas convenciones entrará en colisión con la representación de la L3 con las mismas convenciones tipográficas.

En los subtítulos es posible marcar la L3 con elementos ortotipográficos, como colores, cursiva, fondo negro, etiquetas, comillas, paréntesis y corchetes. No obstante, algunos de estos rasgos ortotipográficos se utilizan convencionalmente para señalar otros aspectos. Por ejemplo, las comillas se emplean para frases en estilo directo, palabras fonética o gramaticalmente incorrectas, lecturas en voz alta, y neologismos (Díaz Cintas y Remael, 2007, pp. 119-120, v. apartado 8.4.2). Se recomienda el uso de la cursiva para narradores en *off* y voces que se escuchan a través de una máquina (Díaz Cintas y Remael, 2007, p. 124). Así lo explican Judith Cortés y Lía Moya:

El uso de cursiva lo dejábamos para los extranjerismos, nombres de libros, películas, etc. (Cortés, anexo 12.4, 69)

La cursiva se usa para canciones, voces en *off* y cuando hay algún personaje que habla en un idioma distinto al más usado en la película. (Moya, anexo 12.6, 71)

En el siguiente ejemplo, se usa la cursiva para señalar las intervenciones de las personas fuera de plano al otro lado del teléfono; en el ejemplo 96, el narrador en *off*; en el ejemplo 97, las intervenciones fuera de plano.

Ejemplo 95. Muestra 116\_VOS<sup>238</sup>

| PELÍCULA   | <i>Room to Rent</i>   | TCR | 00.04.24-00.05.06 |
|--|---|-----|-------------------|
| TM   |   | TO  |                   |
| Esa boda fue idea tuya.<br>Dile lo que quieras.                      | ALI: L3 (Árabe. No trad.).  |     |                   |
| Eres igual que tu difunto padre,<br>serás un fracasado.              | MADRE: L3 (Árabe. No trad.).  |     |                   |
| <i>-Ali, soy tu hermana Elham.</i>                                   | ELHAM: L3 (Árabe. No trad.).  |     |                   |
| <i>-Hola, Elham.</i>   | ALI: L3 (Árabe. No trad.).  |     |                   |
| Escúchame, cuando vuelvas,<br>tráeme un vestido<br>de Marks&Spencer. | ELHAM: L3 (Árabe. No trad.).  |     |                   |
| RESTRICCIONES  |   |     |                   |
| Lingüística  | Presencia de la L3 y la L1<br>Interlengua (interferencias fonéticas y gramaticales) |     |                   |
| Formal   | Voz a través de aparato electrónico (teléfono)                                      |     |                   |
| Sociocultural  | Referente cultural (grandes almacenes de Reino Unido)                               |     |                   |

<sup>238</sup> De acuerdo con Díaz Cintas y Remael (2007), la primera frase del subtítulo en cursiva debería ir en redonda, ya que Elham está en escena.

Ejemplo 96. Muestra 142\_VOS

| PELÍCULA                               | <i>Room to Rent</i>  | TCR                                | 00.15.19-00.15.54 |
|--|--|------------------------------------|-------------------|
| TM                                     |  | TO                                 |                   |
|  |  | ALI: L3 (Árabe. No traducción).    |                   |
| <i>Max, joven y solitario,</i>         |  | ALI: Max, young and lonely.        |                   |
| <i>busca el amor auténtico.</i>        |  | Looking for real love. You must be |                   |
| <i>Preferiblemente, viejo y calvo.</i> |  | old and bold. Daddy type. / Dirty  |                   |
| <i>Estilo papá.</i>                    |  | underpants for sale.               |                   |
| <i>Se venden calzoncillos sucios.</i>  |  |                                    |                   |
| <b>RESTRICCIONES</b>                   |  |                                    |                   |
| Lingüística                            | Presencia de la L3 y la L1                                   |                                    |                   |
| Formal                                 | Narrador en <i>off</i><br>Código musical (canción diegética) |                                    |                   |

Ejemplo 97. Muestra 2\_VOS

| PELÍCULA                              | <i>It's a Free World...</i>  | TCR  | 00.00.27-00.00.57 |
|---------------------------------------|--|--|-------------------|
| TM                                    |  | TO   |                   |
|                                       |  | MUJER: L3 (Nombre del inmigrante)              |                   |
| <i>Hola, ¿qué tal?</i>                |  | ANGIE: Hello, how are you? Take a seat. Can    |                   |
| <i>Siéntese.</i>                      |  | you ask if he does...?                         |                   |
| <i>¿Puede preguntarle...?</i>         |  |  |                   |
|                                       |  | MUJER: L3 (Polaco. Interp. de enlace).         |                   |
|                                       |  | INMIGR1: L3 (Polaco. Interp. de enlace).       |                   |
| Es mecánico.                          |  | MUJER: He's a mechanic.                        |                   |
| Vale. Y...                            |  | ANGIE: Ok, and er... Would he be willing to do |                   |
| <i>¿Trabajaría en la construcción</i> |  | any building work, or anything like that?      |                   |
| <i>o algo así?</i>                    |  |  |                   |
|                                       |  | MUJER: L3 (Polaco. Interp. de enlace).         |                   |
|                                       |  | INMIGR1: L3 (Polaco. Interp. de enlace).       |                   |
| <i>¿Podría firmar el contrato?</i>    |  | ANGIE: And could you just sign this contract?  |                   |
| <i>¿Se lo ha dicho?</i>               |  | Have you mentioned that?                       |                   |
|                                       |  | MUJER: Yes.                                    |                   |
| KATOWICE, POLONIA                     |  | INSERTO: Katowice, Poland                      |                   |
|                                       |  | MUJER: L3 (Polaco. Interp. de enlace).         |                   |
| <b>RESTRICCIONES</b>                  |  |  |                   |
| Lingüística                           | Presencia de la L3 y la L1   |  |                   |
| Formal                                | Solapamiento de intervenciones<br>Voz en <i>off</i> (fuera de plano) |  |                   |
| Semiótica                             | Referente geográfico icónico (inserto)                               |  |                   |

En el ejemplo que sigue se utilizan comillas para visibilizar una lectura en voz alta. La cursiva tiene un triple uso. En el primer subtítulo indica una narradora en *off*. En los últimos subtítulos de la ficha señala que el discurso se escucha a través de la televisión. Por ser un préstamo lingüístico, la palabra *izzat*, en L3, también aparece en cursiva.

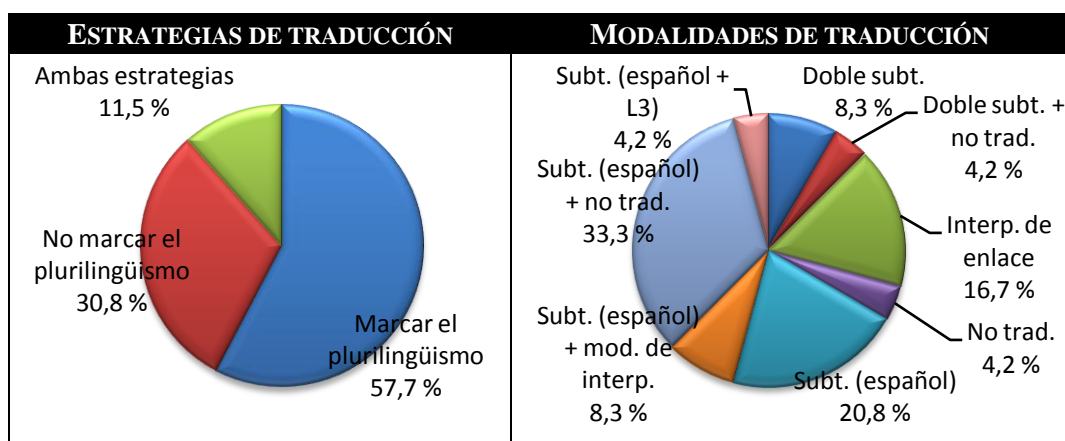
Ejemplo 98. Muestra 444\_VOS

| PELÍCULA   | <i>Provoked</i>   | TCR   | 01.19.59-01.20.58 |
|--|---|---|-------------------|
| TM   |   | TO  |                   |
| <i>Mi cultura es como mi sangre,</i>   |   | KIRANJIT: My culture is like my blood...  |                   |
| "...corriendo por todas<br>las venas de mi cuerpo.   |   | RADHA: ...flowing through every vein of<br>my body. It is the culture in which I was<br>born, which sees the woman as the honour<br>of the house. In order to uphold this false<br>honour, L3 (Panyabí. Autotraducción), she's<br>taught to endure many kinds of oppression<br>and pain... in... silence. |                   |
| Es la cultura en la que nací,<br>en la que la mujer<br>es el honor de la casa.                               |   |   |                   |
| Y para poder conservar<br>este falso honor,<br><i>izzat,</i>   |   |   |                   |
| te enseñan a soportar<br>todo tipo de opresión y dolor<br>en silencio.                                       |   |   |                   |
|  | [...]   |   |                   |
| Durante diez años,<br>viví una vida de malos tratos<br><i>y degradación</i><br><i>y nadie se dio cuenta.</i> |   | RADHA: For ten years I lived a life of<br>beatings and degradation, and no one<br>noticed.  |                   |
| RESTRICCIONES  |   |   |                   |
| Lingüística  | Presencia de la L3 y la L1<br>Interlengua (interferencias fonéticas)                              |   |                   |
| Formal   | Narrador en <i>off</i><br>Lectura en voz alta<br>Voz a través de aparato electrónico (televisión) |   |                   |
| Sociocultural  | Referente cultural ( <i>my culture, izzat</i> )   |   |                   |
| Icónica  | Referente cultural icónico (vestuario)  |   |                   |

En el ejemplo 95 se confirma la hipótesis inicial, pues se traduce la L3 a español y no se señala mediante rasgos ortotipográficos. No obstante, en conjunto, esta hipótesis se ve rebatida tras el análisis. En el TM sí tiende a visibilizarse el plurilingüismo, porque para su trasvase se emplean otras modalidades de traducción, principalmente la interpretación de enlace, el doble subtítulo, la subtítulo a español y L3 o la combinación de modalidades, como se aprecia en la siguiente tabla:



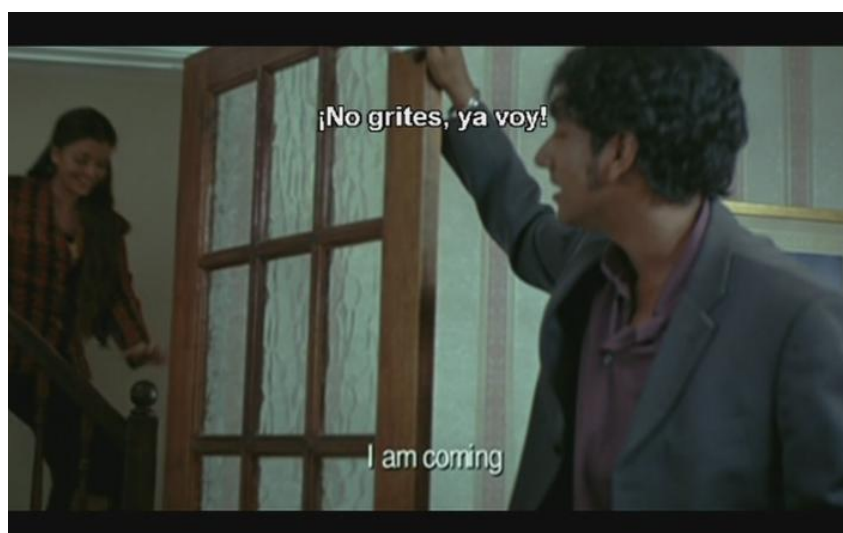
Tabla 96. Estrategias y modalidades de traducción ante las *restricciones formales que implican el uso de elementos ortotipográficos* en las versiones subtituladas



En los ejemplos anteriores, se visibiliza el plurilingüismo al combinar la subtitulación a español de la L1 con la no traducción de la L3. Asimismo, cuando en la trama aparece en escena un intérprete, como en el ejemplo 97, en el TM solo se subtitula la L1 y, por consiguiente, la ausencia de subtítulos marca la L3 del TO.

Debido a que la edición española del DVD del filme *Provoked* contiene subtítulos parciales abiertos en inglés, se marca el plurilingüismo del filme original mediante un cambio de posición de los subtítulos a la parte superior centrada de la pantalla, lo que deriva en un doble subtitulado.

Fotograma 48. Muestra 352\_VOS



99. Muestra 352\_VOS<sup>239</sup>

| PELÍCULA          | <i>Provoked</i>   | TCR  | 00.26.26-00.27.12 |
|-------------------|---|--|-------------------|
| TM                |   | TO   |                   |
|                   | <i>¡Kiran!</i>  |  |                   |
|                   | <i>Llegaremos tarde.</i>  | DEEPAK: Kiran, we're gonna be late.            |                   |
|                   | Vamos,<br>la película empieza a las tres.   | Come on, the film starts at 3.                 |                   |
|                   | ¡No grites, ya voy! (8)   | KIRANJIT: No yell, L3 (Panyabí. Subt.).<br>*** |                   |
|                   | I am coming (2)   | I am coming                                    |                   |
| RESTRICCIONES     |   |  |                   |
| Lingüística       | Presencia de la L3 y la L1<br>Interlengua (interferencias fonéticas y gramaticales) |  |                   |
| Formal            | Voz en <i>off</i> (fuera de plano)  |  |                   |
| Semiótica/icónica | Subtitulación parcial<br>Referente cultural icónico (maquillaje y fotografías)      |  |                   |

Por último, también se marca la L3 cuando esta se subtitula intralingüísticamente. La incorporación de una transcripción de la L3 marca sin duda el plurilingüismo del texto audiovisual, sean cuales sean los rasgos ortotipográficos empleados. Al respecto, se hallan prácticas opuestas. En el ejemplo 98 se marca el extranjerismo mediante la cursiva, pero, en el siguiente ejemplo, la misma palabra «izzat» se subtitula en redonda<sup>240</sup>.

Ejemplo 100. Muestra 670\_VOS

| PELÍCULA      | <i>Ae Fond Kiss...</i>   | TCR   | 01.16.14-01.18.45 |
|---------------|--|---|-------------------|
| TM            |  | TO  |                   |
|               | Y por lo que respecta<br>a mi familia y a mi comunidad,<br>eso nos deshonra a todos. | RUKHSANA: And erm... as far as my<br>family is concerned and my community is<br>concerned, it's brought a great deal of<br>shame on all of us. You see, we have this<br>concept called L3 (Panyabí. Autotrad.)... |                   |
|               | Tenemos un concepto<br>denominado izzat,<br>es el honor familiar.                    | which I guess is family honour, and that's<br>really, really important to... to people.   |                   |
|               | Y es muy importante para nosotros.   |   |                   |
| RESTRICCIONES |  |   |                   |
| Lingüística   | Presencia de la L3 y la L1   |   |                   |
| Sociocultural | Referente cultural ( <i>the community, izzat</i> )                                   |   |                   |

<sup>239</sup> La cursiva de los subtítulos se debe a que son diálogos fuera de plano.

<sup>240</sup> Parece que, en el proceso de traducción, la subtituladora Lía Moya marcó los extranjerismos en cursiva (anexo 12.6, 113 y 132), pero en la edición del DVD desaparecen todas las cursivas, incluidas aquellas que marcan elementos del texto audiovisual como las intervenciones en *off* de las conversaciones telefónicas (v. muestra 680\_VOS).

A modo de resumen, se observan las siguientes tendencias a la hora de elegir la estrategia y la modalidad de traducción en las muestras que presentan restricciones formales:

Tabla 97. Recapitulación de estrategias y modalidades de traducción ante las restricciones formales en las versiones subtituladas

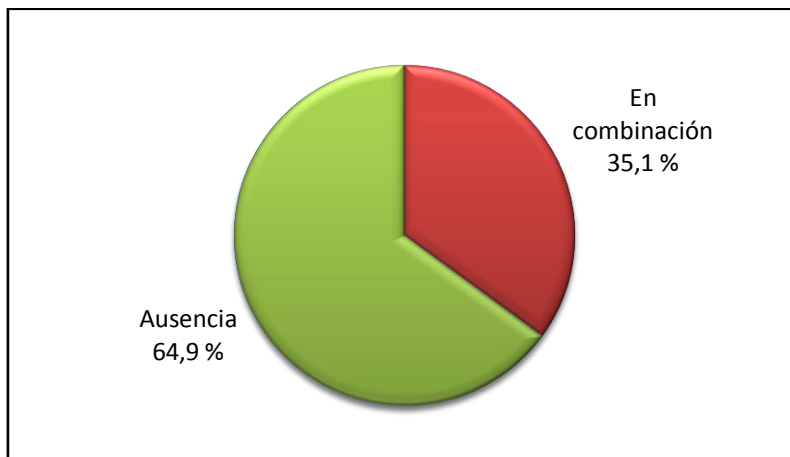
| RESTRICCIÓN  | ESTRATEGIA DE TRADUCCIÓN                             | MODALIDAD DE TRADUCCIÓN                 |
|--|--|---|
| RESTRICCIONES QUE IMPLICAN<br>SÍNTESIS DE LA INFORMACIÓN: <ul style="list-style-type: none"> <li>• Plano general</li> <li>• Código musical (solapamiento con banda sonora)</li> <li>• Solapamiento de intervenciones</li> <li>• Voz de fondo</li> </ul>  | No hay una tendencia clara                           | Subtitulación (español) + no traducción |
| RESTRICCIONES QUE IMPLICAN<br>USO DE ELEMENTOS<br>ORTOTIPOGRÁFICOS: <ul style="list-style-type: none"> <li>• Aparato electrónico</li> <li>• Código musical (canción diegética)</li> <li>• Cita textual</li> <li>• Lectura en voz alta</li> <li>• Narrador en <i>off</i></li> <li>• Voz en <i>off</i> (fuera de plano)</li> </ul> | Marcar el plurilingüismo (a pesar de la restricción) | No hay una tendencia clara              |

### ***Restricciones socioculturales***

Al igual que en el doblaje, las restricciones socioculturales afectan a la subtitulación en el sentido de que no es posible obviar los elementos que reflejan las culturas en las que se enmarca el texto audiovisual. El carácter vulnerable de la subtitulación, es decir, el hecho de que el público tenga acceso al audio original (Díaz Cintas, 2001), limita las posibilidades de modificar la procedencia cultural de los personajes.

En el corpus de análisis, las restricciones socioculturales no son muy numerosas y aparecen siempre en combinación con otras restricciones, como se aprecia en la siguiente figura.

Figura 44. Restricciones socioculturales en las versiones subtituladas



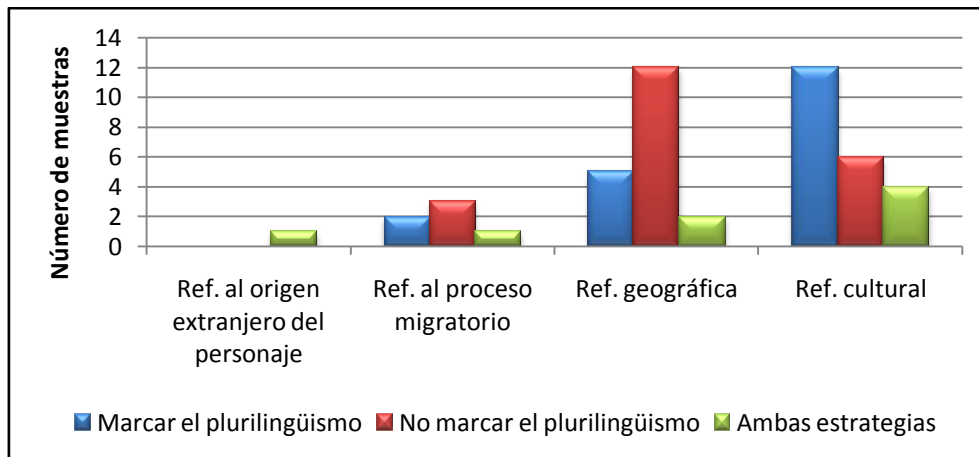
Aunque se incrementa el porcentaje de muestras en las que se marca el plurilingüismo cuando no se perciben restricciones socioculturales, no parece existir una tendencia clara a la hora de decidir la estrategia de traducción:

Tabla 98. Estrategias de traducción ante las restricciones socioculturales en las versiones subtituladas

| EN PRESENCIA DE RESTRICCIÓN   | EN AUSENCIA DE RESTRICCIÓN  |            |                   |                   |                          |                          |                             |                             |   |            |            |                   |        |                             |        |                          |        |
|---|---|------------|-------------------|-------------------|--------------------------|--------------------------|-----------------------------|-----------------------------|---|------------|------------|-------------------|--------|-----------------------------|--------|--------------------------|--------|
| <table border="1"> <thead> <tr> <th>Estrategia</th> <th>Porcentaje</th> </tr> </thead> <tbody> <tr> <td>Ambas estrategias</td> <td>11,8 %</td> </tr> <tr> <td>Marcar el plurilingüismo</td> <td>47,1 %</td> </tr> <tr> <td>No marcar el plurilingüismo</td> <td>41,2 %</td> </tr> </tbody> </table> | Estrategia  | Porcentaje | Ambas estrategias | 11,8 %            | Marcar el plurilingüismo | 47,1 %                   | No marcar el plurilingüismo | 41,2 %                      | <table border="1"> <thead> <tr> <th>Estrategia</th> <th>Porcentaje</th> </tr> </thead> <tbody> <tr> <td>Ambas estrategias</td> <td>11,1 %</td> </tr> <tr> <td>No marcar el plurilingüismo</td> <td>27,0 %</td> </tr> <tr> <td>Marcar el plurilingüismo</td> <td>61,9 %</td> </tr> </tbody> </table> | Estrategia | Porcentaje | Ambas estrategias | 11,1 % | No marcar el plurilingüismo | 27,0 % | Marcar el plurilingüismo | 61,9 % |
| Estrategia  | Porcentaje  |            |                   |                   |                          |                          |                             |                             |   |            |            |                   |        |                             |        |                          |        |
| Ambas estrategias   | 11,8 %  |            |                   |                   |                          |                          |                             |                             |   |            |            |                   |        |                             |        |                          |        |
| Marcar el plurilingüismo  | 47,1 %  |            |                   |                   |                          |                          |                             |                             |   |            |            |                   |        |                             |        |                          |        |
| No marcar el plurilingüismo   | 41,2 %  |            |                   |                   |                          |                          |                             |                             |   |            |            |                   |        |                             |        |                          |        |
| Estrategia  | Porcentaje  |            |                   |                   |                          |                          |                             |                             |   |            |            |                   |        |                             |        |                          |        |
| Ambas estrategias   | 11,1 %  |            |                   |                   |                          |                          |                             |                             |   |            |            |                   |        |                             |        |                          |        |
| No marcar el plurilingüismo   | 27,0 %  |            |                   |                   |                          |                          |                             |                             |   |            |            |                   |        |                             |        |                          |        |
| Marcar el plurilingüismo  | 61,9 %  |            |                   |                   |                          |                          |                             |                             |   |            |            |                   |        |                             |        |                          |        |
| EN SOLITARIO  | EN COMBINACIÓN CON OTRAS RESTRICCIONES  |            |                   |                   |                          |                          |                             |                             |   |            |            |                   |        |                             |        |                          |        |
| <p>Las restricciones socioculturales siempre aparecen en combinación con otras restricciones.</p>   | <table border="1"> <thead> <tr> <th>Estrategia</th> <th>Porcentaje</th> </tr> </thead> <tbody> <tr> <td>Ambas estrategias</td> <td>11,8 %</td> </tr> <tr> <td>Marcar el plurilingüismo</td> <td>47,1 %</td> </tr> <tr> <td>No marcar el plurilingüismo</td> <td>41,2 %</td> </tr> </tbody> </table> | Estrategia | Porcentaje        | Ambas estrategias | 11,8 %                   | Marcar el plurilingüismo | 47,1 %                      | No marcar el plurilingüismo | 41,2 %  |            |            |                   |        |                             |        |                          |        |
| Estrategia  | Porcentaje  |            |                   |                   |                          |                          |                             |                             |   |            |            |                   |        |                             |        |                          |        |
| Ambas estrategias   | 11,8 %  |            |                   |                   |                          |                          |                             |                             |   |            |            |                   |        |                             |        |                          |        |
| Marcar el plurilingüismo  | 47,1 %  |            |                   |                   |                          |                          |                             |                             |   |            |            |                   |        |                             |        |                          |        |
| No marcar el plurilingüismo   | 41,2 %  |            |                   |                   |                          |                          |                             |                             |   |            |            |                   |        |                             |        |                          |        |

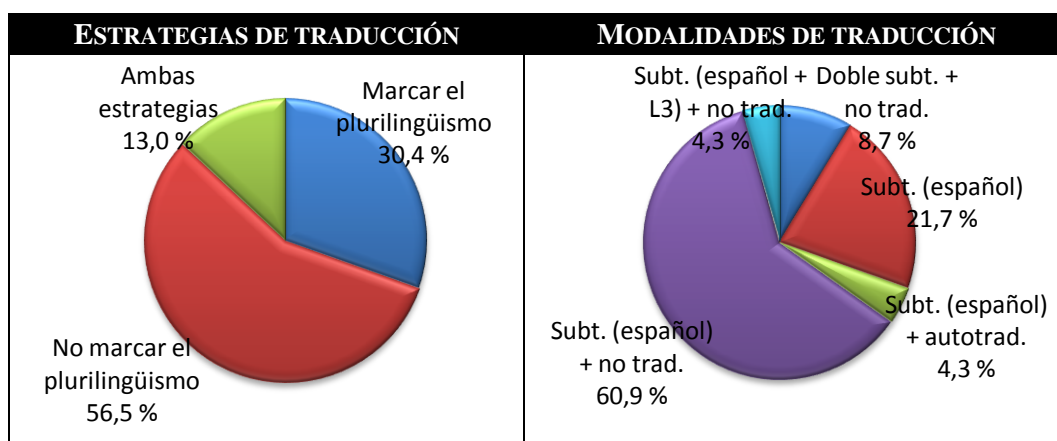
Las restricciones socioculturales más numerosas son: las referencias geográficas, ante las que no se marca el plurilingüismo, y los referentes culturales, ante cuya aparición sí se tiende a marcar la L3 en la traducción:

Figura 45. Restricciones socioculturales en las versiones subtituladas según la estrategia de traducción



Las restricciones socioculturales que consisten en hacer mención a **lugares geográficos** (del país de origen, de acogida o de la lengua meta) o en hacer alusión al **origen extranjero de los personajes** o al **proceso migratorio** que han vivido denotan el contexto de migración y diáspora en el que se enmarca el filme. La estrategia de traducción del plurilingüismo más frecuente es no marcarlo, principalmente mediante la combinación de la subtitulación con la no traducción:

Tabla 99. Estrategias y modalidades de traducción ante las *referencias geográficas* y las *referencias al origen extranjero de los personajes* y al *proceso migratorio* en las versiones subtituladas



En consecuencia, tanto si estas restricciones socioculturales aparecen en fragmentos monolingües en L3 (v. ejemplo 102) como en fragmentos plurilingües (v. ejemplo 101), se trasvasan las referencias geográficas y migratorias a la lengua española. Esto ocurre probablemente porque así se ha hecho en el TO (ya sea en los subtítulos parciales en inglés o en los préstamos lingüísticos de los diálogos).

Ejemplo 101. Muestra 698\_VOS

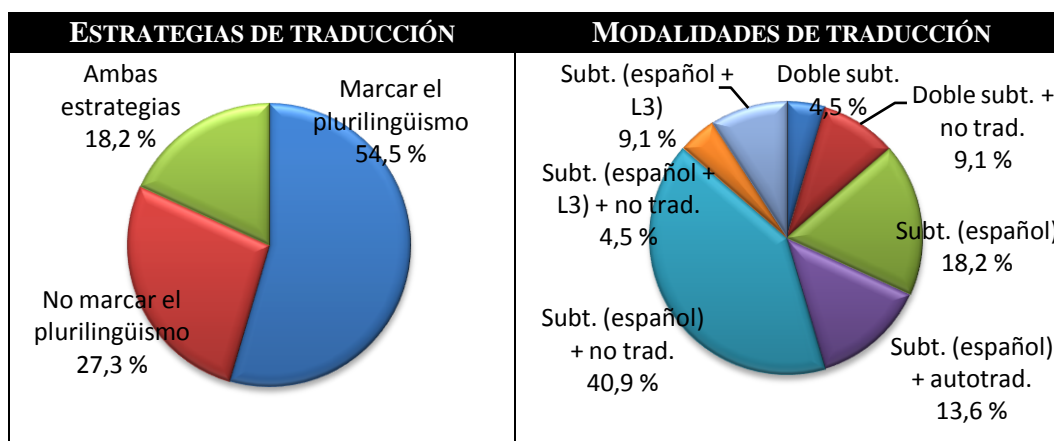
| PELÍCULA   | <i>Ae Fond Kiss...</i>   | TCR | 01.31.02-01.33.34 |
|--|--|-----|-------------------|
| TM   | TO   |     |                   |
|  | TARIQ: Casim, L3 (Panyabí. No trad.).  |     |                   |
| ¿Qué pasa? Ya están aquí,<br>deberías hablar con ellas.  | SADIA: L3 (Panyabí. Subt.).<br>***<br>What's this? You should talk to them.  |     |                   |
| -¿Desde dónde han venido?<br>-De Pakistán.   | CASIM: L3 (Panyabí. Subt.).<br>***<br>How far have they come?<br>SADIA: L3 (Panyabí. Subt.).<br>***<br>From Pakistan.  |     |                   |
|  | [...]  |     |                   |
| No seré tan listo o educado<br>como tú, pero soy tu padre.<br>Intenta comprenderlo, escúchame.   | TARIQ: Listen, I may not be as clever and educated like you<br>are, but I'm your father. Please try to understand. Right? Listen.  |     |                   |
| Puedes pasar siglos con ellos y<br>seguirán llamándote negro de mierda.<br>Siempre serás lo mismo.<br>Piensa en dentro de 25 años.   | See, you could be with them 100 years. They'll still call you<br>"black bastard". Right? You're still the same to them. Think of<br>25 years down the road. What happens when you don't have<br>your health, your money, your resources, your business? What<br>happens? She'll kick you out. Right? |     |                   |
| Cuando no tengas ni salud,<br>ni dinero, ni recursos, ni negocios.<br>-¿Qué pasará? Te echará.<br>-Eso no lo sabes.  | CASIM: You don't know that, Dad.   |     |                   |
| No dejes que una gori<br>se interponga entre nosotros.<br>Te echará a la calle<br>y encontrará a otro.<br>¿Y tus valores?<br>¿Y tu cultura, tu religión?<br>Haz caso a tu madre. | TARIQ: Listen, don't let a cheap L3 (Panyabí. No trad.) come<br>between us. They throw you out in the street. She'll find another<br>man. What about values? Right? What about your culture? Your<br>religion? Right? Listen to your mum.  |     |                   |
| RESTRICCIONES  |  |     |                   |
| Lingüística  | Presencia de la L3 y la L1   |     |                   |
| Semiótica/icónica  | Subtitulación parcial<br>Referente cultural icónico (vestuario)  |     |                   |
| Sociocultural  | Referencia al origen extranjero del personaje<br>Referente cultural (referencia despectiva a las personas que no pertenecen a la<br>comunidad paquistaní)<br>Referencia geográfica (país de origen: Paquistán)   |     |                   |
| Formal   | Solapamiento de intervenciones   |     |                   |

## Ejemplo 102. Muestra 116\_VOS

| PELÍCULA                            | <i>Room to Rent</i>                            | TCR                          | 00.04.24-00.05.06 |
|-------------------------------------|--|------------------------------|-------------------|
| TM                                  |  | TO                           |                   |
| Mamá, aún no puedo volver a Egipto. |  | ALI: L3 (Árabe. No trad.).   |                   |
| Tengo un buen trabajo y una casa.   |  |                              |                   |
| ¿Qué le digo a tu prima?            |  | MADRE: L3 (Árabe. No trad.). |                   |
| Ya no puede esperar más.            |  |                              |                   |
| RESTRICCIONES                       |  |                              |                   |
| Icónica                             | Referente cultural icónico (vestuario)         |                              |                   |
| Sociocultural                       | Referencia geográfica (país de origen: Egipto) |                              |                   |

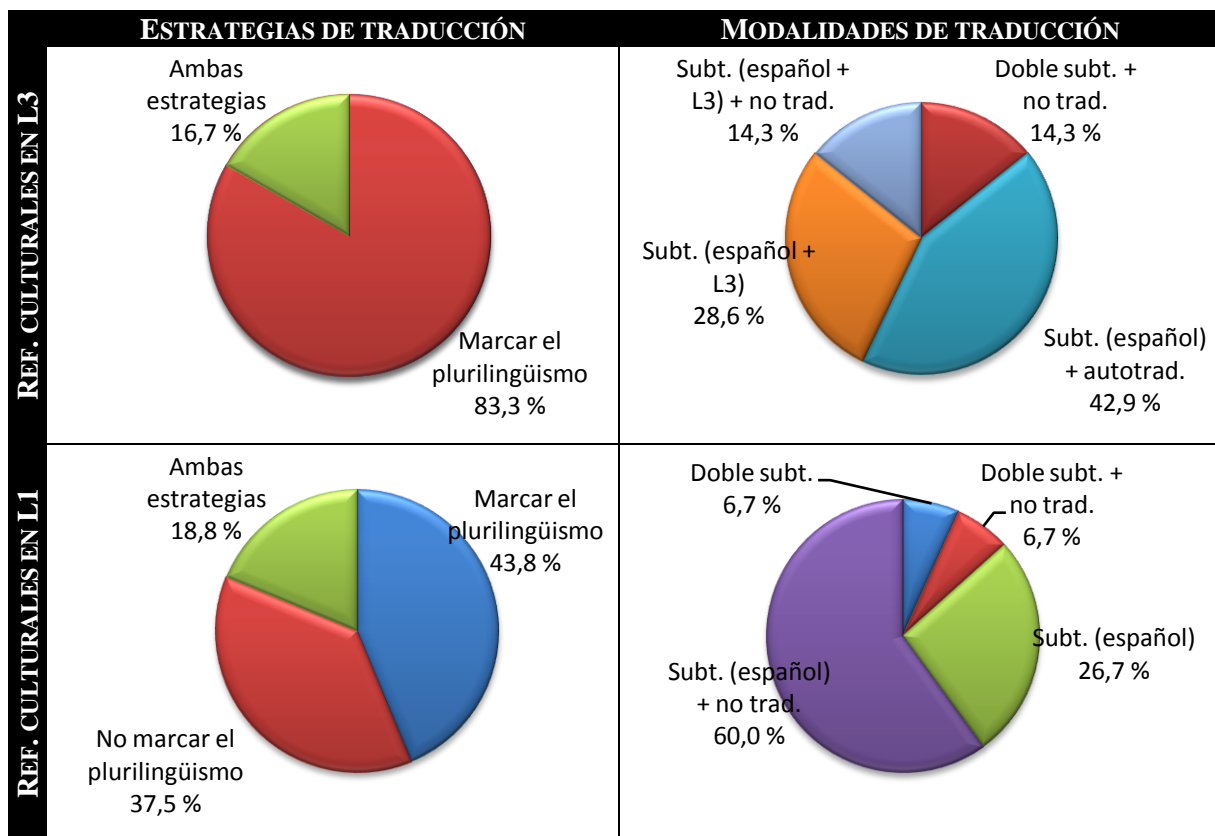
No existe una tendencia clara a la hora de elegir la estrategia de traducción en los fragmentos que presentan restricciones socioculturales cuando estas son **referentes culturales**, como se aprecia en la siguiente tabla:

Tabla 100. Estrategias y modalidades de traducción ante los *referentes culturales* en las versiones subtituladas



No obstante, como en el doblaje, se observa una gran diferencia entre los referentes culturales que hacen mención a aspectos de la cultura en la lengua mayoritaria del filme (L1, inglés) o en L3 mediante préstamos lingüísticos:

Tabla 101. Estrategias y modalidades de traducción en las versiones subtituladas según el tipo de referente cultural



Cuando se emplea la L3 para evocar el referente cultural, claramente se marca el plurilingüismo mediante la subtitulación a español y L3, en combinación o no con la no traducción:

Ejemplo 103. Muestra 704\_VOS

| PELÍCULA  | <i>Ae Fond Kiss...</i>  | TCR | 01.36.28-01.37.59 |
|---|---|-----|-------------------|
| TM  | TO  |     |                   |
| ¿Si me deprimó y me vuelvo loco?                        | CASIM: If I get depressed and lose my mind?   |     |                   |
| Te mandaré una postal.                                  | ROISIN: I'll send you a card.   |     |                   |
| -Entonces recogeré mis cosas.                           | CASIM: Better pick up my stuff, then.   |     |                   |
| -Más te vale.   | ROISIN: Yeah, you'd better.   |     |                   |
| ¿Y cuando llegue a ser muy, muy viejo, señorita Hanlon? | CASIM: And what about... when I get very, very, very old, Miss Hanlon?                                |     |                   |
| Ya veremos.   | ROISIN: I'll let you know. / Crazy L3 (Panyabí. No trad.).  |     |                   |
| Durdu chiflado.   | No trad.).  |     |                   |
| Gori apestosa.  | CASIM: Smelly L3 (Panyabí. No trad.).   |     |                   |
| RESTRICCIONES   |   |     |                   |
| Lingüística   | Presencia de la L3 y la L1  |     |                   |
| Sociocultural   | Referente cultural (referencia despectiva a las personas que no pertenecen a la comunidad paquistaní) |     |                   |



Por tanto, ante la presencia de restricciones socioculturales no se observa una tendencia clara respecto a la estrategia de traducción, a excepción de en las muestras en las que los referentes culturales son en sí mismos préstamos lingüísticos en L3. Si se tiene en cuenta, además, que las restricciones socioculturales aparecen siempre en combinación con otras restricciones, se intuye que los elementos socioculturales del filme ayudan a enmarcarlo en un contexto sociocultural concreto, difícil de modificar, pero no son decisivos a la hora de traducir el plurilingüismo.

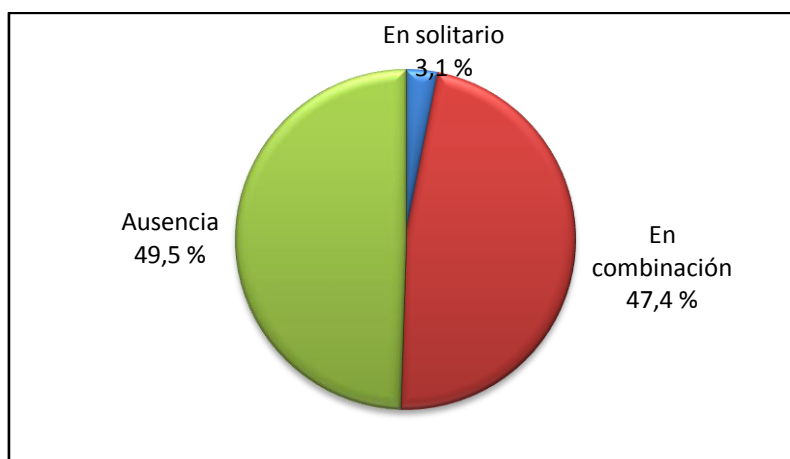
Tabla 102. Recapitulación de estrategias y modalidades de traducción ante las restricciones socioculturales en las versiones subtituladas

| RESTRICCIÓN   | ESTRATEGIA DE TRADUCCIÓN  | MODALIDAD DE TRADUCCIÓN   |
|---|---|---|
| REFERENCIAS GEOGRÁFICAS<br>REFERENCIA AL ORIGEN EXTRANJERO<br>DE LOS PERSONAJES<br>REFERENCIA AL PROCESO MIGRATORIO | No hay una tendencia clara  | Subtitulación (español) + no traducción   |
| REFERENTES CULTURALES   | No hay una tendencia clara.<br>Marcar el plurilingüismo si se menciona el referente cultural mediante un préstamo lingüístico | No hay una tendencia clara.<br>Subtitulación (español + L3) si se hace alusión al referente cultural mediante un préstamo lingüístico |

### *Restricciones semióticas e icónicas*

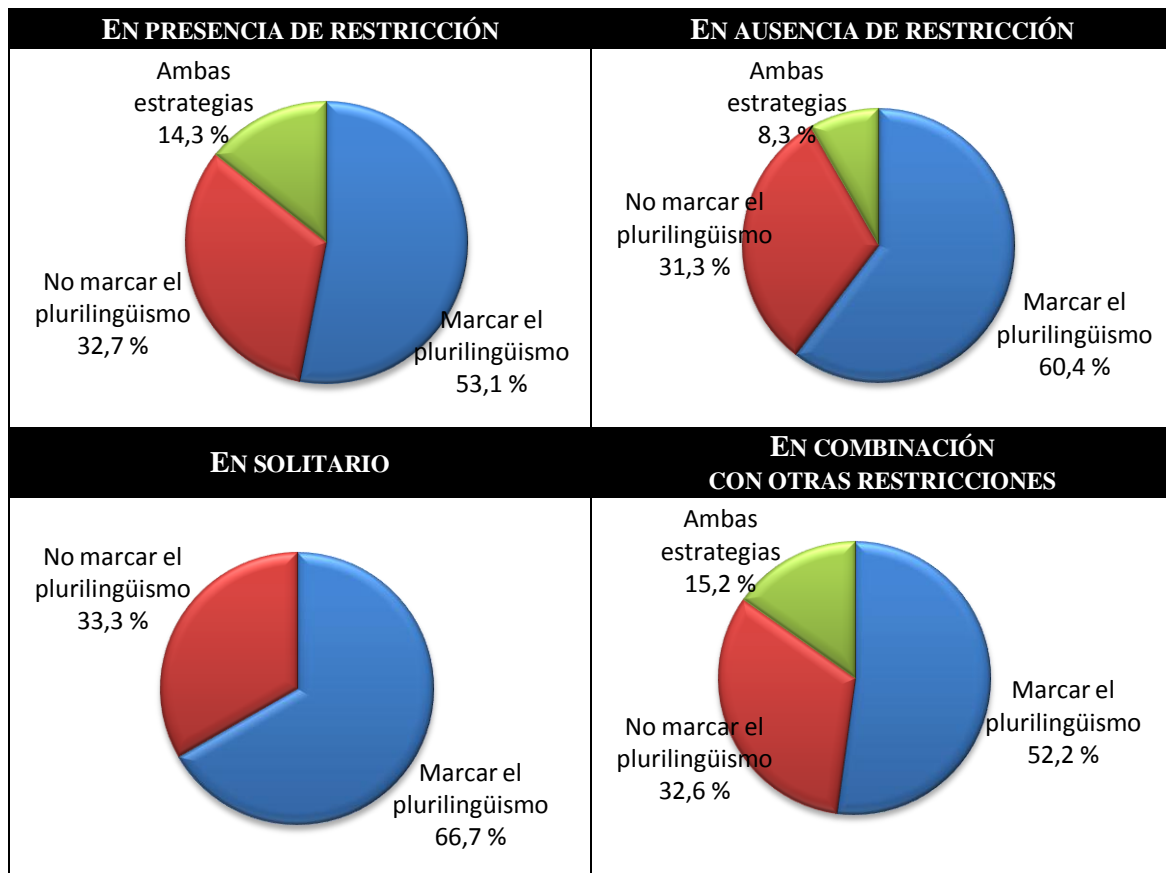
Las restricciones relacionadas con el canal visual aparecen en aproximadamente la mitad de las muestras.

Figura 46. Restricciones semióticas e icónicas en las versiones subtituladas



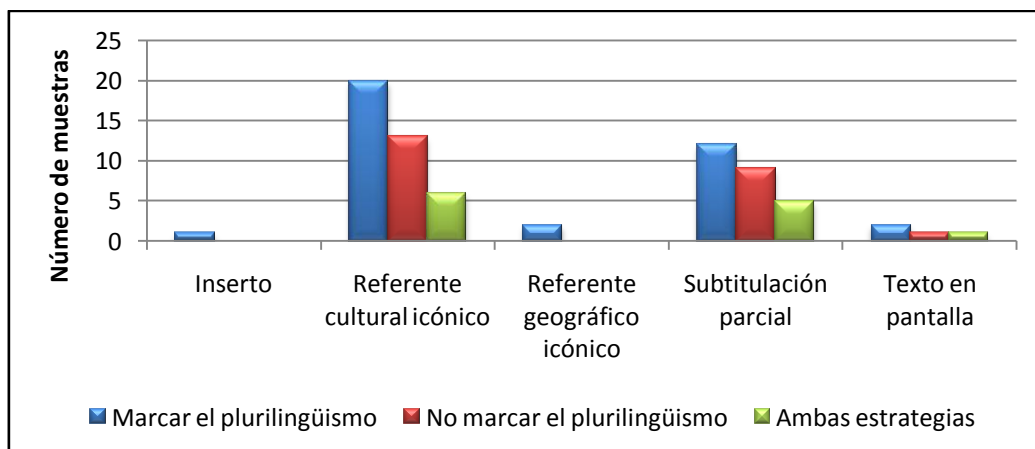
Sin embargo, no parece haber una tendencia clara respecto a la estrategia de traducción que se adopta para traducir el plurilingüismo ante este tipo de restricción o incluso en su ausencia, ya que no hay grandes diferencias en los porcentajes:

Tabla 103. Estrategias de traducción ante las restricciones semióticas e icónicas en las versiones subtituladas



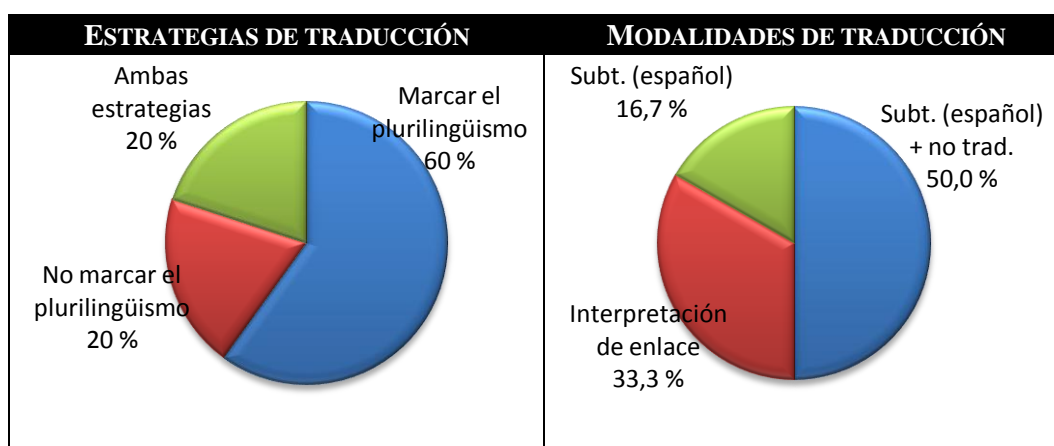
La restricción icónica más numerosa son los referentes culturales icónicos (más frecuentes cuando se marca el plurilingüismo). La restricción semiótica más presente en el corpus es la subtitulación parcial (cuya tendencia no es tan clara).

Figura 47. Restricciones semióticas e icónicas en las versiones subtituladas según la estrategia de traducción



En subtitulación se traducen los **insertos** y el **texto en pantalla** (en mayúsculas, según Díaz Cintas y Remael, 2007). Si los subtítulos que traducen estos elementos textuales visuales coinciden con fragmentos dialogados en L3, el subtitulador tendría que decidir si dispone de espacio para marcar el plurilingüismo ya que hay que reservar caracteres para la traducción del código lingüístico visual. En el corpus de análisis, la presencia de insertos y texto en pantalla no impide que se marque el plurilingüismo del texto original.

Tabla 104. Estrategias y modalidades de traducción ante los *insertos* y el *texto en pantalla* en las versiones subtituladas



En el corpus analizado, no se traduce nunca el texto en pantalla, es decir, el código lingüístico con carácter diegético que contiene frases en L3 (por ejemplo, textos escritos en camisetas, textos que indican productos en una tienda, etc.). La función de la L3 en los siguientes fotogramas es recrear un ambiente plurilingüe y no exactamente comunicar un mensaje.

Fotograma 49. Muestra 300\_VOS



Fotograma 50. Muestra 648\_VOS



En el corpus, la coincidencia de insertos con frases en L3 no influye en la traducción de la tercera lengua, puesto que esta queda marcada mediante la presencia de un intérprete en escena. En el ejemplo siguiente, se incluye el subtítulo que contiene la traducción del inserto en el TM, que coincide en el tiempo con una frase en L3 del TO que se escucha exactamente en dicho momento. Dicho mensaje en L3 se traduce con posterioridad al tiempo que la intérprete diegética lo traduce al inglés.

Ejemplo 104. Muestra 8\_VOS<sup>241</sup>

| PELÍCULA              | <i>It's a Free World...</i>  | TCR                   | 00.01.41-00.02.00   |
|-----------------------|--|-----------------------|---|
| TM                    |  | TO                    |   |
| 00.01.55-<br>00.01.58 | EN UN MUNDO LIBRE...   | 00.01.50-<br>00.01.58 | INMIGR4: L3 (Polaco. Interp. de enlace).                                |
|                       |  | 00.01.52-<br>00.01.58 | TÍTULO: <i>It's a Free World...</i>                                     |
|                       |  | 00.01.53-<br>00.01.55 | MUJER: He would just like to do anything.                               |
| 00.01.59-<br>00.02.00 | <i>No hay trabajo donde vive.</i>                                    | 00.01.59-<br>00.02.02 | MUJER: There's no work in this place where he lives. He wants to leave. |
| 00.02.01-<br>00.02.02 | <i>Quiere marcharse.</i>   |                       |   |
| RESTRICCIONES         |  |                       |   |
| Lingüística           | Presencia de la L3 y la L1   |                       |   |
| Formal                | Voz en <i>off</i> (fuera de plano)<br>Solapamiento de intervenciones |                       |   |
| Semiótica             | Inserto  |                       |   |

Dado que en la traducción de estos filmes no se realiza una traducción intersemiótica, en las versiones subtituladas no se convierten en texto escrito los **referentes culturales icónicos**, es decir, ni la ropa o complementos que llevan los personajes ni la decoración de los lugares en los que transcurre la acción. Por ello, el amplio abanico de posibilidades respecto a la modalidad de traducción revela que la aparición de referentes culturales icónicos en los fragmentos plurilingües del TO no influye en la estrategia de traducción (en la hoja *Gráficos 8.4.3.2*, anexo 9, se observan hasta siete modalidades de traducción o combinación de las mismas).

Ahora bien, sí se suele marcar la L3 en el TM cuando el referente cultural icónico es un saludo tradicional (v. fotograma 51) o un rito religioso (v. fotograma 52). En dichas muestras, la modalidad escogida es la no traducción (v. ejemplo 105 y tabla 105).

<sup>241</sup> La cursiva de los subtítulos se debe a que son diálogos fuera de plano.

Fotograma 51. Muestra 366\_VOS



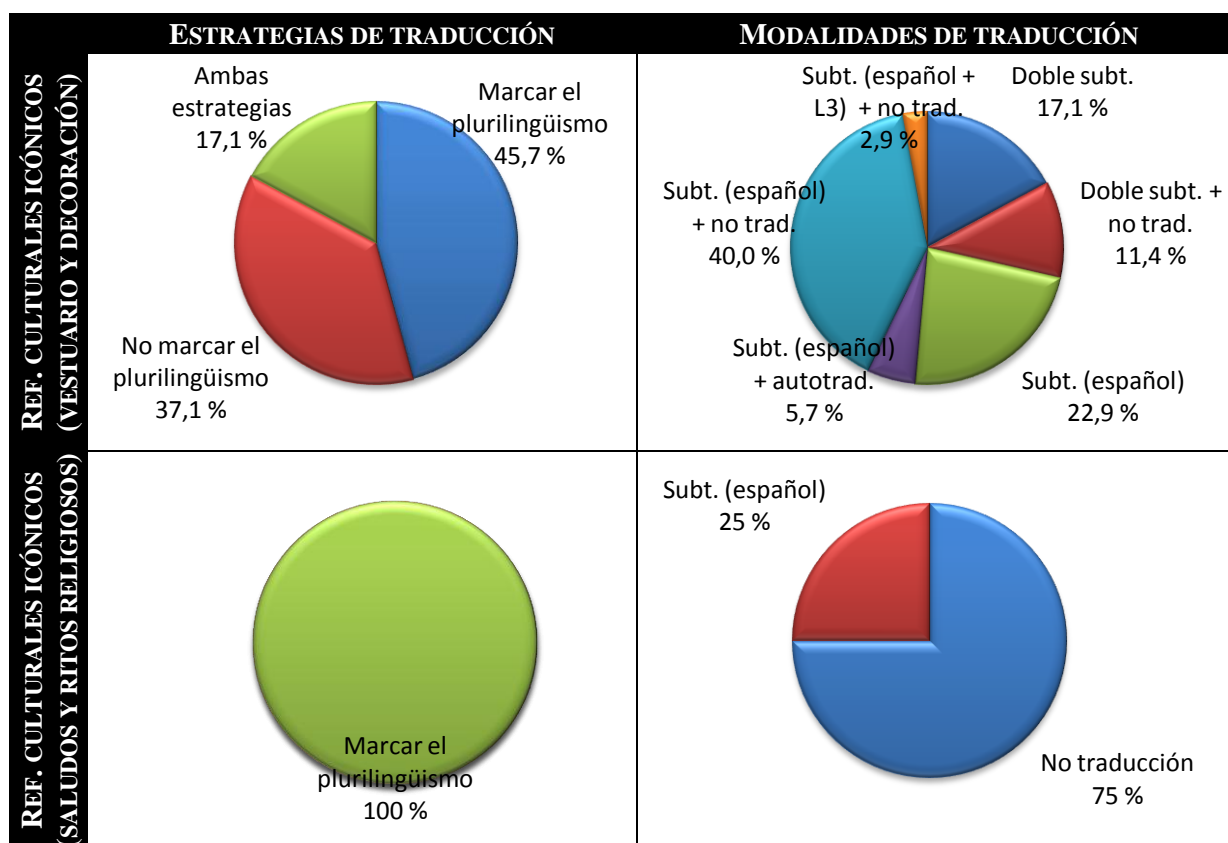
Fotograma 52. Muestra 318\_VOS



Ejemplo 105. Muestra 318\_VOS

| PELÍCULA      | <i>Room to Rent</i>                              | TCR  | 01.25.49-01.25.59 |
|---------------|--|--|-------------------|
| TM            |  | TO   |                   |
|               |  | PASTOR: [Con volumen bajo.] [...] state that it may be like unto his glorious body, according to the mighty working, whereby he is able to subdue all things to himself. |                   |
|               |  | ALI: L3 (Árabe. No traducción).  |                   |
| RESTRICCIONES |  |  |                   |
| Lingüística   | Presencia de L1 y L3                             |  |                   |
| Formal        | Solapamiento de intervenciones                   |  |                   |
| Icónica       | Referente cultural icónico (posición de oración) |  |                   |

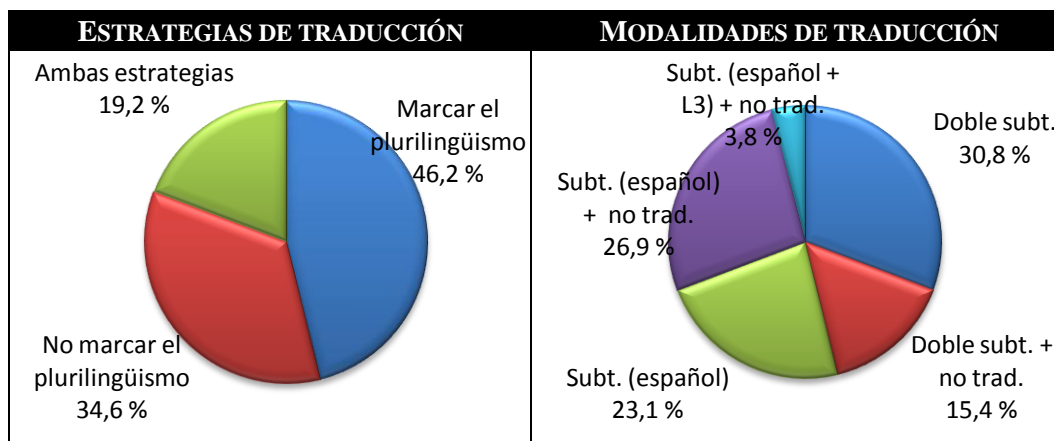
Tabla 105. Estrategias y modalidades de traducción en las versiones subtituladas según el tipo de referente cultural icónico



Los **referentes geográficos icónicos** marcan de forma visual el lugar de la acción a través de insertos o mapas. Como en el doblaje, el hecho de que solo se hallen dos ejemplos impide extraer conclusiones respecto a su influencia en la elección de la estrategia y la modalidad de traducción (v. hoja *Gráficos 8.4.3.2*, anexo 9). No obstante, como las referencias geográficas y los referentes culturales (verbales o icónicos), los referentes geográficos icónicos enmarcan la acción en un lugar geográfico determinado o dentro de una cultura concreta, lo que impediría la sustitución de una L3 por otra.

Cuando la restricción semiótica consiste en una **subtitulación parcial**, no se advierte una tendencia clara a la hora de elegir la estrategia de traducción, lo que deriva en un amplio abanico de posibilidades respecto a la modalidad de traducción:

Tabla 106. Estrategias y modalidades de traducción ante los *subtítulos parciales* en las versiones subtituladas



Cuando se traducen fragmentos que contienen subtítulos parciales en el TO, los subtituladores deben decidir si en la traducción se marca de alguna manera la L3 que da lugar a esos subtítulos parciales, en inglés en esta tesis doctoral. En *Ae Fond Kiss...* la mayor parte de ejemplos del corpus no diferencian de ningún modo los subtítulos que traducen la L1 de aquellos que estaban originariamente en el TO y se han trasvasado a la lengua española. Lía Moya explica a continuación cómo se tomó esta decisión:

El no usar cursiva en este caso probablemente fue una decisión conjunta entre traductor, representante de la distribuidora y el encargado de la simulación. Al haber mucho diálogo en otro idioma, decidimos no ponerlo en cursiva para facilitar la lectura y también para darle el mismo peso que al diálogo en inglés. En subtitulado para salas no se usan los demás recursos de los que hablas porque ralentizan la lectura, o porque no se puede hacer técnicamente para impresión de subtítulos en celuloide (el caso del color). (Moya, anexo 12.6, 110)

En el DVD del filme *Provoked* se marca el plurilingüismo debido al proceso de edición de los subtítulos. Los subtítulos parciales del filme original en inglés se conservan como subtítulos abiertos en el DVD distribuido en España, lo que determina la doble subtitulación de los fragmentos que contienen L3. Para facilitar la lectura, se modifica la posición habitual de los subtítulos que traducen la L3 (v. fotogramas 53 y 54).



Fotograma 53. Posición 2 de los subtítulos que traducen la L1 del TO en la muestra 376\_VOS



Fotograma 54. Posición 8 de los subtítulos que traducen la L3 del TO en la muestra 376\_VOS



Las subtituladoras Judith Cortés y Lía Moya explican que la presencia de subtítulos parciales en el texto original se convierte en una importante restricción, ya que determina qué fragmentos de L3 se traducen. Los traductores, desconocedores de la L3, se ven en la obligación de traducir el contenido a partir de los subtítulos en inglés o francés. Como señala Jostxo Moreno, se trata de una traducción mediada<sup>242</sup>.

<sup>242</sup> En línea con O'Sullivan (2011), a esta traducción mediada se puede sumar el hecho de que los diálogos en L3 de los filmes plurilingües no estén redactados directamente en L3, sino que sean en sí mismos traducciones de la L1; es decir, que los subtítulos parciales del TO sean realmente la versión original y, por tanto, *pseudosubtítulos*.

Solo podía traducir lo que ya estuviera traducido al inglés. (Moya, anexo 12.6, 103)<sup>243</sup>

Creo recordar que [los diálogos en L3] venían [subtitulados] en inglés y no conté con ningún otro tipo de material de referencia. (Cortés, anexo 12.4, 100)

Esto ocasiona que en aproximadamente la mitad de las muestras se opte por combinar la no traducción con el doble subtitulado o la subtitulación (a español o español y L3, v. tabla 106). Cuando los subtítulos parciales del TO no trasvasan todas las intervenciones en L3, los traductores tienen que dejar fragmentos sin traducir en el TM. En el siguiente ejemplo, no se traducen algunas frases en el TM por no estar subtituladas en el filme original mientras sí se trasvasan a la lengua meta los subtítulos parciales del TO.

Ejemplo 106. Muestra 696\_VOS

| PELÍCULA               | <i>Ae Fond Kiss...</i>  | TCR | 01.30.46-01.31.00 |
|------------------------|---|-----|-------------------|
| TM                     | TO  |     |                   |
|                        | JASMINE: L3 (Panyabí. No trad.).                                |     |                   |
|                        | TÍACASIM: L3 (Panyabí. Subt.).<br>***                           |     |                   |
| Quédate, no pasa nada. | Stay here.  |     |                   |
|                        | JASMINE: L3 (Panyabí. No trad.).                                |     |                   |
|                        | TÍACASIM: L3 (Panyabí. Subt.).<br>***                           |     |                   |
| No pasa nada.          | It's nothing.   |     |                   |
|                        | JASMINE: L3 (Panyabí. No trad.).                                |     |                   |
|                        | TARIQ: L3 (Panyabí. Subt.).<br>***                              |     |                   |
| Entrad en casa.        | You go in.  |     |                   |
|                        | JASMINE: L3 (Panyabí. No trad.).                                |     |                   |
|                        | TÍACASIM: L3 (Panyabí. No trad.).                               |     |                   |
|                        | TARIQ: L3 (Panyabí. No trad.).                                  |     |                   |
| RESTRICCIONES          |   |     |                   |
| Formal                 | Solapamiento de intervenciones                                  |     |                   |
| Semiótica/icónica      | Subtitulación parcial<br>Referente cultural icónico (vestuario) |     |                   |

<sup>243</sup> Como señala O'Sullivan (2011), la L3 no suele estar presente en los guiones. En el guion de postproducción de *It's a Free World...* que recibió el traductor Gustavo Troncoso, las intervenciones en polaco no aparecen transcritas, ni traducidas, solo constan frases como «(RUSSIAN)» o «(FOREIGN)».

Tras estudiar las diferentes restricciones semióticas e icónicas del corpus, se perciben las siguientes tendencias a la hora de escoger la estrategia de traducción:

Tabla 107. Recapitulación de estrategias y modalidades de traducción ante las restricciones semióticas e icónicas en las versiones subtituladas

| RESTRICCIÓN                     | ESTRATEGIA DE TRADUCCIÓN  | MODALIDAD DE TRADUCCIÓN   |
|---------------------------------|---|---|
| INSERTOS<br>TEXTO EN PANTALLA   | Estos elementos visuales no parecen influir en el proceso de traducción   | Estos elementos visuales no parecen determinar la elección de modalidad   |
| REFERENTES CULTURALES ICÓNICOS  | No hay una tendencia clara.<br>Marcar el plurilingüismo si el referente cultural icónico refleja saludos y ritos religiosos | No hay una tendencia clara.<br>No traducción si el referente cultural icónico representa saludos y ritos religiosos |
| REFERENTES GEOGRÁFICOS ICÓNICOS | Estos elementos visuales no parecen influir en el proceso de traducción   | Estos elementos visuales no parecen determinar la elección de modalidad   |
| SUBTITULACIÓN PARCIAL           | No hay una tendencia clara  | No hay una tendencia clara  |

### ***Restricción nula***

Como en la versión doblada, en las versiones subtituladas se detectan dos muestras que no presentan ningún tipo de restricción. Ante la *restricción nula*, no existe una tendencia única en la estrategia y la modalidad de traducción (v. hoja *Gráficos* 8.4.3.2, anexo 9). Mientras que en el ejemplo 107 se opta por no traducir la L3 (solo se subtitulan los nombres de los hijos de Kiranjit), en el ejemplo 108 se subtitula la L3 sin marcas ortotipográficas de ningún tipo. En cualquier caso, dos muestras no permiten elaborar ninguna conclusión sobre la subtitulación de los fragmentos plurilingües ante la ausencia de restricción.

Ejemplo 107. Muestra 406\_VOS

| PELÍCULA          | <i>Provoked</i>                   | TCR | 00.57.59-00.58.01 |
|-------------------|-----------------------------------|-----|-------------------|
| TM                | TO                                |     |                   |
| ¡Rajeev, Sandeep! | KIRANJIT: Rajeev! Sandeep!        |     |                   |
|                   | SANDEEP: L3 (Panyabí. No trad.).  |     |                   |
|                   | KIRANJIT: L3 (Panyabí. No trad.). |     |                   |
| RESTRICCIONES     |                                   |     |                   |
| Nula              |                                   |     |                   |

Ejemplo 108. Muestra 492\_VOS

|                      |                         |                               |                   |
|----------------------|-------------------------|-------------------------------|-------------------|
| <b>PELÍCULA</b>      | <i>Beautiful People</i> | <b>TCR</b>                    | 00.14.50-00.14.54 |
| <b>TM</b>            |                         | <b>TO</b>                     |                   |
| ¡Mi nariz!           |                         | SERBIO: L3 (Bosnio. No trad.) |                   |
| ¡Cómo me duele!      |                         |                               |                   |
| <b>RESTRICCIONES</b> |                         |                               |                   |
| Nula                 |                         |                               |                   |

Con el propósito de dar por finalizado el estudio del papel de las restricciones del texto audiovisual en la traducción del plurilingüismo en las versiones subtituladas, la siguiente tabla recopila las tendencias halladas a la hora de escoger la estrategia y la modalidad de traducción:

Tabla 108. Recapitulación de estrategias y modalidades de traducción ante las restricciones del texto audiovisual en las versiones subtituladas

|                    | <b>RESTRICCIÓN</b>  | <b>ESTRATEGIA DE TRADUCCIÓN</b>                      | <b>MODALIDAD DE TRADUCCIÓN</b>  |
|--------------------|---|--|---|
| <b>LINGÜÍSTICA</b> | COINCIDENCIA DE LA L3 CON LA LENGUA META  | Marcar el plurilingüismo                             | No traducción.<br>Se combina con la subtitulación (español) si en el fragmento se habla también L1 o L3 |
|                    | DIÁLOGOS ININTELIGIBLES   | No marcar el plurilingüismo                          | Subtitulación (español) + no trad.  |
|                    | PRESENCIA DE LA L3 Y LA L1 EN EL MISMO FRAGMENTO  | Marcar el plurilingüismo                             | No hay una tendencia clara.<br>Prima la subtitulación (español) + no traducción                         |
|                    | REFERENCIAS METALINGÜÍSTICAS  | Marcar el plurilingüismo                             | No hay una tendencia clara.<br>Prima la subtitulación (español) + no traducción                         |
| <b>FORMAL</b>      | RESTRICCIONES QUE IMPLICAN SÍNTESIS DE LA INFORMACIÓN:<br><ul style="list-style-type: none"> <li>• Plano general</li> <li>• Código musical (solapamiento con banda sonora)</li> <li>• Solapamiento de intervenciones</li> <li>• Voz de fondo</li> </ul>   | No hay una tendencia clara                           | Subtitulación (español) + no trad.  |
|                    | RESTRICCIONES QUE IMPLICAN USO DE ELEMENTOS ORTOTIPOGRÁFICOS:<br><ul style="list-style-type: none"> <li>• Aparato electrónico</li> <li>• Código musical (canción diegética)</li> <li>• Cita textual</li> <li>• Lectura en voz alta</li> <li>• Narrador en <i>off</i></li> <li>• Voz en <i>off</i> (fuera de plano)</li> </ul> | Marcar el plurilingüismo (a pesar de la restricción) | No hay una tendencia clara  |

|                     | RESTRICCIÓN   | ESTRATEGIA DE TRADUCCIÓN  | MODALIDAD DE TRADUCCIÓN   |
|---------------------|---|---|---|
| SOCIOCULTURAL       | REF. GEOGRÁFICAS<br>REF. AL ORIGEN EXTRANJERO DE LOS PERSONAJES<br>REF. AL PROCESO MIGRATORIO | No hay una tendencia clara  | Subtitulación (español) + no trad.  |
|                     | REFERENTES CULTURALES   | No hay una tendencia clara.<br>Marcar el plurilingüismo si se menciona el referente cultural mediante un préstamo lingüístico | No hay una tendencia clara.<br>Subtitulación (español + L3) si se hace alusión al referente cultural mediante un préstamo lingüístico |
| SEMIÓTICA E ICÓNICA | INSERTOS<br>TEXTO EN PANTALLA   | Estos elementos visuales no parecen influir en el proceso de traducción   | Estos elementos visuales no parecen determinar la modalidad de traducción   |
|                     | REF. CULTURALES ICÓNICOS  | No hay una tendencia clara.<br>Marcar el plurilingüismo si el referente cultural icónico refleja saludos y ritos religiosos   | No hay una tendencia clara.<br>No traducción si el referente cultural icónico representa saludos y ritos religiosos                   |
|                     | REF. GEOGRÁFICOS ICÓNICOS   | Estos elementos visuales no parecen influir en el proceso de traducción   | Estos elementos visuales no parecen determinar la modalidad de traducción   |
| NULA                | SUBTITULACIÓN PARCIAL   | No hay una tendencia clara  | No hay una tendencia clara  |
|                     | AUSENCIA DE RESTRICCIONES   | No hay una tendencia clara  | No hay una tendencia clara  |

A partir de los datos analizados en los apartados anteriores, queda clara la influencia de las siguientes restricciones a la hora de marcar en el TM el carácter plurilingüe del TO:

- Cuando la L3 del TO resulta ser la lengua meta de distribución.
- Cuando la L3 del TO coincide con la L1 en una misma conversación.
- Cuando se descubren referencias metalingüísticas en los diálogos.
- Cuando coincide la L3 con narradores en *off*, voces en *off*, voces a través de aparatos electrónicos, citas textuales, canciones diegéticas y lecturas en voz alta, a pesar de que esta restricción formal implica el uso de elementos ortotipográficos en los subtítulos del TM.
- Cuando se utilizan préstamos lingüísticos para mencionar referentes culturales.
- Cuando los referentes culturales icónicos reflejan saludos y ritos religiosos.

No obstante, ante estas restricciones no se percibe una tendencia clara respecto a la modalidad de traducción. Se multiplican las opciones excepto en caso de que coincida la L3 con la lengua de distribución (L2, español en esta tesis doctoral) o de que los referentes culturales icónicos reflejen saludos y ritos religiosos. En estos dos casos, tienden a no traducirse dichos fragmentos plurilingües, lo que en subtitulación significa

que el público escucha en esos momentos la L3 del original y no dispone de subtítulos que trasvasen dicho mensaje. En el caso de que se mencionen los referentes culturales mediante préstamos lingüísticos, se opta por una subtitulación a español y L3.

La única restricción que parece ejercer una influencia notable en la decisión de no marcar el plurilingüismo es la ininteligibilidad de los diálogos del TO. En el TM se manifiesta esta estrategia mediante la combinación de la no traducción y la subtitulación a español. Las intervenciones ininteligibles, que no se subtitulan, (casi) siempre coinciden con otras frases más relevantes que sí se subtitulan, por lo que el público, que lee los subtítulos que traducen la L1, puede tener dificultades para distinguir que en ese mismo instante se están hablando otras lenguas.

No se observa una tendencia clara por parte de los traductores a la hora de decidirse por una estrategia de traducción ante las siguientes restricciones:

- Cuando las restricciones formales implican síntesis de información.
- Cuando se hace referencia a lugares geográficos, al origen extranjero de los personajes o al proceso migratorio que han vivido.
- Ante los referentes culturales y los referentes culturales icónicos (excepto en los casos mencionados anteriormente).
- Cuando existen subtítulos parciales en el TO.
- Cuando no se detectan restricciones del texto audiovisual (restricción nula).

La falta de tendencia en la elección de la estrategia implica que tampoco se halla un patrón claro en las modalidades de traducción, a excepción de las restricciones formales que implican síntesis de información y las referencias geográficas. Ante estas restricciones, se combina la subtitulación a español y la no traducción.

Por último, no se dispone de suficientes datos para concluir si los insertos, el texto en pantalla y los referentes geográficos icónicos influyen en la estrategia de traducción en las versiones subtituladas.

A partir de este análisis se deduce que, al traducir los fragmentos plurilingües en las versiones subtituladas, las restricciones del texto audiovisual limitan hasta cierto punto la estrategia y las modalidades de traducción. No obstante, la imposibilidad de

hallar una tendencia clara ante la mayoría de restricciones y el hecho de que se detecten otras prácticas cuando, según los agentes del proceso de traducción, existen limitaciones técnicas hacen presentir que existe algún tipo de manipulación ideológica, más allá de los imperativos que pueden imponer dichas restricciones o limitaciones (v. apartado 8.4.4 y fase E).

### 8.4.3.3. Conclusiones preliminares sobre las restricciones del texto audiovisual

En la fase D, se ha estudiado el papel de las restricciones del texto audiovisual en la elección de la estrategia de traducción en las versiones dobladas, por un lado, y en las versiones subtituladas, por el otro. Aunque las restricciones no influyen del mismo modo en estas dos modalidades de traducción audiovisual, resulta interesante concluir este apartado realizando ciertas comparaciones.

Al atender a las distintas restricciones halladas en el texto audiovisual, se descubren las siguientes semejanzas y diferencias respecto a la elección de la estrategia de traducción:

Tabla 109. Estrategias de traducción ante las restricciones del texto audiovisual en el corpus de análisis

|             | RESTRICCIÓN  | ESTRATEGIA DE TRADUCCIÓN EN LAS VERSIONES DOBLADAS  | ESTRATEGIA DE TRADUCCIÓN EN LAS VERSIONES SUBTITULADAS  |
|-------------|--|---|---|
| LINGÜÍSTICA | COINCIDENCIA DE LA L3 CON LA LENGUA META   | No marcar el plurilingüismo   | Marcar el plurilingüismo  |
|             | DIÁLOGOS ININTELIGIBLES  | No marcar el plurilingüismo   | No marcar el plurilingüismo   |
|             | PRESENCIA DE LA L3 Y LA L1 EN EL MISMO FRAGMENTO   | No hay una tendencia clara  | Marcar el plurilingüismo  |
|             | REFERENCIAS METALINGÜÍSTICAS   | Marcar el plurilingüismo  | Marcar el plurilingüismo  |
|             | CÓDIGO MUSICAL   | No hay una tendencia clara.<br>Marcar el plurilingüismo cuando se trata de canciones diegéticas | V. celdas <i>Implican síntesis de la información e Implican uso de elementos ortotipográficos</i> |
| FORMAL      | RESTRICCIONES QUE IMPLICAN SÍNTESIS DE LA INFORMACIÓN: <ul style="list-style-type: none"> <li>• Plano general</li> <li>• Código musical (solapamiento con banda sonora)</li> <li>• Solapamiento de intervenciones</li> <li>• Voz de fondo</li> </ul> | No aplica<br>V. celdas <i>Código musical y Solapamiento de intervenciones</i>                   | No hay una tendencia clara  |

|                     | RESTRICCIÓN   | ESTRATEGIA DE TRADUCCIÓN<br>EN LAS VERSIONES DOBLADAS  | ESTRATEGIA DE TRADUCCIÓN<br>EN LAS VERSIONES SUBTITULADAS  |
|---------------------|---|--|--|
| FORMAL              | RESTRICCIONES QUE IMPLICAN USO DE ELEMENTOS ORTOTIPOGRÁFICOS:<br>• Aparato electrónico<br>• Código musical (canción diegética)<br>• Cita textual<br>• Lectura en voz alta<br>• Narrador en <i>off</i><br>• Voz en <i>off</i> (fuera de plano) | No aplica  | Marcar el plurilingüismo (a pesar de la restricción)   |
|                     | ISOCRONÍA   | No marcar el plurilingüismo  | No aplica  |
|                     | SOLAPAMIENTO DE INTERVENCIONES  | No marcar el plurilingüismo  | V. celda <i>Implican síntesis de la información</i>  |
| SOCIOCULTURAL       | REF. GEOGRÁFICAS<br>REF. AL ORIGEN EXTRANJERO DE LOS PERSONAJES<br>REF. AL PROCESO MIGRATORIO   | No marcar el plurilingüismo  | No hay una tendencia clara   |
|                     | REFERENTES CULTURALES   | No hay una tendencia clara. Marcar el plurilingüismo si se menciona el referente cultural mediante un préstamo lingüístico | No hay una tendencia clara. Marcar el plurilingüismo si se menciona el referente cultural mediante un préstamo lingüístico |
| SEMÍOTICA E ICÓNICA | INSERTOS<br>TEXTO EN PANTALLA   | Estos elementos visuales no parecen influir en el proceso de traducción  | Estos elementos visuales no parecen influir en el proceso de traducción  |
|                     | REF. CULTURALES ICÓNICOS  | No hay una tendencia clara. Marcar el plurilingüismo si el referente cultural icónico refleja saludos y ritos religiosos   | No hay una tendencia clara. Marcar el plurilingüismo si el referente cultural icónico refleja saludos y ritos religiosos   |
|                     | REF. GEOGRÁFICOS ICÓNICOS   | Estos elementos visuales no parecen influir en el proceso de traducción  | Estos elementos visuales no parecen influir en el proceso de traducción  |
|                     | SINCRONÍA CINÉSICA  | No hay una tendencia clara   | No aplica  |
| NULA                | SUBTITULACIÓN PARCIAL   | No hay una tendencia clara   | No hay una tendencia clara   |
|                     | AUSENCIA DE RESTRICCIONES   | No hay una tendencia clara   | No hay una tendencia clara   |

Por un lado, entre ambas modalidades de distribución se observan diferencias en las siguientes restricciones:

- *Presencia de la L3 y la L1 en el mismo fragmento.* Mientras que en las versiones dobladas no se observa una tendencia clara a la hora de marcar el plurilingüismo de las muestras que contienen tanto la L1 como la L3, en las versiones subtituladas se marca el plurilingüismo.
- *Coincidencia de la L3 con la lengua meta.* No se marca el plurilingüismo en el doblaje y queda marcado en la subtitulación.
- *Solapamiento de intervenciones.* En las versiones dobladas no se marca el plurilingüismo, pero en las versiones subtituladas no se percibe una tendencia clara.



- *Referencias geográficas*. No se marca el plurilingüismo en las versiones dobladas y no se aprecia una tendencia clara en las versiones subtituladas.

Por otro lado, coincide la estrategia de traducción ante las siguientes restricciones:

- *Diálogos ininteligibles*. No se marca el plurilingüismo en ninguna de las dos modalidades.
- *Referencias metalingüísticas*. Esta restricción determina que se marque el plurilingüismo en ambas modalidades.
- *Referentes culturales (préstamos lingüísticos)*. En ambas modalidades se marca el plurilingüismo.
- *Referentes culturales icónicos (saludos y ritos religiosos)*. Se marca el plurilingüismo tanto en el doblaje como en la subtitulación.

Asimismo, no se percibe una tendencia clara respecto a la estrategia de traducción en ninguna de las dos modalidades de distribución ante las siguientes restricciones:

- *Código musical*.
- *Referentes culturales*. No se aprecia una tendencia clara, a excepción de las muestras en las que los referentes culturales sean en sí mismos préstamos lingüísticos.
- *Referentes culturales icónicos*. No se percibe una tendencia clara en ninguna de las dos modalidades, excepto cuando los referentes culturales icónicos de las muestras reflejan saludos y ritos religiosos.
- *Subtitulación parcial*.
- *Ausencia de restricciones (restricción nula)*.

Existen restricciones específicas para cada una de las modalidades:

- *Restricciones formales que implican síntesis de información*. En las versiones subtituladas no se percibe una tendencia respecto a la estrategia de traducción.
- *Restricciones formales que implican el uso de elementos ortotipográficos*. En las versiones subtituladas se marca el plurilingüismo.
- *Isocronía*. En las versiones dobladas tiende a no marcarse el plurilingüismo.

- *Sincronía cinésica*. En las versiones dobladas no se aprecia una tendencia clara.

Para finalizar, ni en las versiones dobladas ni en las versiones subtituladas parecen influir directamente en la estrategia de traducción las siguientes restricciones: los *insertos*, el *texto en pantalla* y los *referentes geográficos icónicos*.

Tras estudiar qué estrategias de traducción se perciben en ambas modalidades de distribución ante las restricciones halladas en el texto audiovisual, se acomete la misma comparación para conocer la influencia de esas restricciones en la modalidad de traducción:

Tabla 110. Modalidades de traducción ante las restricciones del texto audiovisual en el corpus de análisis

|             | RESTRICCIÓN  | MODALIDAD DE TRADUCCIÓN EN LAS VERSIONES DOBLADAS                             | MODALIDAD DE TRADUCCIÓN EN LAS VERSIONES SUBTITULADAS   |
|-------------|--|---|---|
| LINGÜÍSTICA | COINCIDENCIA DE LA L3 CON LA LENGUA META   | Doblaje (español)   | No traducción.<br>Se combina con la subtitulación (español) si en el fragmento se habla también L1 o L3 |
|             | DIÁLOGOS ININTELIGIBLES  | Doblaje (español)   | Subtitulación (español) + no trad.  |
|             | PRESENCIA DE LA L3 Y LA L1 EN EL MISMO FRAGMENTO   | No hay una tendencia clara.<br>Prima el doblaje (español)                     | No hay una tendencia clara.<br>Prima la subtitulación (español) + no traducción                         |
|             | REFERENCIAS METALINGÜÍSTICAS   | No hay una tendencia clara.<br>Prima el doblaje (español + L3)                | No hay una tendencia clara.<br>Prima la subtitulación (español) + no traducción                         |
|             | CÓDIGO MUSICAL   | No hay una tendencia clara  | V. celdas <i>Implican síntesis de la información e Implican uso de elementos ortotipográficos</i>       |
| FORMAL      | IMPLICAN SÍNTESIS DE LA INFORMACIÓN: <ul style="list-style-type: none"> <li>• Plano general</li> <li>• Código musical (solapamiento con banda sonora)</li> <li>• Solapamiento de intervenciones</li> <li>• Voz de fondo</li> </ul> | No aplica<br>V. celdas <i>Código musical y Solapamiento de intervenciones</i> | Subtitulación (español) + no trad.  |

|                     | RESTRICCIÓN  | MODALIDAD DE TRADUCCIÓN<br>EN LAS VERSIONES DOBLADAS   | MODALIDAD DE TRADUCCIÓN<br>EN LAS VERSIONES SUBTITULADAS  |
|---------------------|--|--|---|
| FORMAL              | IMPLICAN USO DE ELEMENTOS<br>ORTOTIPOGRÁFICOS:<br><ul style="list-style-type: none"> <li>Aparato electrónico</li> <li>Código musical (canción diegética)</li> <li>Cita textual</li> <li>Lectura en voz alta</li> <li>Narrador en <i>off</i></li> <li>Voz en <i>off</i> (fuera de plano)</li> </ul> | No aplica  | No hay una tendencia clara  |
|                     | ISOCRONÍA  | Doblaje (español)  | No aplica   |
|                     | SOLAPAMIENTO<br>DE INTERVENCIONES  | Doblaje (español)  | V. celda <i>Implican síntesis de la información</i>   |
| SOCIOCULTURAL       | REF. GEOGRÁFICAS<br>REF. AL ORIGEN EXTRANJERO<br>DE LOS PERSONAJES<br>REF. AL PROCESO MIGRATORIO   | Doblaje (español)  | Subtitulación (español) + no trad.  |
|                     | REFERENTES CULTURALES  | No hay una tendencia clara.<br>Doblaje (español + L3) si se alude al referente cultural mediante un préstamo lingüístico | No hay una tendencia clara.<br>Subtitulación (español + L3) si se hace alusión al referente cultural mediante un préstamo lingüístico |
| SEMÍOTICA E ICÓNICA | INSERTOS<br>TEXTO EN PANTALLA  | Estos elementos visuales no parecen determinar la modalidad de traducción  | Estos elementos visuales no parecen determinar la modalidad de traducción   |
|                     | REF. CULTURALES ICÓNICOS   | No hay una tendencia clara.<br>No traducción si el referente cultural icónico representa saludos y ritos religiosos      | No hay una tendencia clara.<br>No traducción si el referente cultural icónico representa saludos y ritos religiosos                   |
|                     | REF. GEOGRÁFICOS ICÓNICOS  | Estos elementos visuales no parecen determinar la modalidad de traducción  | Estos elementos visuales no parecen determinar la modalidad de traducción   |
| NULA                | SINCRONÍA CINÉSICA   | No hay una tendencia clara   | No aplica   |
|                     | SUBTITULACIÓN PARCIAL  | No hay una tendencia clara   | No hay una tendencia clara  |
|                     | AUSENCIA DE RESTRICCIONES  | No hay una tendencia clara   | No hay una tendencia clara  |

Entre ambas modalidades de distribución no coinciden exactamente las modalidades empleadas para traducir el plurilingüismo. Sin embargo, se hallan similitudes al observar el carácter monolingüe o plurilingüe de las intervenciones del TM ante las siguientes restricciones del texto audiovisual:

- *Coincidencia de la L3 con la lengua meta.* Tanto en las versiones dobladas como en las versiones subtituladas se conserva la L2, es decir, la lengua meta de distribución. Para ello, no se traducen las intervenciones en las versiones subtituladas (la L2 se escucha en la pista de audio), mientras que se doblan intralingüísticamente en las versiones dobladas.

- *Referentes culturales (préstamos lingüísticos)*. La presencia de préstamos lingüísticos favorece sin duda que se mantenga el carácter plurilingüe de las muestras mediante el doblaje o la subtitulación intralingüísticos de la L3.
- *Referentes culturales icónicos (saludos y ritos religiosos)*. Se tiende a la no traducción, tanto en las versiones dobladas como en las versiones subtituladas, cuando los referentes culturales icónicos reflejan saludos y ritos religiosos.

Se observan diferencias en las siguientes restricciones:

- *Diálogos ininteligibles*. Mientras que en las versiones dobladas se estandarizan las intervenciones incomprensibles del TO mediante la grabación de ad libs en un doblaje a español, en las versiones subtituladas no se traducen y suelen quedar difuminados por los subtítulos que traducen intervenciones más relevantes.
- *Referencias geográficas*. En ambas modalidades de distribución se trasvasan las alusiones a lugares geográficos o al proceso migratorio a la lengua española.
- *Código musical*. En las versiones dobladas no hay una tendencia clara, pero en las versiones subtituladas, si la influencia del código musical deriva en un solapamiento de la L3 con la banda sonora, se opta por combinar la subtitulación a español con la no traducción (no se traduce la L3).
- *Solapamiento de intervenciones*. Mientras que en las versiones dobladas se opta por un doblaje a español cuando se solapan diálogos, en las versiones subtituladas se opta por subtítular la L1 y no traducir la L3. En consecuencia, en la subtitulación la L3 queda patente al menos en la pista de audio.

En ambas modalidades de distribución no se aprecia una tendencia clara respecto a la modalidad que se emplea para traducir el plurilingüismo ante las siguientes restricciones:

- *Ausencia de restricciones (restricción nula)*.
- *Subtitulación parcial*.
- *Presencia de la L3 y la L1 en el mismo fragmento*. No se observa una tendencia, aunque prima la desaparición de la L3 mediante el doblaje a español o la subtitulación a español. En las versiones subtituladas, al solaparse los subtítulos con fragmentos en L3 no traducidos, se complica la percepción de la L3.

- *Referencias metalingüísticas*. Tampoco se detecta una tendencia clara. En las versiones dobladas prima el doblaje a español y L3, mediante el cual se conserva la L3. En las versiones subtituladas se combina la subtitulación a español con la no traducción.
- *Referentes culturales*. No se advierte una tendencia clara, excepto ante los referentes culturales que son en sí mismos préstamos lingüísticos.
- *Referentes culturales icónicos*. No se percibe ninguna tendencia a no ser que se reflejen saludos y ritos religiosos.

Para finalizar, tampoco parece que ni en las versiones dobladas ni en las subtituladas influyan en la elección de la modalidad de traducción las siguientes restricciones: los *insertos*, el *texto en pantalla* y los *referentes geográficos icónicos*.

El estudio exhaustivo de las restricciones del texto audiovisual en las versiones dobladas y las versiones subtituladas subraya diferentes grados de influencia en la estrategia de traducción ante la presencia o la ausencia de las restricciones (v. tabla 111). Las restricciones que no parecen tener un gran impacto en la elección de la estrategia de traducción son las restricciones lingüísticas, las restricciones semióticas e icónicas y las restricciones socioculturales. Se ha detectado la misma estrategia de traducción en presencia y en ausencia de restricción. Sorprende especialmente que en las versiones dobladas tampoco tienda a marcarse el plurilingüismo en ausencia de restricciones lingüísticas, lo que da cuenta de la importancia de otras restricciones a la hora de mantener el plurilingüismo del TO.

La única categoría de restricciones que, según nuestros datos, realmente limita la estrategia de traducción es la presencia de restricciones formales, ya que cuando no existe esta restricción, aumenta el porcentaje de muestras que marcan el plurilingüismo en ambas modalidades de distribución. Esta conclusión valida la existencia y justifica el uso de la llamada *manipulación técnica* (Díaz Cintas, 2012), respecto a la cual se reflexiona en el apartado 8.4.4. En relación con este aspecto, la ausencia de restricciones (restricción nula) no favorece que se marque el plurilingüismo, sino que se perciben prácticas opuestas tanto en el doblaje como en la subtitulación, lo que deja intuir cierta *manipulación ideológica* (v. fase E).

Tabla 111. Estrategias de traducción ante la presencia o ausencia  
de restricciones del texto audiovisual en el corpus de análisis

| RESTRICCIÓN   | ESTRATEGIA DE TRADUCCIÓN<br>EN LAS VERSIONES DOBLADAS |                             | ESTRATEGIA DE TRADUCCIÓN<br>EN LAS VERSIONES SUBTITULADAS |
|---------------|---|-----------------------------|---|
|               | En presencia  | No marcar el plurilingüismo | No hay una tendencia clara                                |
| FORMAL        | En presencia  | No marcar el plurilingüismo | No hay una tendencia clara                                |
|               | En ausencia   | Marcar el plurilingüismo    | Marcar el plurilingüismo                                  |
| LINGÜÍSTICA   | En presencia  | No marcar el plurilingüismo | Marcar el plurilingüismo                                  |
|               | En ausencia   | No marcar el plurilingüismo | Marcar el plurilingüismo                                  |
| SEMIÓTICA     | En presencia  | No hay una tendencia clara  | Marcar el plurilingüismo                                  |
| E ICÓNICA     | En ausencia   | No marcar el plurilingüismo | Marcar el plurilingüismo                                  |
| SOCIOCULTURAL | En presencia  | No marcar el plurilingüismo | No hay una tendencia clara                                |
|               | En ausencia   | No marcar el plurilingüismo | Marcar el plurilingüismo                                  |
| NULA          |   | No hay una tendencia clara  | No hay una tendencia clara                                |

#### 8.4.4. La manipulación técnica en los filmes de migración y diáspora

A tenor de la información recabada en las entrevistas con los agentes del proceso de distribución y traducción, la traducción de los fragmentos plurilingües y, en concreto, la conservación de la L3 en el TM, es en gran parte consecuencia directa de las limitaciones técnicas que implican el doblaje y la subtitulación de textos audiovisuales. En la línea postulada por Díaz Cintas (2012), el texto audiovisual es objeto de una *manipulación técnica* cuando existen restricciones que justifican la decisión de no marcar el plurilingüismo del TO.

De acuerdo con las conclusiones del apartado 8.4.3, no todas las restricciones influyen del mismo modo en la traducción del plurilingüismo. Tanto en el doblaje como en la subtitulación se percibe una mayor conservación de la L3 cuando no influyen restricciones formales. Este resultado está en consonancia con las explicaciones de los agentes, quienes hacen énfasis en tres limitaciones.

Por su experiencia, en las versiones dobladas tiende a desaparecer el plurilingüismo en las muestras en las que se produce un *solapamiento de intervenciones* y cuando la *L3 coincide con la lengua meta*:

Es cuestión técnica sencillamente. Seguramente cuando tú puedes cogerlo del original o está en la banda del M/E, o sea de lo que es el diálogo. Si eso está ahí, tú puedes optar por cogerlo o no. El problema es que no viene separado. Es una cuestión técnica solamente. En este caso, aparte de la parte artística también, no puedes cogerlo. No está solo, limpio, con lo cual tienes que cogerlo del original, si en el original hay otras personas hablando en otro idioma, tienes que doblarlo todo o doblarlo en su idioma. (Sánchez, anexo 12.9, 102)

No siempre se puede mantener la pista original. Esa pista está llena de efectos y sonidos, amén de otros diálogos, y cuando éstos coinciden con el sonido que queremos rescatar es imposible separarlos. A ver si lo puedo explicar gráficamente. Imagina que los siguientes dos renglones son una pista de sonido con el diálogo de dos personajes. Están grabados juntos. Cada renglón representa un personaje:

Inglés                      Inglés      Inglés  
   Polaco                      Polaco

Si quieres rescatar el polaco, tienes que cortar el sonido antes y después de la intervención para que el inglés sea sustituido por el castellano:

-----                      -----      Ing---  
   Polaco                      Polaco

Como observarás, en el primer corte no hay problema, pero al cortar el sonido justo al final de la segunda intervención del polaco, se nos queda un poco del diálogo original inglés, y si eliminas lo que queda del inglés también eliminas el final del polaco. (Gutiérrez, anexo 12.7, 150:157)

En las versiones subtituladas, creen que no se marca el plurilingüismo cuando la L3 está presente en subtítulos en los que se señalan otros rasgos del texto audiovisual mediante elementos ortotipográficos:

El uso de cursiva lo dejábamos para los extranjerismos, nombres de libros, películas, etc. (Cortés, anexo 12.4, 69)

La cursiva se usa para canciones, voces en *off* y cuando hay algún personaje que habla en un idioma distinto al más usado en la película. (Moya, anexo 12.6, 71)

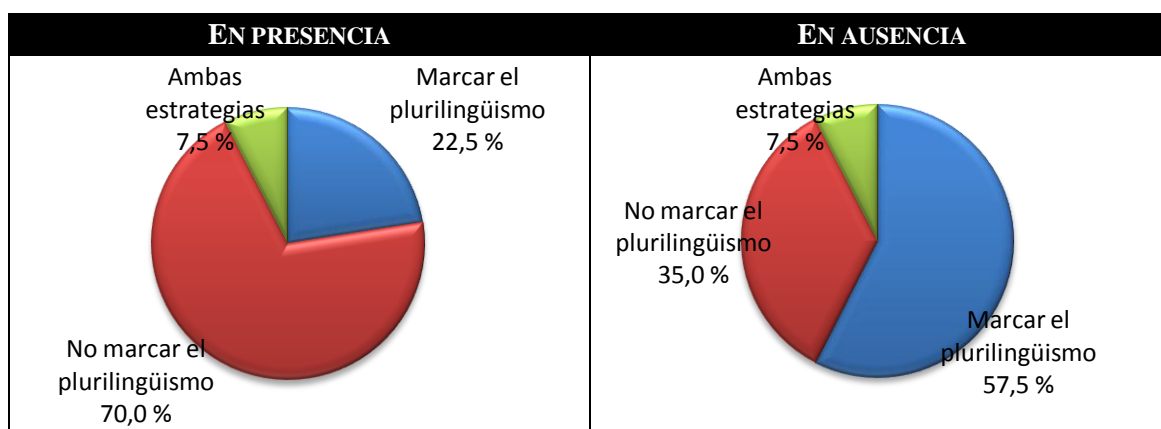
Además de esta última restricción, el mayor empleo de la L3 por parte de personajes extra en el TO (v. apartado 8.2.5) hace elucubrar que, de acuerdo con las convenciones de la subtitulación (Díaz Cintas y Remael, 2007), se omitirán parcial o totalmente estas intervenciones en las versiones subtituladas. Por consiguiente, el hecho de que no se marque el plurilingüismo debido a las *restricciones formales que implican síntesis de información* es el resultado de la manipulación técnica que conlleva este proceso.

En los siguientes subapartados, se estudia la estrategia de traducción ante la presencia y la ausencia de estas cuatro restricciones. Con ello se confirmará si la estrategia de traducción del plurilingüismo deriva en buena parte de los procesos técnicos del doblaje y la subtitulación.

#### 8.4.4.1. Solapamiento de intervenciones en las versiones dobladas

Según los agentes del proceso de traducción, el solapamiento de diálogos cuando se hablan dos lenguas a un mismo tiempo impide que se extraiga la L3 de la pista de audio original, lo que complica que se marque el plurilingüismo en el TM. Si se comparan las estrategias de traducción empleadas ante la presencia o la ausencia del solapamiento de intervenciones en los fragmentos plurilingües, se confirma que tiende a no marcarse el plurilingüismo y que se percibe un incremento en el porcentaje de muestras que marcan el plurilingüismo cuando no se solapan las intervenciones:

Tabla 112. Estrategias de traducción ante el solapamiento de intervenciones en las muestras plurilingües de las versiones dobladas



Estos resultados pondrían de manifiesto la existencia de una manipulación técnica ante esta restricción. No obstante:

1. No se percibe una desaparición absoluta de los fragmentos multilingües del TO ante el solapamiento de intervenciones (es decir, puede superarse la restricción).
2. En ausencia de esta restricción formal, no siempre se marcan en el TM los fragmentos multilingües del TO (es decir, la desaparición del multilingüismo no está siempre relacionada con dicha restricción técnica).

Los fragmentos plurilingües en los que se marca el plurilingüismo o en los que se detectan ambas estrategias de traducción representan más de un cuarto de las muestras. En ellos se hallan tres de las restricciones ante las cuales se marca siempre el plurilingüismo según los resultados del apartado 8.4.3.1:

- Las referencias metalingüísticas.
- La presencia de referentes culturales icónicos que consisten en saludos y ritos religiosos.



- La mención de referentes culturales mediante préstamos lingüísticos.

Estas tres restricciones favorecen que se marque la L3 a pesar del solapamiento de diálogos, de hecho en los fragmentos que presentan estas tres restricciones se evita caer en la manipulación técnica. Esto demuestra que el doblaje a español no es la única solución ante el solapamiento de intervenciones, sino que también es posible conservar la L3 mediante la creación de una nueva pista de audio en L3 (doblaje intralingüístico, v. ejemplo 75) o la extracción de la pista de audio del vídeo original (no traducción o modalidades de interpretación, v. ejemplo 74).

En dichas muestras el doblaje intralingüístico de la L3 o la extracción de la pista de audio afectan a fragmentos breves. Podría pensarse que estas medidas solo pueden aplicarse en situaciones como estas. Sin embargo, al respecto también se dispone de opiniones y prácticas contrarias, que confirman que la desaparición de la L3 ante el solapamiento de intervenciones no es obligatoria:

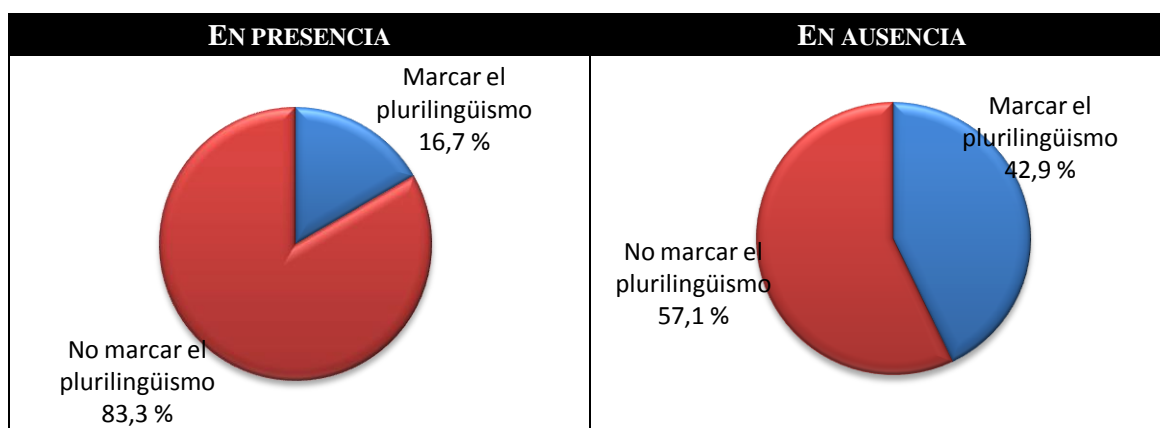
Siempre que fue posible (por longitud de diálogo, sobre todo) que el actor de doblaje pudiese interpretar en otro idioma, se respetó. (Gutiérrez, anexo 12.7, 128)

Las intervenciones que se suelen doblar son pequeñas frases. (Gutiérrez, anexo 12.7, 150)

Nosotros hemos llegado a hacer con un actor que ha hecho 40 *takes* en islandés. O sea, en islandés. Una película de Lars von Trier y se hizo en islandés, con un señor islandés que vino al estudio a trabajar con nosotros. Y a trabajar con el actor, a decirle cómo había que decir esto. Me parece que es importante eso. Muy importante. (Sánchez, anexo 12.9, 168)

En el corpus de análisis, también se detecta el solapamiento de intervenciones en muestras monolingües en L3. De acuerdo con los agentes del proceso de traducción, las intervenciones monolingües en L3 que se solapan son técnicamente aislables, porque no se han grabado otros códigos lingüísticos en la pista de sonido. Por tanto, no habría ninguna razón *técnica* que justificase que no se marque el plurilingüismo de dichas intervenciones. Sin embargo, en la siguiente tabla queda patente que en las muestras monolingües en L3 tiende a no marcarse el plurilingüismo tanto en presencia como en ausencia del solapamiento de intervenciones. Como en las muestras plurilingües, se recurre al doblaje a español (v. ejemplo 49).

Tabla 113. Estrategias de traducción en las versiones dobladas  
ante el solapamiento de intervenciones en las muestras monolingües en L3 del TO



Al analizar con detalle las muestras monolingües en L3 con solapamiento de intervenciones, pero en las que no se marca el plurilingüismo, no se detectan otras restricciones que justifiquen una manipulación técnica del plurilingüismo. En especial, en *It's a Free World...* es difícil averiguar por qué en una misma muestra desaparece la L3 en una primera transducción y se conserva en una segunda (v. ejemplo 82). Podría valorarse si la ininteligibilidad de los diálogos justifica en ciertos casos el cambio de código lingüístico. No obstante, en el ejemplo 21 se crean ad libitum en L3, lo que demuestra que la desaparición de la L3 ante los diálogos ininteligibles no es producto de una limitación exclusivamente técnica.

En conclusión, parece evidente que el solapamiento de intervenciones en las muestras plurilingües de las versiones dobladas no resulta ser una restricción que pueda derivar necesariamente en una manipulación técnica. Las prácticas contradictorias que se detectan en el corpus de análisis parecen indicar, por un lado, que es posible salvar la restricción técnica y, por otro lado, que la decisión de no marcar el plurilingüismo no es consecuencia de una limitación técnica, sino que en ella pueden influir más bien factores de carácter ideológico. Técnicamente es posible conservar el plurilingüismo si el equipo de doblaje apuesta conscientemente por ello (v. fase E).

#### 8.4.4.2. Coincidencia de la L3 con la lengua meta en las versiones dobladas

Los agentes del proceso de distribución y traducción hacen hincapié en el problema que surge cuando *coincide la L3 con la L2 (la lengua de distribución)*. Esta restricción puede generar una manipulación técnica en otros textos audiovisuales (por

ejemplo, en *Pulp Fiction* o *Notting Hill*, en donde los diálogos en español se sustituyen por diálogos en portugués e italiano, respectivamente). No obstante, la importancia del contexto sociocultural en los filmes de migración y diáspora determina que no sea posible sustituir la L3 del TO por una nueva L3. En consecuencia, no se justificaría el cambio de código lingüístico por la limitación técnica.

Nosotros la vimos en París. Simpática. Pero luego dijimos: «¿Cómo hacemos esta?». [...] No la compramos, porque no supimos cómo hacer. Están unas inmigrantes españolas en París, en una casa burguesa, y entonces Natalia Verbeke pone unas caras así, porque el tío le habla en francés. Le dice: «A mí el huevo duro me gusta...» Se lo dice en francés. Y, entonces, pone una cara... La chica no le entiende nada. Acaba de llegar.

Fui a verla por curiosidad, entré a verla media hora y me fui horrorizado, porque lo que hicieron es que todos los franceses hablan como así un poco [JM imita el acento francés]: «Pero, a mí me gusta el huevo duro un poco...». Y ves que Natalia Verbeke pone una cara de no entender nada y termina toda la perorata de cómo le gusta. [JM imita el acento francés.] «El huevo duro, solo dos minutos y yo... Porque es un buen día. Buen día depende de huevo duro cómo esté. Si bien huevo duro, buen día. Mal huevo duro, mal día». Y ya la chica, al final, dice: «Ah, que le gusta el huevo duro no sé qué, ¿no?». Si te lo está diciendo en castellano, o sea... [...] Luego están las francesas que están hablando entre ellas, hablando de las criadas, de la *bonne*, de les *bonnes*, y [...] dice una: «*Ma bonne* es muy peculiar, porque...». Entonces meten solamente una palabra en francés y luego hablan como... Yo me fui horrorizado. (Moreno, anexo 11.1, 63:66)

Sí que te pones de acuerdo es saber cómo enfocas el tema idioma, sobre todo cuando, por ejemplo, es hispano. (Pastó, anexo 12.8, 24)

En el corpus de análisis, pese a las advertencias de los agentes, no existe ningún caso de manipulación técnica. Ante la coincidencia de la L3 con la L2 cuando los inmigrantes son latinos o chilenos, se dobla intralingüísticamente el español para evitar diálogos sin sentido en el TM (v. ejemplo 58). Cuando los protagonistas viajan a España, no se traduce la L2 (v. ejemplo 7).

#### **8.4.4.3. Restricciones formales que implican el uso de elementos ortotipográficos en las versiones subtituladas**

El hecho de que la cursiva o las comillas se empleen no solo para marcar los extranjerismos, sino también los narradores en *off*, las canciones, las intervenciones a través de un aparato electrónico (el teléfono, la radio, la televisión, etc.), las citas textuales, las lecturas en voz alta, etc., provoca que sea habitual reservar estos signos

para marcar dichas convenciones y que, en consecuencia, no se marque la L3 usando los mismos signos tipográficos.

El uso de cursiva lo dejábamos para los extranjerismos, nombres de libros, películas, etc. (Cortés, anexo 12.4, 69)

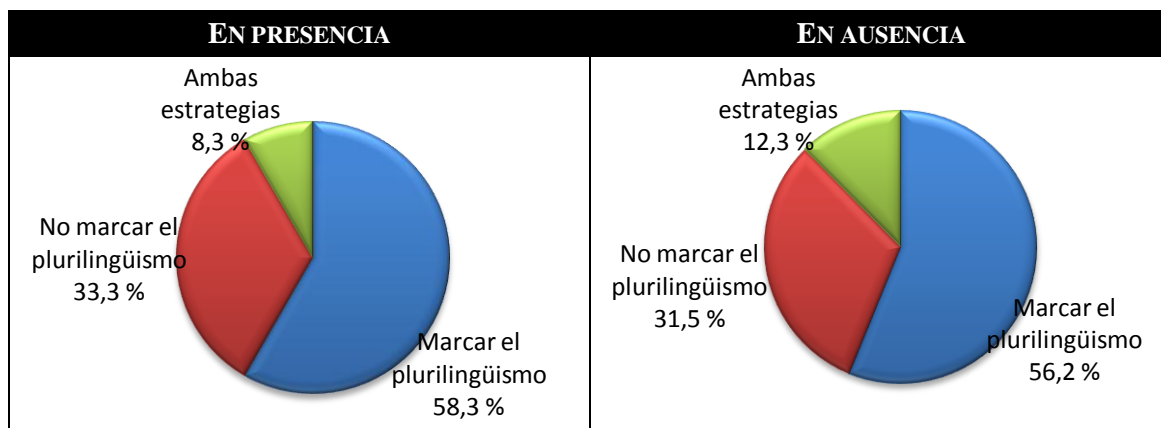
La cursiva se usa para canciones, voces en *off* y cuando hay algún personaje que habla en un idioma distinto al más usado en la película. (Moya, anexo 12.6, 71)

En subtitulado para salas no se usan los demás recursos de los que hablas porque ralentizan la lectura, o porque no se puede hacer técnicamente para impresión de subtítulos en celuloide (el caso del color). (Moya, anexo 12.6, 110)

La subtituladora Lía Moya tampoco ve factible la posibilidad de utilizar otros elementos ortotipográficos, como colores, corchetes, etc., para marcar la L3. No obstante, las razones técnicas que aduce no existen ya tras la implantación de la tecnología digital en las salas cinematográficas. Los archivos XML aceptan el uso de colores y los cambios en la posición de los subtítulos, tal y como confirman los traductores Álvaro Méndez y Pablo Fernández Moriano<sup>244</sup>.

Cuando se analiza la estrategia de traducción en presencia de las restricciones formales que implican el uso de elementos ortotipográficos en las versiones subtituladas, sorprende en primer lugar que tienda a marcarse la L3. Al comparar estos datos con los resultados obtenidos en ausencia de estas restricciones, se descubre que el porcentaje de muestras en las que no se marca el plurilingüismo es similar tanto en presencia como en ausencia de estas restricciones.

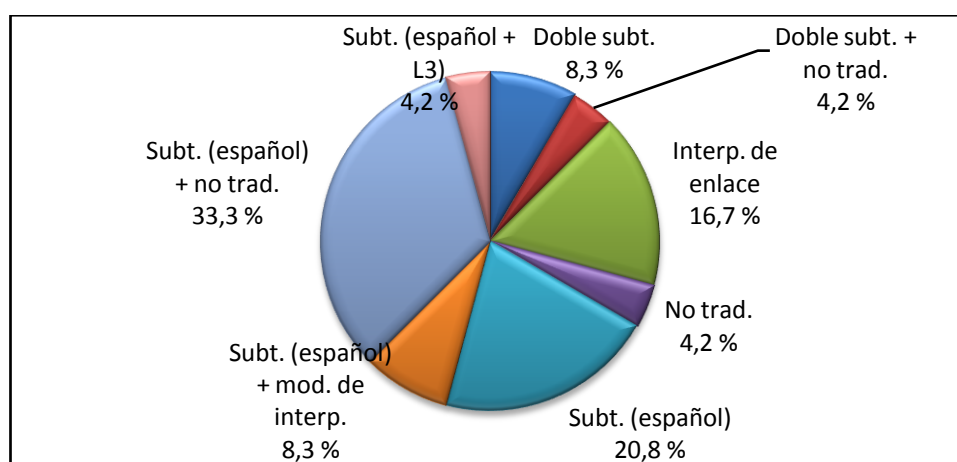
Tabla 114. Estrategias de traducción ante las restricciones formales que implican el uso de elementos ortotipográficos en las versiones subtituladas



<sup>244</sup> Comunicación personal a través la lista de socios de ATRAE en noviembre de 2013.

En el corpus de análisis, solo se marca la L3 mediante la cursiva en el ejemplo 40. En el resto de muestras que contienen cursiva y comillas, estos elementos ortotipográficos indican rasgos del texto audiovisual (por ejemplo, el narrador en *off* y la lectura en voz alta). Cuando sí se marca la L3, no se recurre a otros rasgos ortotipográficos (colores, caja, paréntesis, etc.), sino que se opta por la no traducción, las modalidades de interpretación, el cambio de código lingüístico (la subtitulación a español y L3) o el cambio de posición de los subtítulos (con el consiguiente doble subtitulado):

Figura 48. Modalidades de traducción en las muestras que contienen restricciones formales que implican el uso de elementos ortotipográficos



A la vista de los datos anteriores, en las versiones subtituladas la estrategia de traducción no puede considerarse producto de una manipulación técnica obligatoria ante las restricciones formales que implican el uso de elementos ortotipográficos, sino que en ella influyen otros factores de carácter más ideológico (v. fase E).

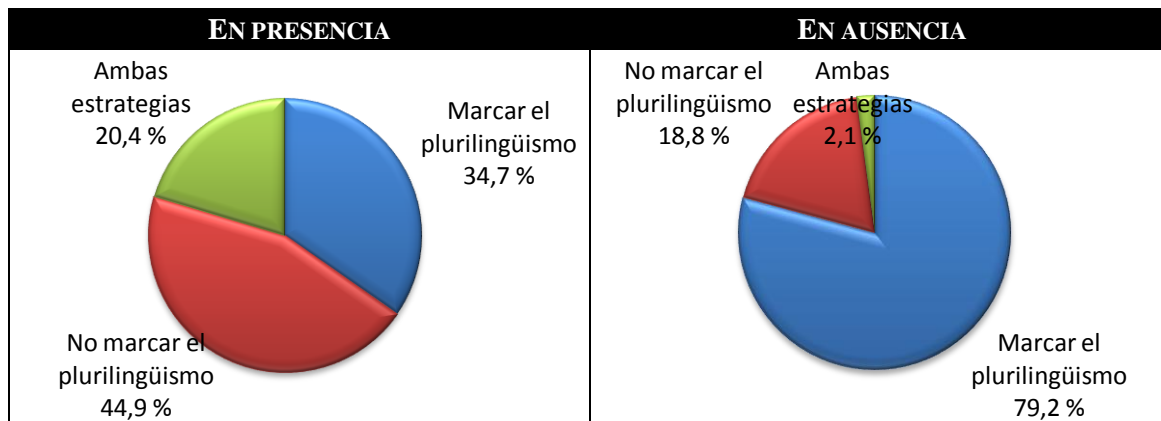
#### 8.4.4.4. Restricciones formales que implican síntesis de información en las versiones subtituladas

Uno de los rasgos característicos de la subtitulación es el proceso de síntesis de la información, pues el número de caracteres que caben en un subtítulo y la velocidad de lectura de los espectadores dificultan que se reproduzca en modo escrito el código lingüístico íntegro del TO (verbal o visual). Dado que en el corpus de análisis no solo los personajes protagonistas o secundarios utilizan la L3, sino que la diversidad lingüística también queda reflejada en los ambientes que crean los personajes extra, sería lógico pensar que las restricciones que implican síntesis de información (voces de

fondo, planos generales, solapamiento de intervenciones y solapamiento con el código musical) podrían provocar que no se marque el plurilingüismo debido a una limitación técnica.

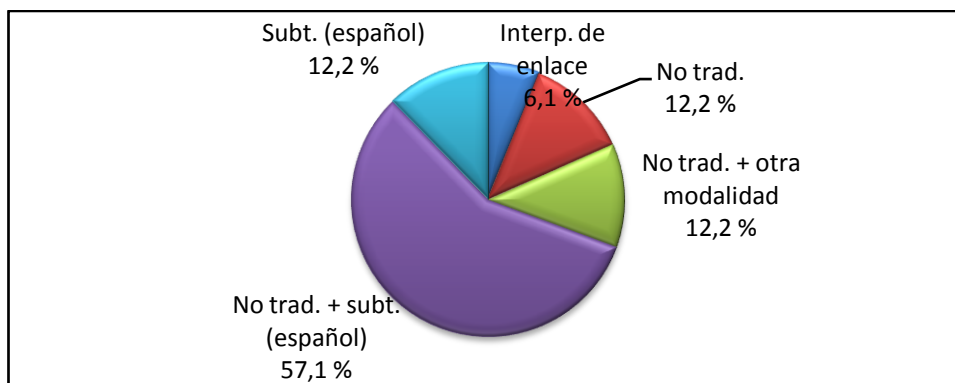
En presencia de estas restricciones formales, no se observa una tendencia clara respecto a la estrategia de traducción:

Tabla 115. Estrategias de traducción ante las restricciones formales que implican síntesis de información en las versiones subtitradas



Se marca la diversidad lingüística del TO cuando se omite totalmente la L3 (no traducción) o cuando aparece en escena un intérprete, natural o profesional (interpretación de enlace y transducción).

Figura 49. Modalidades de traducción en las muestras que contienen restricciones formales que implican síntesis de información



En ausencia de estas restricciones formales sí se observa un elevado porcentaje de muestras que marcan el plurilingüismo, lo que confirma que el hecho de que no se marque la L3 ante los rasgos del texto audiovisual que obligan a sintetizar la

información son producto de una manipulación del texto audiovisual eminentemente técnica<sup>245</sup>.

A modo de conclusión de la fase D, ante las cuatro restricciones que limitan la traducción del plurilingüismo de acuerdo con la bibliografía y las entrevistas a los agentes del proceso de distribución y traducción, se confirma que la estrategia de traducción solo es producto de una manipulación técnica cuando se detectan en las muestras restricciones formales que implican síntesis de información.

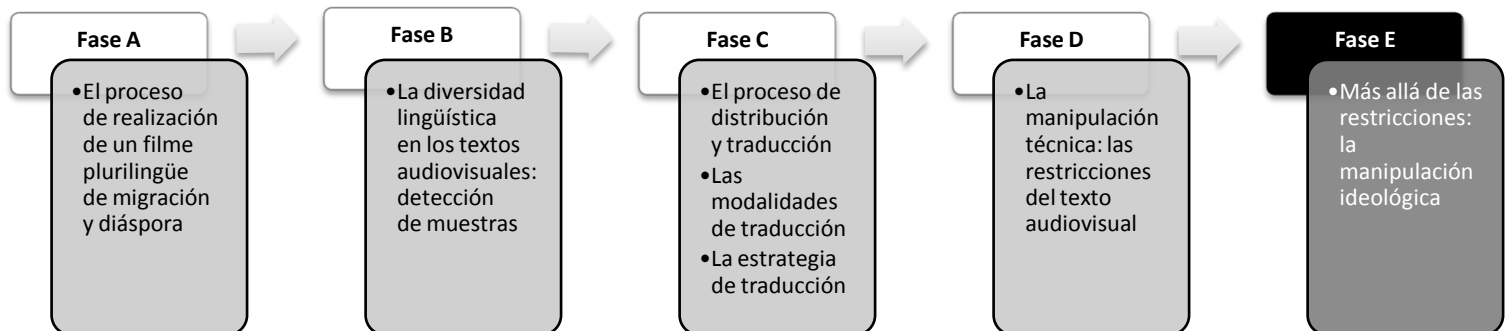
Estos resultados llevan a pensar que, aunque el papel de las restricciones es clave en la traducción del plurilingüismo (ya sea por favorecer o dificultar la conservación de la L3), la decisión final depende de otros factores, producto probablemente de una *manipulación ideológica* (Díaz Cintas, 2012), consciente o inconsciente. Como se ha visto, los traductores y los directores de doblaje se escudan principalmente en que se ven obligados a manipular (hacer desaparecer) la L3 por razones técnicas, pero sus comentarios y, sobre todo, sus soluciones de traducción dejan entrever otras posibilidades, lo que da pie a intuir que en la traducción del plurilingüismo entran en juego otros factores. Por ello, en la última fase de este trabajo doctoral se estudia la manipulación ideológica con gran hincapié en el papel de las distribuidoras como cliente final, en la percepción que se tiene del doblaje y la subtitulación y en las consecuencias que la homogeneización del plurilingüismo ocasiona en la representación del origen inmigrante de los personajes y los contextos comunicativos representados.

---

<sup>245</sup> A pesar de la justificada manipulación técnica, se intuye un elemento de carácter ideológico que auspicia la subtitulación de la L1 en detrimento de no marcar visualmente la L3 (v. fase E).

## 8.5. Fase E. Más allá de las restricciones: la manipulación ideológica

Figura 50. La fase E entre las fases de la investigación



En esta última fase de la investigación, la tesis avanza del enfoque microtextual, centrado en el análisis pormenorizado del texto audiovisual y las convenciones del doblaje y la subtitulación, a ciertas cuestiones profesionales y aspectos macrotextuales, como el público y la rentabilidad económica. Estos se alejan del texto audiovisual en sí mismo, pero son determinantes en la traducción del plurilingüismo. El número de personas que participan en el proceso de realización, distribución y traducción de los filmes de migración y diáspora multiplica las posibilidades de que se manipule el texto audiovisual, de manera consciente o inconsciente (Díaz Cintas, 2012).

A la vista de que los motivos técnicos no son los únicos culpables de las manipulaciones observadas en la traducción de los textos audiovisuales plurilingües, sino que su incidencia en las decisiones de traducción solo es notoria en las versiones subtituladas cuando las restricciones formales implican síntesis de información, se cree que los agentes implicados en el proceso de traducción y distribución de estos filmes en España trasladan al producto audiovisual su visión sobre la relación que debe existir entre texto original y texto meta, es decir, que los textos audiovisuales plurilingües son producto de una *manipulación ideológica*.



No se estudiarán aquí las palabras que pueden reflejar una ideología determinada, sino que resulta más interesante averiguar hasta qué punto el proceso de traducción de la L3 se ve afectado por el polisistema en el que se desarrolla el proceso de traducción. Las entrevistas realizadas a las distribuidoras, los traductores y los directores de doblaje arrojan luz sobre su manera de entender la traducción audiovisual y sobre razones extratextuales que afectan al proceso de traducción. Este apartado trata cuatro factores: el papel de las distribuidoras, las razones económicas, el proceso de traducción del plurilingüismo y el espectador ideal. Estos factores van a permitir extraer conclusiones teóricas sobre la representación (lingüística) de las comunidades inmigrantes en las versiones dobladas y subtituladas, y, con ello, sobre el efecto que no marcar el plurilingüismo tiene en la percepción de los largometrajes.

### 8.5.1. *El papel de las distribuidoras*

El cine de migración y diáspora que se analiza en esta tesis doctoral es un ejemplo del llamado *cine de autor*, películas de presupuesto más bien ajustado con un compromiso social. Las distribuidoras Golem y Alta Films son dos de las grandes y más experimentadas empresas de distribución de filmes independientes de España. De las siguientes afirmaciones, puede deducirse que la compra de los derechos de distribución es una decisión marcadamente ideológica en Golem, cuyos gerentes tienen un compromiso social muy arraigado e intentan compaginarlo con la rentabilidad de la película.

Asistes a los festivales de Berlín, de Cannes, de Toronto, Venecia, San Sebastián... Ves una película, te gusta, por lo que sea. Pues por diferentes motivos, porque toca, en este caso, temas sociales que te tocan alguna fibra, porque ves que puede ser interesante, por calificar un momento histórico que ha pasado antes en o post de esos hechos históricos. Y, bueno, que guste al público... Esa es la pregunta. Tienes que adivinar si gusta al público. (Moreno, anexo 11.1, 9)

El de la migración es un tema recurrente en Europa en muchas películas, sobre todo en los países donde se produce este fenómeno y, de alguna manera, tratas de despertar un poco la conciencia en la gente para que se vea bajo otro prisma. Que siempre hay que luchar de alguna forma, porque esas formas tan rápidas de calificar a los inmigrantes y tal vez a los países, [...] dan lugar a ciertas posturas xenófobas son muy peligrosas. De alguna manera, dices: «Vamos a ver si somos capaces o si la gente es capaz de ver bajo otro prisma y bajo otra mirada a esas personas que vienen en busca de una nueva vida» (Moreno, anexo 11.1, 13:15)

Está claro que la migración es uno de los temas más importantes que a nivel sociopolítico estamos asistiendo en los últimos años, sobre todo, en Europa. Desgraciadamente, cada vez creo que tienen menos interés por parte del público, ¿no?

Por ejemplo, una película como *Welcome* (Philippe Lioret, 2009) fue un fracaso tremendo de taquilla. (Moreno, anexo 11.1, 13)

Cuando ves muchas películas y estás deseando casi que no te guste, porque ves que es muy difícil para el público, para buscar esa audiencia que tiene que tener esta película, porque, al fin y al cabo, tienes que buscar una rentabilidad para continuar con el negocio. Bueno, muchas veces te enamoras de películas, que luego desgraciadamente no tienen el favor del público, ¿no? Ahora mismo este tipo de cine está muy... No es que esté denostado, pero sí que hay un vacío muy grande. (Moreno, anexo 11.1, 9)

De la entrevista a Alta Films, se percibe un importante compromiso con el cine europeo; el hecho de que distribuyan filmes de migración es algo más bien casual.

Yo tengo vocación de cine europeo. O sea, aparte, es familiar. Tengo una madre francesa. Me gusta Europa y me siento europeo, antes que nada, ¿no? Entonces, pues, a mí claro, todas las historias que transcurran en Italia o en Francia o en Inglaterra [...] me interesan. Evidentemente, lo primero que me interesa es una buena película. Pero luego si es europea, más todavía. (González Kuhn, anexo 11.2, 40:42)

Nosotros antes traíamos mucho cine español, porque había un poco más de dinero y podíamos arriesgarnos en ciertos títulos, porque los productores tenían dinero para invertir en publicidad. ¿Qué pasa? Que ahora con todos los recortes, etcétera, nos viene cantidad de gente con películas que no podemos llevar. Que hace cinco años llevábamos y que ahora no podemos, porque, primero, ha bajado mucho el público y, segundo, no podemos asumir los riesgos de copias y publicidad en esas películas, con lo cual muchas veces no salen. Es una pena, pero es así. Me refiero a la toma de decisión de si se distribuye un título o no. Cine europeo, ahora estamos trayendo menos también. ¿Por qué? Porque el programa MEDIA cada vez da menos dinero, entonces ya hay mucho cine europeo que no sale rentable. No, no es rentable. Y, de verdad, que no miramos solo la pela. Porque muchas veces hemos traído aquí películas sabiendo que no van a hacer un duro, pero lo que tampoco podemos hacer es cerrar, ¿sabes?<sup>246</sup> Entonces por amor al arte haces muchas cosas, pero más que nada ya prácticamente no puedes hacer nada. Estamos trayendo películas como *Moonrise Kingdom* [Wes Anderson, 2012], que es americana, como *Magic Mike* [Steven Soderbergh, 2012] o películas así con un reparto fuerte y en inglés, aunque luego lo del inglés como se dobla ... Pero sí es verdad que este año estamos trayendo mucho menos cine europeo. (González Kuhn, anexo 11.2, 78)

En cuanto a la elección del tema, muchas veces es coincidencia. [...] No es que se plantee: «Vamos a comprar películas de inmigración o películas de segunda generación». No. (Rodríguez, anexo 11.2, 344)

Lo que buscamos es una buena película. A ser posible, europea. (González Kuhn, anexo 11.2, 345)

---

<sup>246</sup> Lamentablemente esta última afirmación parece una premonición, pues, como ya explico en el apartado 8.3.1, la empresa Alta Films anunció su cierre como distribuidora durante el proceso de redacción de esta tesis doctoral.

En las entrevistas, se observa que entre los distribuidores independientes sigue primando la idea de que la subtitulación es la forma más adecuada de ver un largometraje<sup>247</sup>.

Cuando ves las películas en versión original, lógicamente es un mundo, ¿no? Cuando las doblas, es otro. Para mí, es un trauma tener que ver las películas dobladas. Las has visto en versión original, luego las ves dobladas y se te cae el alma a los pies. No te cuadra nada, ¿no? Ni las voces originales ni esa riqueza lingüística que existe en las películas. (Moreno, 11.1, 24)

No me gusta el doblaje. (Rodríguez, 11.2, 433)

Yo lo veo todo en versión original. (González Kuhn, 11.2, 238)

AR: Yo me he encontrado con gente bien joven, que te dicen: «No, no, es que yo lo prefiero doblado, porque así no me esfuerzo».  
EGK: Pero eso es normal. No es la culpa del chaval, tampoco. Es la culpa de los padres, a lo mejor, en cualquier caso. (Rodríguez y González Kuhn, 11.2, 87:88)

La cosa es ver cine en versión original, porque ganas mucho más de lo que pierdes, ¿no? Y eso es lo que es la tele. Si desde pequeños ven la televisión en versión original o, por lo menos, el cine en versión original, pues luego irán al cine a verla en versión original, también. Pero si te empiezan a meter todo doblado y estás acostumbrado a verlo todo doblado, vete tú ahí a... (González Kuhn, 11.2, 84)

Estas opiniones versadas sobre el doblaje y la subtitulación claramente influyen en la traducción del plurilingüismo. Si las distribuidoras consideran que los espectadores que van a ver filmes doblados no respetan el filme original, puede que cuiden menos el proceso del doblaje. Hay que tener en cuenta que, cuando se inicia la distribución en España de una película multilingüe, se consensua la estrategia de traducción entre la distribuidora y los agentes del proceso de traducción (Gutiérrez, anexo 12.7, 122, 131; Pastó, anexo 12.8, 207; Sánchez, anexo 12.9, 100; Moya, anexo 12.6, 110).

### 8.5.2. *Las razones económicas*

Como se acaba de comentar, los profesionales de la distribución independiente en España prefieren el cine en versión original subtitulada. No obstante, se ven en la

---

<sup>247</sup> Dentro de la industria de la traducción audiovisual y en el ámbito académico, se ha abandonado la línea de argumentación que comparaba el doblaje y la subtitulación intentando dilucidar cuál de las dos modalidades era mejor. Hoy en día este debate ha desaparecido. Se entiende que ambas modalidades son válidas para traducir textos audiovisuales y que es el público el que decide cómo ve la película, aunque siempre de acuerdo con la oferta de su lugar de residencia.

obligación de encargar el doblaje de los largometrajes por motivos económicos<sup>248</sup>. Por un lado, porque las salas de cine en versión original subtitulada son muy minoritarias y poco frecuentes en las (pequeñas) capitales de provincia (Rodríguez y González Kuhn, anexo 11.2, 85:86; González Kuhn, anexo 11.2, 95) y, por el otro, porque las cadenas de televisión exigen que el doblaje ya esté realizado (Moreno, anexo 11.1, 68).

A pesar de que el doblaje no sería su preferencia a la hora de traducir filmes extranjeros, en ambas distribuidoras están de acuerdo en la importancia de la calidad.

Cuando doblamos las películas procuramos guardar esa quinta esencia de la dificultad que suele existir muchas veces... Para nosotros es de suma importancia, sobre todo, por respetar lo máximo la concepción [...] del director, que ha hecho una película con un planteamiento muy peculiar, en ese caso. (Moreno, anexo 11.1, 26)

Nosotros preferimos hacer un buen doblaje desde el principio. Hay otros que hacen unos doblajes que se llaman directamente para televisión. Te cuesta la mitad o una tercera parte, porque se va a macha martillo, voces más insulsas... Si doblamos la película, aunque luego hagamos muy pocas copias, siempre hacemos un doblaje con el mismo interés que si fuese [una] película importante. (Moreno, anexo 11.1, 51)

No me gusta el doblaje, pero creo que hay que hacerlo lo mejor posible. Si se hace, que se haga lo mejor posible con los textos, con las decisiones de las voces de los actores, con la interpretación y que sea de la mejor manera. (Rodríguez, anexo 11.2, 433)

La traducción del plurilingüismo en las versiones subtituladas no se ve afectada por limitaciones presupuestarias, ya que marcar el plurilingüismo ortotipográficamente no supone un incremento del presupuesto. Sin embargo, durante el proceso de doblaje, el respeto a la concepción de los autores del filme original que menciona Moreno entra a veces en conflicto con cuestiones pecuniarias, porque el subtitulado parcial de una película doblada encarece con creces el presupuesto.

En consecuencia, en películas independientes que no esperan ser un gran éxito de taquilla, como las que se estudian en esta tesis doctoral, este encarecimiento supone que por razones de rentabilidad se limite el presupuesto; como resultado, tiende a realizarse un doblaje plano en el que no se marca el plurilingüismo. Esta podría ser la razón por la que prácticamente no se marca el plurilingüismo en las versiones dobladas de *Ae Fond Kiss...* y *Room to Rent*, a pesar de que en el primero de estos filmes existen subtítulos parciales en el TO.

---

<sup>248</sup> No se presta suficiente atención al hecho de que todos los agentes del proceso de traducción participan en él por razones económicas (Jansen y Wegener, 2013).

En el doblaje una cosa doblada en la cual tienes que añadirle subtítulos, de repente, el costo se dispara. ¿Cómo es posible [que] el precio de doblaje de esta película haya sido tanto? Y es por eso. (Moreno, anexo 11.1, 97)

Ha habido películas que [los diálogos en L3] se ha[n] subtitulado, pero eso encarece mucho el proceso. (Rodríguez, anexo 11.2, 31)

La subtitulación parcial es habitual cuando se subtitulan las canciones importantes para la trama (Chaume, 2012; Díaz Cintas y Remael, 2007). Sorprende encontrar ejemplos de subtitulación parcial en *Beautiful People* y *Ae Fond Kiss...* para traducir canciones cuando, sin embargo, en el primer filme se queda sin traducir la L3 y en el segundo largometraje se dobla a español. Estas prácticas contradicen las razones económicas que aducen los agentes del proceso de distribución y traducción y confirman que en la traducción del plurilingüismo se hace patente más bien una manipulación de carácter ideológico.

### 8.5.3. *El proceso de traducción del plurilingüismo*

Además de los motivos económicos, en el doblaje y la subtitulación de los filmes plurilingües entran en juego dos factores relacionados con el proceso de traducción en sí mismo: la función del plurilingüismo en el TO y la fase artística del doblaje y la subtitulación.

La estrategia de traducción suele depender de la función del plurilingüismo en el texto audiovisual. En las versiones dobladas, la función del plurilingüismo determina que se haga un mayor esfuerzo por conservar la L3 a pesar de que las restricciones invitasen a realizar un doblaje a español. En las versiones subtituladas, si la L3 no tiene una función clara, se suele omitir directamente la traducción.

Cuando se hablan varios idiomas suele haber problemas de entendimiento entre los diferentes personajes e [intentamos] que el público sea capaz de vislumbrar eso. A pesar de que no es nada comercial, [doblamos] únicamente la lengua más mayoritaria en la película. Entonces procuramos que [si] la película tiene un 60 % en inglés, hacemos el inglés y el resto procuramos mantenerlo en el idioma original para que se vea esa idiosincrasia de esos personajes sumidos en otro país, en otra lengua, desconocimiento de formas de vida y, sobre todo, de poder comprenderse y entenderse en el idioma. (Moreno, anexo 11.1, 26)

Nos sentimos incapaces de hacer un doblaje plano, a no ser que en la película el idioma no sea importante. (Moreno, anexo 11.1, 27)

Depende un poco de las películas, [...] de lo que quieras contar. ¿Qué es lo importante? ¿Que hablen con acento, que hablen en otro idioma, o la historia que me están contando? Eso se decide un poco sobre la película vista. (Sánchez, anexo 12.9, 100)

[En *Ae Fond Kiss*.] Al haber mucho diálogo en otro idioma, decidimos no ponerlo en cursiva para [...] darle el mismo peso que al diálogo en inglés. (Moya, anexo 12.6, 110)

Lo más fácil, ¿qué es? Decirlo en español. Excepto que sea muy importante que aquello sea dicho en otro idioma, pero si tenemos que escoger y todo es igual, escogemos el español. (Pastó, anexo 12.8, 336)

Hay otras en las que realmente, no digo que [el plurilingüismo] no sea importante, pero no es tan importante. Que en las películas de Fatih Akin no hablen el turco y el otro el alemán. Está hablando uno con el otro. Vamos a ver, da igual, si os estáis entendiendo. [...] Realmente a veces los directores lo usan un poco como convención el que uno hable un idioma y otro hable en otro. (Sánchez, anexo 12.9, 148)

A veces es importante, a veces no. Hace poco hemos hecho una película: *Almanya* [*Almanya - Willkommen in Deutschland*, Yasemin Samdereli, 2011], que es una película que hablan en todo, pero como la directora de la película ha hecho lo que ha querido. Quiero decir que es un poco arbitrario que hablen en turco, a veces en alemán, a veces en idioma inventado, ¿sabes? [...] No tiene un porqué. De repente los personajes están hablando en alemán y de repente están hablando en turco. Realmente es una convención todo. (Sánchez, anexo 12.9, 98)

En el transcurso de esta investigación, se ha percibido que en los largometrajes en los que tanto la L1 como la L3 tienen una función primordial, marcar la L3 emite un mensaje claramente ideológico. Supone diferenciar entre códigos lingüísticos a pesar de que en el TO se da el mismo peso a las lenguas del diálogo plurilingüe (Moya, anexo 12.6, 110). Como se explica en el apartado 8.3.3.2, en la práctica profesional la subtituladora finlandesa Tina Holopainen únicamente marca la L3 cuando se percibe un problema de comunicación; de otro modo, cree que se subrayaría la otredad de los personajes, una otredad que no tiene por qué ser tan explícita en el TO.

Tanto en las versiones dobladas como en las versiones subtituladas, los profesionales del proceso de traducción deben adivinar la intención de los cineastas, puesto que, como se ha visto en la fase A, los cineastas del filme original se desentienden —o más bien, no son partícipes, o ambas cosas— del proceso de traducción para su distribución internacional. A este respecto, Josexo Moreno pone de manifiesto sus dudas de que estos doblajes planos (en los que la estrategia de traducción es no marcar el plurilingüismo) sean del agrado de los cineastas.

Hay casos flagrantes. No sé yo si el director viese esa película y prohibiría que ese distribuidor distribuyera más mis películas en ese país. Me parece que a veces [el

dobla] puede provocar risa y a veces incomprensión o te cambia la percepción total de lo que es la película. (Moreno, anexo 11.1, 145)<sup>249</sup>

¿Influiría en la decisión sobre la estrategia de traducción el hecho de que los cineastas recibiesen asesoramiento sobre el proceso de traducción como propone Romero Fresco (2013) en el proyecto *Accessible Filmmaking*<sup>250</sup>? Nuestra opinión es que sí y que, de hecho, es muy posible que las distribuidoras dejasen de aducir razones económicas para marcar el plurilingüismo.

Con el proyecto *Accessible Filmmaking*, se pretende iniciar a los agentes del proceso de producción y realización en el ámbito de la traducción audiovisual para que se tomen medidas en la fase de producción que disminuyan el presupuesto dedicado a la traducción. Si en el proceso de realización se tuviesen en cuenta las especificidades de la traducción audiovisual, y en concreto de la traducción del plurilingüismo, se evitarían ciertas restricciones. Asimismo, si al menos los cineastas elaborasen una guía semejante a las que entrega el realizador Alistair Cole a los traductores de sus obras multilingües (v. apartado 8.1.3), resultaría más sencillo que los agentes del proceso de traducción conociesen la intención de los guionistas y los realizadores. De este modo, no se correría el riesgo de obviar una función desconocida o implícita del plurilingüismo, que desapareciese del texto audiovisual traducido si no se marca la L3.

En la elección de la estrategia y la modalidad de traducción, también se valoran las consecuencias artísticas que conllevaría mantener los fragmentos multilingües en el TM. En las versiones dobladas, cuando se conserva la L3 de la pista de audio original, solo se dobla la L1. Los agentes del proceso de traducción tienen muy en cuenta el riesgo de que resulte muy llamativo el cambio de voz o el acento.

De verdad, [el subtítulo parcial] no funciona. Si [en] una escena está todo el mundo hablando, que tienen ya sus voces, de pronto insertas unos subtítulos, ni reconocerían a los personajes a lo mejor [...]. (Rodríguez, anexo 11.2, 200)

Hay que buscar a alguien que hable igual. Pero no te lo crees. Entonces la gente del cine dice: «Uy, pues si esta es otra». Porque lo dicen. (Pastó, anexo 12.8, 318)<sup>251</sup>

<sup>249</sup> En el Festival de Cine Política de Ronda (Málaga), pude comprobar la reacción de sorpresa y disgusto de Paul Laverty cuando vio el doblaje de un cortometraje de Ken Loach, que forma parte del filme omnibús *11'09''01 (11'09''01. 11 de septiembre*, VV. AA., 2003).

<sup>250</sup> Disponible en: <http://www.accessiblefilmmaking.com/>.

<sup>251</sup> A falta de un estudio de recepción, describo mi propia experiencia como espectadora del filme *Provoked*. A pesar de que mis conocimientos sobre la traducción del plurilingüismo pronto me hicieron

Miramos el tipo de voz para que pudiéramos mantener como primera cosa, mantener el *punjabi*. Entonces a partir del *punjabi*, decidimos cómo podemos cortar una frase que no quede extraño y que luego el otro siga y que parezca normal [...]. Pues buscaremos voces casi súper parecidas. O que, como mínimo, tengan unos bajos o tengan unos agudos acordes con el actor. (Pastó, anexo 12.8, 27)

Hubo que calibrar si perderíamos veracidad al no tener actores de doblaje en ciertas lenguas. (Gutiérrez, anexo 12.7, 122)

De hecho, la imposibilidad de encontrar una voz muy similar puede provocar que se opte por doblar todo al español. Podría evitarse este problema si se dobla intralingüísticamente la L3. Esta solución solo se da cuando el plurilingüismo es muy importante para la trama y hay un compromiso del equipo de doblaje, lo que induce a pensar que la decisión de no conservar la L3 en las versiones dobladas es claramente fruto de una manipulación ideológica del TM.

Cuando, por longitud de diálogo o tratarse de un idioma demasiado complicado, fue imposible reproducir con cierta calidad artística el texto original se optó por buscar alternativas que no desvirtuasen la obra. (Gutiérrez, anexo 12.7, 128)

Siempre que fue posible (por longitud de diálogo, sobre todo) que el actor de doblaje pudiese interpretar en otro idioma, se respetó. (Gutiérrez, anexo 12.7, 128)

Las intervenciones que se suelen doblar son pequeñas frases. (Gutiérrez, anexo 12.7, 150)

Aquí, por ejemplo, casi siempre se mantiene o se intenta imitar el original en todas sus facetas. Si sale y habla rumano, nosotros hablaremos rumano con un rumano al lado que nos dirá cómo se habla rumano o con un polaco al lado. A veces no puede ser... (Pastó, anexo 12.8, 47)

Nosotros hemos llegado a hacer con un actor que ha hecho 40 *takes* en islandés. O sea, en islandés. Una película de Lars von Trier y se hizo en islandés, con un señor islandés que vino al estudio a trabajar con nosotros. Y a trabajar con el actor, a decirle cómo había que decir esto. Me parece que es importante eso. Muy importante. (Sánchez, anexo 12.9, 168)

En las versiones subtituladas, las repercusiones artísticas que tiene marcar ortotipográficamente la L3 están sobre todo relacionadas con la legibilidad de los subtítulos. A día de hoy no existen todavía datos empíricos que confirmen que los espectadores no comprenden los elementos ortotipográficos que pueden emplearse para marcar la diversidad lingüística del TO, ni que estos dificulten la lectura.

---

intuir que se había extraído la pista original de audio para conservar la L3, no detecté el doblaje intralingüístico de la L3 que tuvo lugar en la muestra 353\_VD hasta que no me lo comentó la directora de doblaje en la entrevista.



Al haber mucho diálogo en otro idioma, decidimos no ponerlo en cursiva para facilitar la lectura [...]. (Moya, anexo 12.6, 110)

¿Funcionaba bien como espectador? Yo no lo he visto. [...] Además, tengo mis dudas. (Rodríguez, anexo 11.2, 207)

#### 8.5.4. *El espectador ideal*

La concepción que del doblaje y la subtitulación tienen los agentes del proceso de traducción influye con probabilidad en la estrategia de traducción, porque estos se imaginan un espectador ideal para cada una de estas modalidades. En el doblaje, los agentes del proceso de traducción tienden a no marcar el plurilingüismo a pesar de que disponen de recursos para evitar la manipulación del código lingüístico. En las entrevistas, queda reflejado que no se marca el plurilingüismo porque los agentes del proceso de distribución y traducción se apoyan en la creencia de que el público que va a ver una película doblada no quiere leer subtítulos.

No es muy habitual doblar en otras lenguas, a fin de cuentas, el doblaje que hacemos es para España y sería absurdo doblar para que no lo entendiesen los castellano-parlantes. (Gutiérrez, anexo 12.7, 150)

El que se sienta en la butaca para ver la película, el 99,9 % es español, entonces tú le tienes que dar algo... Él ha escogido la versión doblada, porque quiere estar relajado viendo una película. Por tanto, eso lo tienes que facilitar. Yo creo que esto es la base de cualquier doblaje, es decir, hacerlo lo más claro, no complicar el guion, es decir, decirlo tal cual y hacerlo lo más fácil posible. Lo más fácil, ¿qué es? Decirlo en español. Excepto que sea muy importante que aquello sea dicho en otro idioma, pero si tenemos que escoger y todo es igual, escogemos el español. (Pastó, anexo 12.8, 336)

A veces es un poco difícil, a veces te lo planteas y dices: «Madre mía, lo que voy a organizar aquí va a ser tal rareza, que la gente se va a mosquear». Es decir, la gente del cine va a decir: «Pero esto, ¿qué es?». (Pastó, anexo 12.8, 43)

Una persona que va a ver una película en versión doblada lo que no quiere es leer media película. Esto es obvio. Con *Welcome* hubo un problema ahí, había mucho en versión original. ¿Cuánto puede haber de versión original para que el espectador del cine doblado no sienta que está viendo una película con subtítulos? Que eso es muy puñetero a veces. Es complicado, porque no... Pero yo no creo que al espectador le guste menos el cine o le guste menos una película multilingüe, porque vaya a verla en versión doblada. No lo creo, de ninguna de las maneras. (Sánchez, anexo 12.9, 162)

El doblaje realmente, al fin y al cabo, es una convención. Todo el mundo [sabe] que eso no está en este idioma. Igual hay gente que no lo sabe, que se cree que los actores hablan en castellano. Quiero decir, pero realmente tan convención que lo que tienes que hacer es que eso realmente sea lo más creíble posible. (Sánchez, anexo 12.9, 148)

[El doblaje plano] se suele hacer por un tema económico, de ahorro, y otro de comercialidad, porque parece que la gente no aguanta el ver subtítulos cuando va a ver una película doblada. (Moreno, anexo 11.1, 145)

De verdad, [el subtítulo parcial] no funciona. Si una escena está todo el mundo hablando, que tienen ya sus voces, de pronto insertas unos subtítulos y es que ni reconocerían a los personajes a lo mejor o altera la visión de la película. Yo creo que son dos lenguajes distintos. (Rodríguez, anexo 11.2, 200)

En el doblaje poca maniobra hay. Poco margen de maniobra hay, porque no funciona si empezamos a meter escenas subtituladas. (Rodríguez, anexo 11.2, 325)

Estas presuposiciones hacen que los agentes del proceso de distribución y traducción se olviden, sobre todo, de los espectadores que, en pequeñas (y, cada vez más, grandes) ciudades, tienen que ver obligatoriamente la versión doblada, pues en su lugar de residencia no existe ninguna sala de cine que exhiba los filmes en versión original subtitulada. Si no se marca el plurilingüismo, la versión que estas personas ven no es la misma que realizaron los cineastas y algunos aceptarían con gusto la subtitulación parcial en las versiones dobladas.

En los comentarios sobre la subtitulación de filmes plurilingües, se hace hincapié en que los espectadores no esperan que se marque el plurilingüismo. Dado el carácter vulnerable de los subtítulos, se confía en que el público, que dispone de la pista de audio original, perciba la diversidad lingüística. No obstante, como señala Moya, el problema surge cuando las lenguas habladas no son cercanas a los espectadores. En dicho caso, faltan datos empíricos sobre la percepción de la diversidad lingüística en los textos audiovisuales para ver hasta qué punto el público es capaz de reconocer la variedad de lenguas (Díaz Cintas, 2011; Tortoriello, 2012).

Una versión subtitulada tiene sus márgenes, es decir, que ahí el que está viendo generalmente está viendo y entendiendo lo que está pasando. [...] Tienes que ceñirte más al original. Por supuesto, porque hay un juicio del espectador. (Rodríguez, anexo 11.2, 439:443)

Cuando hay una película en la que nos encontramos que cambian de idioma... Si la cosa se lee bien y se ve bien la película, no hacemos todas estas distinciones de cursivas, porque a veces no tiene sentido. La gente que está viendo una versión original lo capta, se da cuenta. (Rodríguez, anexo 11.2, 205)

En la subtitulación mantenemos las voces originales, por lo cual, aunque puedan desvirtuarse algunos elementos, se mantiene la esencia del original. (Cortés, anexo 12.4, 112)

La función de los subtítulos [...] es [...] aportar contenido. Al tener la banda sonora original por debajo, creo que el público ya puede apreciar esos matices. (Cortés, anexo 12.4, 109)

Creo que sí que se detecta mediante el audio (otra es que lo comprendan, pero detectarlo, sí). (Cortés, anexo 12.4, 115)

Creo que el público puede distinguir cuatro o cinco idiomas (europeos, principalmente) y sobre todo el inglés. Si están viendo una película plurilingüe en la que hay dos idiomas y uno es el inglés (o el italiano, francés o alemán, probablemente) y otro distinto, aunque no sepan identificar este último notarán el plurilingüismo. Si la película es plurilingüe en uzbeko y ruso, por ejemplo, será mucho más difícil porque el espectador no conseguirá distinguirlos. (Moya, anexo 12.6, 124)

Los agentes del proceso de distribución y traducción se escudan en argumentos comerciales y artísticos, en los que se hace patente la visión que tienen estos agentes del doblaje y la subtitulación y de la relación que debería existir entre TO y TM (Díaz Cintas, 2012). Asimismo, aunque en los filmes plurilingües «it may well be that the nature of the audiovisual work and not the expectations of the audience should be the deciding factor» (Díaz Cintas, 2011, p. 230), las entrevistas han dejado patente la importancia que los agentes del proceso de distribución y traducción dan a las expectativas que creen que tiene el público ideal cuando opta por ver un filme doblado o subtulado. Más allá de las restricciones de la obra audiovisual, a nuestro parecer, estas expectativas favorecen la manipulación ideológica del plurilingüismo.

#### 8.5.5. *Consecuencias de la manipulación del plurilingüismo*

A excepción de la información extraída de las entrevistas y de las incongruencias e incoherencias encontradas en las muestras, no se dispone de más datos empíricos para confirmar las consecuencias de la manipulación del plurilingüismo, pues su obtención sobrepasaría el alcance de esta tesis doctoral. Aún así, el hecho de que no se marque el multilingüismo en el TM, por cuestiones técnicas o ideológicas (ya sean de carácter económico o artístico), influye con seguridad en la percepción de la película, especialmente en las versiones dobladas, puesto que desaparece la L3.

Me parece que a veces puede provocar risa y a veces incompreensión o te cambia la percepción total de lo que es la película. (Moreno, anexo 11.1, 145)

Cuando vemos películas de nuestros competidores, que doblan, hacen plano todo... Parece que [los personajes] son sordos, porque no han oído. En lugar de no entender, que es muy diferente, ¿no? De oír a entender. (Moreno, anexo 11.1, 27)

El cine de migración y diáspora refleja un contexto sociocultural caracterizado por la diversidad lingüística. Este aspecto queda difuminado si se opta por no marcar el plurilingüismo. En la subtitulación, no desaparece la L3, pero si no se marca ortotipográficamente en los subtítulos o si no se utilizan otras modalidades de traducción, podría resultar complicado distinguir el cambio de código lingüístico.

En el doblaje, si no se marca el multilingüismo, directamente cambian los códigos lingüísticos en los que se comunica dicha comunidad. Según los datos sociolingüísticos del apartado 4.1.1.1, la pregunta clave es *quién habla qué lengua con quién y cuándo* (Fishman, 1965/2000; Hua, 2008). En la versión original de este corpus, se aprecia que, en general, la primera generación de inmigrantes se comunica con más frecuencia en L3 cuando hablan con personas de su misma generación y también cuando se dirigen a sus hijos. Tal y como ocurre en la realidad, estos emplean con menor frecuencia la L3, generalmente en momentos de intimidad con sus progenitores.

En los filmes en los que no se marca el plurilingüismo para acercar el mensaje a los espectadores españoles, no se da tanta importancia al cambio de código lingüístico del filme original y las lenguas pierden la función realista que les habían otorgado los cineastas. El público tendrá más dificultades para deducir que los personajes en realidad no se comunicaban en inglés, sino que hablaban otro idioma y la información visual (en L3 o haciendo referencia a países diferentes de Reino Unido) no resultará coherente con los diálogos monolingües en español.

Ahora bien, cuando en una misma muestra se opta por ambas estrategias de traducción o cuando se dobla la L3 a una interlengua, se evoca la L3 y de este modo se representa el origen inmigrante de los personajes (Mareš, 2000a, 2000b, 2003, v. apartado 4.2.4). Dicho de otro modo, las versiones dobladas de los filmes de migración y diáspora en los que no se marca el plurilingüismo de manera abierta siguen contando una historia de migración cuyo realismo se basa en el uso de la interlengua y en el empleo puntual de la L3, a modo de «symbols of difference» (Sebba, 2000).

Lo que tienes que intentar es que el que va a ver cine doblado vea un cine lo más similar posible. [...] Siempre va a ser una transgresión y no va a ser el original. Es evidente. Pero ni aunque sea multilingüe o no lo sea. (Sánchez, anexo 12.9, 166)

Tú intentas acercarlo lo más posible a lo que es el original para dárselo al espectador. Por eso, al espectador le das acentos. (Sánchez, anexo 12.9, 162)

Estas conclusiones sobre el impacto que la manipulación ideológica de los textos plurilingües tiene en el texto audiovisual ponen punto final a las cinco fases de este trabajo doctoral. Como se indica en las Conclusiones, se abren interesantes líneas de investigación, algunas de las cuales tienden hacia la realización de un estudio de recepción, en el que se valore hasta qué punto los espectadores son capaces de discernir el plurilingüismo del TO en la traducción, de qué modo afecta la desaparición del multilingüismo a la representación de los personajes y si el público acepta otros rasgos ortotipográficos o la combinación de modalidades para traducir el plurilingüismo.



## Conclusiones

Para terminar esta tesis doctoral, se exponen aquí las conclusiones finales en torno a la traducción del plurilingüismo en el cine británico de migración y diáspora distribuido en versión doblada y en versión original subtitulada en España. En este capítulo se presentan los resultados obtenidos tras el análisis de las fuentes textuales y extratextuales, relacionándolos con los objetivos que se planteaba esta investigación. Después de comprobar si se validan las hipótesis de partida, se listan las perspectivas de futuro que abre esta tesis doctoral.

### *Consecución de objetivos e interpretación de resultados*

El objetivo principal de este trabajo doctoral consistía en **describir y comparar el doblaje y la subtitulación al español de un corpus de cine británico multilingüe de migración y diáspora**. El propósito de esta tesis se resumía en buscar tendencias (normas en estado embrionario) en la traducción de los diálogos multilingües de los personajes inmigrantes de dichos filmes, atendiendo a los factores del proceso de realización, distribución y traducción que influyen en la estrategia de traducción. Para ello, en el transcurso de este trabajo doctoral, se establecieron siete objetivos específicos:

#### *Objetivo específico 1: Describir y comparar las manifestaciones del plurilingüismo en un corpus coherente de filmes originales y traducidos*

En la fase B, se describe el plurilingüismo en un corpus audiovisual de cine británico de migración y diáspora. Al atender a la información extratextual de las carátulas de los DVD, llama la atención que **los DVD distribuidos en España no anuncian estos filmes como largometrajes multilingües**, al contrario de lo que ocurre en los tres DVD distribuidos en Reino Unido de que se dispone, en los que sí se indica la mayoría de L3 presentes en la versión original —aunque tampoco todas—.

Según las variables de Zabalbeascoa (2012), las L3 que aparecen en los filmes originales del corpus 2 son **lenguas modernas reales, visibles y están representadas**

**con fidelidad. A veces coinciden con la L2, pero principalmente son lenguas exóticas para el público occidental.** En ocasiones no es posible identificar el código lingüístico de ciertas muestras y los mensajes son incomprensibles.

En la fase B, queda patente que **el plurilingüismo del corpus experimenta cambios en el proceso de traducción. Los personajes inmigrantes se comunican en el filme original en la lengua de su comunidad (L3 o L2), en la lengua de la sociedad de acogida (L1) y también mediante el cambio de código lingüístico (intra o interoracional).** Si se compara el TM con el TO, se perciben las siguientes transformaciones:

- **Disminución del número de lenguas habladas.** En las versiones dobladas, se reduce la diversidad lingüística con respecto al TO, en el sentido de que el TM es también plurilingüe, pero contiene menos códigos lingüísticos, porque se suprimen algunas lenguas por completo. En las versiones subtituladas, la L3 desaparece de los subtítulos. Excepto en contadas ocasiones en las que se incorporan extranjerismos mediante una subtitulación intralingüística, en las versiones subtituladas el multilingüismo debe ser percibido por el espectador a través de la pista de audio, una estrategia —a diferencia del doblaje— menos paternalista o condescendiente con el espectador.
- **Reducción del número de muestras plurilingües.** A la hora de traducir el plurilingüismo, queda confirmada la necesidad de ampliar el proceso tradicional de traducción, ya que no se dispone de una única lengua origen (Meylaerts, 2006). Para preservar el multilingüismo que caracteriza al TO, parece obvio que el mensaje en la lengua origen mayoritaria (L1) se trasvase a la lengua meta (L2) y que la L3 quede intacta. En el doblaje y la subtitulación de los filmes multilingües no siempre se plasma este hipotético proceso de traducción. A pesar de que las versiones meta son multilingües, no se conserva la diversidad de lenguas del TO en la misma medida. Tanto en el doblaje como en la subtitulación, disminuye considerablemente el número de muestras que contienen la L3 del TO y se incrementa el número de muestras traducidas completamente a L2.

En los filmes de migración y diáspora seleccionados no se emplea el plurilingüismo como un mero mecanismo *postcarding* (Wahl, 2005), sino que la L3 se convierte en parte sustancial de la comunicación. Aún así, **un análisis de la diversidad lingüística en función del rol de los personajes pone de manifiesto que en los filmes**



**originales la L3 es más frecuente entre los personajes extra.** Este uso contextualizador de la L3 está relacionado con el hecho de que los realizadores ven peligrar el interés de los espectadores —y por tanto el éxito de su filme— si empleasen la L3 de forma muy abundante (v. objetivo específico 5).

**En el doblaje** se detecta una reducción general de la diversidad lingüística de los filmes. No se observa una tendencia a mantener con mayor frecuencia el plurilingüismo de los personajes protagonistas o secundarios, por lo que puede concluirse que **las restricciones del texto audiovisual pesan más que el rol de los personajes a la hora de traducir el multilingüismo del filme original.**

**En la subtitulación,** por el contrario, sí se perciben diferencias en el tratamiento de la L3 según el rol de los personajes. **Únicamente se reproduce la L3 en los subtítulos que corresponden a intervenciones de personajes protagonistas y secundarios,** mientras que no se subtitulan las conversaciones de fondo ni las escenas multitudinarias, en las que principalmente participan personajes extra.

*Objetivo específico 2: Describir y comparar las modalidades de traducción halladas en el corpus*

Durante la fase C, se descubre que no se emplean las 11 modalidades de traducción que contiene la propuesta de análisis del capítulo 5. Ni en el doblaje ni en la subtitulación se hallan ejemplos de las siguientes modalidades:

- Autotraducción intrapersonal
- Doble traducción
- Interpretación consecutiva
- Interpretación simultánea
- Mediación intercultural
- Voces superpuestas

Tampoco se encuentran muestras que contengan los siguientes rasgos ortotipográficos y lingüísticos que, de acuerdo con la bibliografía, se emplean en la traducción del plurilingüismo:

- Doblaje a L1 de las muestras en L3 (la L1 del TO no se convierte en la L3 de la versión doblada)
- Subtitulación a L3 (no se realiza una transcripción completa de los diálogos en L3, aunque sí se transcriben algunas palabras aisladas)

- Subtitulación en caja
- Subtitulación con colores
- Subtitulación con comillas (sí se detecta el uso de comillas para marcar la interlengua)
- Subtitulación con corchetes
- Subtitulación con didascalias
- Subtitulación con paréntesis

La ausencia de estas modalidades o de estos rasgos ortotipográficos y lingüísticos para traducir la L3 del corpus no niega su presencia en otros filmes. La bibliografía consultada y mi propia experiencia como espectadora confirman que se emplean dichas modalidades y rasgos ortotipográficos dentro de cada modalidad, y que, por tanto, su inclusión teórica puede ser útil en futuras aplicaciones de este modelo de análisis metatraductológico. Habrá que incorporarlas, entonces, con la prevención de saber que no se han encontrado en este corpus.

De entre las modalidades que sí se emplean en los filmes de migración y diáspora, las mayoritarias son, en las versiones dobladas, el doblaje a español y, en las versiones subtituladas, la subtitulación a español. Tal y como anuncian Agost (2000) y Heiss (2004), en algunas muestras se emplean dos o más modalidades. En las versiones dobladas, se combina principalmente el doblaje con la subtitulación o con la no traducción. En comparación con las versiones dobladas, las versiones subtituladas contienen un porcentaje mayor de muestras que incorporan varias modalidades. En ellas se combina con más frecuencia la subtitulación a español con la no traducción.

Tras analizar las modalidades de traducción, se destacan las siguientes prácticas:

- **La presencia de la L3 como lengua meta, es decir, como lengua de traducción.** Era lógico que se conservara la L3 en el TM mediante la no traducción. Aunque se observa que la no traducción es una modalidad frecuente para marcar el plurilingüismo, también se emplea la L3 como lengua meta, como lengua de traducción. En las versiones dobladas, se dobla intralingüísticamente la L3 y en las versiones subtituladas se transcriben palabras en L3 (es decir, se realiza una subtitulación intralingüística).

- **La omisión (y ocultación) de la L3 en el TM.** Tanto en el doblaje como en la subtitulación, se percibe la no traducción de diálogos ininteligibles, diálogos en L2, diálogos en L3 o diálogos plurilingües. Sin embargo, llama especialmente la atención que en el doblaje se omitan por completo varios fragmentos en L3. En estas muestras, la ausencia de traducción no deriva en que se escuche la pista de audio original, sino que se oye el silencio. Este hecho es significativo por lo que respecta a la ocultación de la L3, y de las conversaciones en L3, así como de la invisibilización de los personajes (inmigrantes) que hablan en estos intercambios.
- **El doble subtulado en la subtitulación.** La presencia en abierto de los subtítulos parciales del TO provoca que en la versión original subtitulada se advierta un doble subtulado. En pantalla, el público lee tanto los subtítulos en inglés como los subtítulos en español. Estos últimos suelen trasladarse a otra posición de la pantalla. En estos casos sí se visibiliza claramente que la lengua utilizada en los diálogos no es la lengua dominante del filme.
- **La ausencia de subtítulos parciales en el doblaje.** En la edición española de algunos DVD del corpus de análisis, se detectan fallos que afectan a la subtitulación parcial de la L3 en las versiones dobladas. Las entrevistas a los agentes del proceso de traducción permiten llegar a la conclusión de que el filme, en su proyección cinematográfica, incluía subtítulos para traducir los fragmentos en L3. No obstante, los espectadores españoles de los DVD no disponen de esta ayuda. En *Beautiful People* se quedan sin conocer su significado y en *Provoked* pueden deducirlo de los subtítulos abiertos en inglés, siempre que tengan los conocimientos necesarios<sup>252</sup>.
- **El uso escaso de la cursiva para marcar extranjerismos o una interlengua en la subtitulación.** Ni en las versiones dobladas ni en las versiones subtituladas se emplea la cursiva en los subtítulos para indicar que todo el diálogo transcurre en L3. Sí se utiliza, sin embargo, para señalar extranjerismos concretos, es decir, para marcar la mezcla de códigos en una misma frase. Solo en subtítulos entrecomillados la cursiva remarca la interlengua.
- **El empleo de las comillas para marcar la interlengua en la subtitulación.** En las versiones subtituladas, se otorgan dos funciones a las comillas. Por un lado, los subtítulos entrecomillados señalan que el personaje lee un texto en voz alta. Por otro

---

<sup>252</sup> La presencia de subtítulos abiertos en L1 deja aún más patente el fallo (consciente o inconsciente) de edición.

lado, se entrecomilla la interlengua, es decir, las interferencias principalmente léxicas que comete el personaje.

Al prestar atención a los códigos lingüísticos del fragmento reemplazado, se observan las siguientes tendencias en el empleo de las modalidades de traducción:

- **Para traducir la L1, se utiliza la modalidad de distribución (doblaje o subtitulación) en dos direcciones opuestas.** Que se doble o se subtitle la L1 encaja con el hipotético proceso de traducción de los textos plurilingües (Meylaerts, 2006). Mientras en las versiones dobladas tiende a doblarse la L1 hasta el punto de exagerar la interlengua de los personajes inmigrantes (incluso la de los inmigrantes que hablan L1 sin interferencias), en las versiones subtituladas se nivelan todas las variedades de la L1, es decir, se subtitula a L2 estándar tanto los diálogos en L1 estándar como los diálogos en interlengua.
- **Cuando el código lingüístico del TO es la L2, se observa una tendencia a la no traducción en las versiones subtituladas** que contrasta con la tendencia al **doblaje intralingüístico de la L2 en las versiones dobladas.**
- **En ninguna de las dos modalidades de distribución se advierte una tendencia clara a la hora de escoger la modalidad con la que se traduce la L3,** sea en diálogos monolingües en L3 o en diálogos plurilingües que combinan L1 y L3. En las versiones dobladas, el doblaje a español es la modalidad más empleada para traducir tanto las muestras monolingües en L3 como las muestras plurilingües. En las versiones subtituladas, la no traducción es la modalidad más frecuente para traducir la L3 en muestras monolingües y, al trasvasar muestras plurilingües, se combina la subtitulación en L2 y redonda con la no traducción. Aún así, los porcentajes extraídos no confirman una tendencia clara.
- **Cuando los diálogos son ininteligibles, tiende a escogerse la no traducción en las versiones subtituladas** mientras que se opta por el **doblaje a español en las versiones dobladas.**

*Objetivo específico 3: Describir y comparar la estrategia de traducción seleccionada para traducir el plurilingüismo audiovisual*

A partir de las modalidades de traducción detectadas en el corpus de análisis, se deduce la estrategia de traducción en la fase C. **En las versiones dobladas,** prima el

doblaje a español para traducir todos los códigos lingüísticos del TO, por lo que **tiende a no marcarse el plurilingüismo**. Esta conclusión confirma la hipótesis de que en el doblaje prevalece la naturalización (por ocultación) del plurilingüismo.

Por el contrario, **en las versiones subtituladas, sí suele marcarse el multilingüismo**. A priori podría parecer que se marcaría el plurilingüismo mediante rasgos ortotipográficos. Sin embargo, no es así; en el corpus de análisis se marca la L3 preferentemente **mediante la ausencia de modalidad**. Predomina la no traducción de la L2, la L3 y los diálogos ininteligibles. En las muestras plurilingües se combina principalmente la subtitulación de la L1 con la no traducción de la L3.

**En algunas muestras se descubren ambas estrategias de traducción**. Mientras que se marca el plurilingüismo en un momento dado de la muestra, unos instantes antes o después, en ese mismo fragmento, desaparece o se difumina la L3. En ocasiones no cambian las restricciones audiovisuales, lo que permite deducir una manipulación ideológica de la traducción de la L3 (v. objetivo específico 7). En conclusión, esta doble estrategia de traducción parece demostrar que en el proceso de trasvase se entiende que el exotismo de los personajes queda suficientemente patente cuando se conserva la L3 en algunas instancias y que, por tanto, solo es necesario marcar una parte del multilingüismo del filme original para señalar la procedencia y el estatus de algunos personajes.

El estudio de la estrategia de traducción se completa al describir las restricciones del texto audiovisual y los factores ideológicos que influyen en la elección del código lingüístico del TM y que, por consiguiente, definen la estrategia de traducción.

*Objetivo específico 4: Describir y comparar las restricciones del texto audiovisual que influyen en la elección de la estrategia de traducción*

En la fase D, se toma como base teórica la taxonomía de restricciones del texto audiovisual de Martí Ferriol (2010) para describir los factores que influyen en la elección de la estrategia de traducción. En dicha fase, se analizan las restricciones formales, lingüísticas, semióticas, icónicas, y socioculturales, y también la ausencia de restricción (restricción nula).

En cada modalidad de distribución solo en dos muestras no es posible detectar ninguna restricción (restricción nula). Y llama aún más la atención que **no haya una tendencia clara sobre la estrategia de traducción ante la ausencia de restricciones**. De acuerdo con una de las hipótesis de partida, las restricciones del texto audiovisual

son los factores que limitan, o incluso impiden, que se marque el plurilingüismo en el TM. En consecuencia, **en ausencia de restricción, era previsible hallar una tendencia clara a que se marque el plurilingüismo. Sin embargo, en el corpus de análisis se detectan dos estrategias opuestas.** Tanto en el doblaje como en la subtitulación, se marca el plurilingüismo en una muestra (mediante el doblaje a español y L3 en las versiones dobladas y la no traducción en las versiones subtituladas) mientras que no se marca en otra (se opta, respectivamente, por un doblaje y por una subtitulación a español). Aunque estos resultados no son representativos por afectar a un número tan reducido de muestras, **esta falta de sistematicidad ante la ausencia de restricción deja ya intuir que otros factores determinan la traducción del plurilingüismo** (v. objetivo específico 7).

Las *restricciones formales* están relacionadas con las convenciones profesionales que rigen el proceso de doblaje y subtitulación propiamente dicho. **En ausencia de restricciones formales, se detecta en las versiones dobladas una tendencia a marcar el plurilingüismo, tendencia que se acentúa en las versiones subtituladas.**

**En las versiones dobladas la presencia de restricciones formales sí influye en que no se marque el plurilingüismo.** Se hallan ejemplos de las siguientes restricciones formales:

- *Solapamiento de intervenciones.* Cuando varios personajes hablan al mismo tiempo, los directores de doblaje alegan limitaciones técnicas (siempre se conservará parte de la L1) para justificar que tienda a no marcarse el plurilingüismo y se utilice el doblaje a español, tal y como se aprecia en el corpus de análisis (v. objetivo específico 7).
- *Isocronía.* El ajuste determinado por la duración visual de los enunciados y los silencios está especialmente presente en muestras en las que no se marca el plurilingüismo mediante el uso del doblaje a español. La necesidad de respetar la isocronía se corresponde con muestras que contienen fragmentos ininteligibles, para evitar el efecto *bocas vacías*.
- *Código musical.* No se observa una tendencia clara en la influencia de las canciones diegéticas y la banda sonora en la elección de la estrategia de traducción.

Por el contrario, **en las versiones subtituladas** el porcentaje de muestras que marcan el plurilingüismo o en las que se detectan ambas estrategias a un tiempo es mayor que el porcentaje de muestras en las que no se marca la L3. Por tanto, **no parece que las restricciones formales influyan en la elección de la estrategia de traducción**. Esta aparente contradicción (que se marque el plurilingüismo tanto en ausencia como en presencia de restricción) está en consonancia con los resultados sobre la estrategia y las modalidades de traducción. Se clasifican las restricciones formales de las versiones subtituladas en dos categorías:

- *Restricciones que implican síntesis de información*. De acuerdo con el principio de relevancia, hay más posibilidades de que se realice una reducción parcial o total del mensaje cuando el mensaje en L3 coincide con *un plano general, un solapamiento de intervenciones, un solapamiento con el código musical y una voz de fondo* (Díaz Cintas y Remael, 2007). En el corpus de análisis, no se observa una tendencia clara respecto a la estrategia de traducción, pues el porcentaje de muestras que no marcan el plurilingüismo no es mucho menor que la suma de los porcentajes correspondientes a muestras que sí marcan la L3 o en las que se detectan ambas estrategias de traducción. A la hora de escoger la modalidad de traducción, tiende a combinarse la subtitulación a español de la L1 con la no traducción de la L3.
- *Restricciones que implican el uso de elementos ortotipográficos*. Algunos de los rasgos ortotipográficos que se utilizan para marcar la L3 se emplean convencionalmente para señalar la presencia de *citas textuales, lecturas en voz alta, narrador en off, voces a través de un aparato electrónico y voces en off*, es decir, *fuera de plano* (Díaz Cintas y Remael, 2007). Cuando esto ocurre podría optarse por no marcar el plurilingüismo. Sin embargo, en el corpus de análisis, tiende a marcarse el plurilingüismo, ya que, en la gran mayoría de muestras, los rasgos ortotipográficos de los subtítulos no señalan la L3, sino que se emplean para ello otras modalidades de traducción, principalmente la interpretación de enlace, el doble subtulado, la subtitulación a español y L3 o la combinación de modalidades.

**Ni en las versiones dobladas ni en las versiones subtituladas queda clara la influencia de las restricciones lingüísticas en la estrategia de traducción**. En el doblaje, tanto en presencia como en ausencia de restricción, tiende a no marcarse el plurilingüismo, por lo que en la desaparición de la diversidad lingüística influyen más bien otros tipos de restricciones o decisiones. En la subtitulación, por su parte, tiende a

marcarse el plurilingüismo tanto en presencia como en ausencia de restricción. El hecho de que no haya grandes diferencias porcentuales entre las estrategias de traducción en ausencia de restricción lingüística o en presencia de esta restricción combinada con otras induce a pensar que más bien son otras las restricciones que determinan la estrategia de traducción.

En el corpus de análisis se hallan ejemplos de las siguientes restricciones lingüísticas:

- *Presencia de la L3 y la L1 en el mismo fragmento.* De acuerdo con los agentes del proceso de traducción, la coincidencia de la L1 y la L3 en un mismo diálogo puede complicar el proceso técnico del doblaje si se solapan intervenciones. Sin embargo, cuando se analiza la estrategia de traducción en los fragmentos monolingües en L3 (sin restricción lingüística), se llega a la conclusión de que la presencia de la L1 y la L3 en una misma conversación no influye en la decisión de marcar o no marcar el plurilingüismo. Tanto en el doblaje como en la subtitulación se halla la misma tendencia respecto a la estrategia de traducción en los fragmentos monolingües en L3 y en los fragmentos plurilingües en L1 y L3. En consecuencia, tampoco la modalidad de traducción parece depender de esta restricción. La multiplicidad de modalidades y combinaciones de modalidad confirma la situación caótica que ahora mismo impera en el mercado al traducir filmes plurilingües en las versiones dobladas y subtituladas.
- *Diálogos ininteligibles.* En el TO no es fácil comprender los diálogos de escenas en las que muchos personajes hablan a la vez, o en planos generales en los que las conversaciones se escuchan de fondo; esta información no suele constar en los guiones facilitados a los agentes del proceso de traducción (Chaume, 2012, p. 102). En el doblaje surgen limitaciones a la hora de aislar la pista de audio de los diálogos ininteligibles o de doblar intralingüísticamente dichos fragmentos en L3, por lo que se percibe una tendencia a no marcar el plurilingüismo en la traducción. En el TM se da sentido a los diálogos incomprensibles del TO realizando principalmente un doblaje a español. En las versiones subtituladas, también tiende a no marcarse el plurilingüismo, pero a través de la combinación de la no traducción y la subtitulación a español. Dado que los fragmentos ininteligibles se solapan con intervenciones más relevantes, se subtitulan estas y no se traducen aquellos, lo que complica la percepción del plurilingüismo debido a la presencia de subtítulos en pantalla.



- *Coincidencia de la L3 con la lengua meta.* La mayor restricción lingüística al traducir el plurilingüismo ocurre cuando la lengua minoritaria del filme coincide con la lengua meta, ya que puede dar lugar a fragmentos incoherentes (Jiménez Carra, 2009; Zabalbeascoa y Corrius, 2012). En las versiones dobladas, no se marca el plurilingüismo, porque la diversidad lingüística del TO queda difuminada en el TM al conservarse o doblarse intralingüísticamente la L2. Por el contrario, en las versiones subtituladas, se tiende a marcar el plurilingüismo mediante la no traducción. Ante la ausencia de modalidad —para el público ideal del TM la traducción de la L2 se torna innecesaria—, se marca el plurilingüismo, ya que los espectadores reconocen la L2 en la pista de audio, incluso cuando quede difuminada por otros subtítulos.
- *Referencias metalingüísticas.* Cuando se hace alusión explícita a la diversidad lingüística del filme, se marca el plurilingüismo tanto en las versiones dobladas como en las versiones subtituladas. Se podría concluir que la presencia de referencias metalingüísticas favorece la conservación del plurilingüismo, aunque no hay tendencias claras respecto a la modalidad de traducción preferida. En el doblaje, prima el doblaje a español y L3. En la subtitulación, se combina en un mayor porcentaje la subtitulación con la no traducción o con una modalidad de interpretación (profesional o natural). En las muestras en las que se dobla o se subtítulo al español el código lingüístico al que se hace referencia, se suele sustituir el nombre de la lengua por un hiperónimo (el término *idioma*, por ejemplo), generalización contra la que se manifiesta Armanda Rodríguez, de Alta Films, y que sorprende en la subtitulación, pues el código lingüístico en cuestión sigue presente en la pista de audio.

Las *restricciones socioculturales* afectan al proceso de doblaje y subtitulación en el sentido de que no es posible obviar los elementos que reflejan las culturas en las que se enmarca el texto audiovisual, pero **ni en las versiones dobladas ni en las versiones subtituladas las restricciones socioculturales parecen influir en la elección de la estrategia de traducción, porque su presencia es reducida y siempre aparecen en combinación con otras restricciones.** En el corpus se descubren ejemplos de las siguientes restricciones socioculturales:

- *Referentes culturales.* No se aprecia una tendencia clara ni en el doblaje ni en la subtitulación a la hora de escoger la estrategia de traducción ante los elementos

propios de las culturas representadas en los filmes. Sin embargo, si se estudian los referentes culturales en relación con el código lingüístico que se emplea para mencionarlos, se observa una clara tendencia a marcar el plurilingüismo cuando en el TO se hace alusión al referente cultural en L3. Como ya avanzaba Minutella (2012), si en la versión original se utilizan préstamos lingüísticos que hacen referencia directa a festividades, productos de gastronomía, instituciones, objetos, etc., en el doblaje se conserva el referente cultural mediante el doblaje intralingüístico de la L3 o la autotraducción y en la subtitulación, mediante la subtitulación a español y L3, en combinación o no con la no traducción.

- *Referencias geográficas, referencia al origen extranjero de los personajes y referencia al proceso migratorio.* Cuando se incluyen referencias geográficas o se hace mención al origen extranjero de los personajes y al proceso migratorio que han vivido, aumenta la carga cultural de estos largometrajes. A pesar de ello, ante esta restricción sociocultural, tiende a no marcarse el plurilingüismo. En el doblaje, prima el doblaje a español de los fragmentos multilingües en el TO en los que aparece un referente de este tipo, mientras que en la subtitulación se combina principalmente la subtitulación a español con la no traducción.

Las *restricciones semióticas e icónicas* se generan a partir de la interacción del código lingüístico con los códigos del canal visual del texto. **Ni en el doblaje ni en la subtitulación parece haber una influencia clara de las restricciones semióticas e icónicas en la elección de la estrategia de traducción**, ya que los porcentajes que reflejan el uso de las distintas estrategias de traducción son similares en ausencia de estas restricciones o ante su presencia, aparezcan estas en solitario o en combinación con otras restricciones.

Las restricciones semióticas e icónicas del corpus de análisis son las siguientes:

- *Subtitulación parcial.* La presencia de subtítulos parciales para traducir los fragmentos en L3 en los filmes originales demuestra la intención de los cineastas de acercar el mensaje a los espectadores y, al mismo tiempo, reflejar la diversidad lingüística de las comunidades inmigrantes. Aunque podría parecer que esta restricción semiótica favorecería la conservación del multilingüismo en el TM, lo cierto es que en el corpus de análisis no se percibe una tendencia clara respecto a la estrategia ni a las modalidades de traducción. De hecho, se detectan dos prácticas opuestas. En las versiones dobladas, se doblan al español todas las intervenciones

(por tanto, no se marca el multilingüismo) o se conserva la L3 y no desaparecen los subtítulos parciales del TO en abierto (de modo que se marca el plurilingüismo por duplicado, mediante la pista de audio —se escucha la L3— y de forma visual —no se traducen al español los subtítulos en inglés—). En las versiones subtituladas, se subtitulan al español todas las intervenciones o no se traduce la L3. Si no se traduce la L3, la ausencia de subtítulos marca el plurilingüismo. Cuando se subtitulan las intervenciones, no se emplean rasgos ortotipográficos para marcar el plurilingüismo (únicamente en una ocasión se utiliza la cursiva para marcar un préstamo lingüístico intraoracional), lo que obliga a distinguir la L3 a través del audio. Ahora bien, en el filme que contiene los subtítulos parciales del TO se marca la L3 mediante un cambio de posición de los subtítulos: se trasladan los subtítulos al español correspondientes a la posición centrada superior de la pantalla.

- *Sincronía cinésica*. El ajuste de los diálogos con los movimientos corporales de los personajes solo se detecta en las versiones dobladas en las escenas que contienen personajes que ejercen de intérpretes profesionales o naturales. Los personajes inmigrantes realizan perceptibles movimientos de cabeza; miran al personaje británico cuando este empieza a hablar, pero poco después fijan la vista en la intérprete a la espera de traducción. A pesar de que pueden surgir incongruencias visuales cuando no se marca el plurilingüismo, esta restricción no resulta decisiva a la hora de escoger la estrategia y las modalidades de traducción, porque el proceso de doblaje se ve beneficiado por la planificación del filme. Los guionistas y los directores reconocen que no piensan en el proceso de traducción durante el proceso de realización, de modo que la ayuda prestada a los agentes del proceso de traducción no es intencionada. Si, como propone Romero Fresco (2013), se generalizase el llamado *Accessible Filmmaking* y se tuviesen en cuenta las necesidades del proceso de traducción en la realización de los productos audiovisuales, podría disminuir el número de restricciones de los filmes multilingües.
- *Referentes culturales icónicos*. Los elementos visuales que reflejan la cultura (vestuario, decoración, saludos y ritos religiosos) no influyen en la estrategia y las modalidades de traducción. Sin embargo, cuando los referentes culturales icónicos expresan saludos y ritos religiosos, siempre se marca el plurilingüismo. En el doblaje, se opta por la no traducción de la L3 o el doblaje a español y L3 y, en la subtitulación, por la no traducción de la L3. Los agentes del proceso de traducción

confirman la importancia de este tipo de referente cultural icónico, que se sobreentiende sin necesidad de trasvase a la lengua meta.

- *Insertos y texto en pantalla.* La presencia de texto escrito (diegético o extradiegético) en el canal visual no influye de manera directa en la traducción del plurilingüismo, puesto que no se traduce ni en las versiones dobladas ni en las versiones subtituladas. Su función es recrear un ambiente plurilingüe.
- *Referentes geográficos icónicos.* De forma visual se marca el lugar de la acción, u otros lugares relevantes para el desarrollo de la trama, a través de insertos o mapas. El número reducido de muestras hallada en el corpus no permite extraer tendencias respecto a la estrategia y las modalidades de traducción. Sin embargo, como los referentes geográficos icónicos enmarcan la acción en un lugar geográfico determinado, sí sería imposible (o nada recomendable) sustituir la L3 por otra L3 diferente, puesto que se transformaría el contexto geográfico del que proceden los personajes.

*Objetivo específico 5: Recabar datos sobre el proceso de realización de filmes plurilingües de migración y diáspora*

Uno de los valores añadidos de esta investigación sobre la traducción del plurilingüismo son las entrevistas semiestructuradas realizadas a los agentes partícipes del proceso de realización (guionistas y directores), distribución (socios de las distribuidoras y responsable de la supervisión del proceso de traducción) y traducción (traductores para doblaje o subtitulación y directores de doblaje). Como en otros estudios descriptivos, las conclusiones se extraen a partir del producto de la traducción, pero este trabajo doctoral da mucha importancia a la información de primera mano que ofrecen las personas que participaron en los diferentes procesos previos a la exhibición cinematográfica de estos filmes británicos de migración y diáspora en España.

En las seis entrevistas de la fase A, dedicada al proceso de realización, ha quedado patente que **el compromiso social y el deseo de reflejar el mundo real son las razones principales que llevan a los directores y a los guionistas a escoger el tema de la migración en sus filmes. A través de la diversidad de lenguas, la intención de los realizadores es buscar la verosimilitud, la veracidad y la credibilidad de los personajes y de las historias en el contexto de migración y diáspora que reflejan estas películas.**

En la elección de los distintos códigos lingüísticos, pueden influir las expectativas del público y también el deseo de no crear estereotipos a la hora de reflejar una situación de inclusión o exclusión social. La lengua en sí es, según los realizadores, un arma de empoderamiento de las comunidades inmigrantes, pero no debería caricaturizarse. Además, **un uso abundante de la L3, sin traducción, podría limitar el desarrollo de los personajes en la trama y pone en peligro el interés de los espectadores, ya que se corre el riesgo de deshumanizar a los personajes**, tal y como apunta Cronin (2009):

[Al describir la ausencia de traducción en *Star Wars. Episode II, Attack of the Clones.*] The absence of language or language that is intelligible through translation makes it easier to dehumanize others. Where there is no translation, the people perish. If language is an attribute of intelligent beings, then to deny a person or group language is to place them outside or beyond the pale of acceptability. (Cronin, 2009, p. 128)

Por ello ya **en el filme original se traduce la L3 para hallar el equilibrio entre la autenticidad de la historia y la comprensión del público**. La incorporación de subtítulos o intérpretes diegéticos depende principalmente de la trama, es decir, de la importancia de la L3 en cada escena.

Respecto al proceso de escritura del filme, llama la atención que **el guion de preproducción está redactado mayoritariamente en la L1**, en este caso, el inglés, sin fragmentos en L3. Uno de los motivos que justifican esta medida es que **así lo exigen los inversores para poder leer el guion y decidir si participan en la producción del filme**. Si el guionista tiene origen o ascendencia inmigrante, suele redactar él mismo los diálogos en L3, pero incluye también la traducción a la L1. Cuando el guionista no tiene origen inmigrante, desconoce la L3, por lo que, durante el rodaje, **los propios actores o personas conocidas de los realizadores trasvasan la L1 del guion a la L3 que finalmente se escucha**.

Durante el rodaje, también se matiza la interlengua de los personajes inmigrantes. Los filmes de migración y diáspora se caracterizan porque los personajes inmigrantes no hablan solo la L3, sino también la lengua de la sociedad de acogida, la L1. De nuevo, **los guionistas que tienen origen inmigrante incorporan sus propias interferencias sintácticas, léxicas o fonéticas a los diálogos de los personajes, mientras que los guionistas británicos confían en que se reproducirá de forma natural la interlengua de los propios actores**.

Por último, **ni los guionistas ni los directores tienen en cuenta la fase de traducción durante el proceso de realización**. Una vez vendida la película, los autores

del filme original pierden el control de su obra y las distribuidoras son las encargadas de encomendar el doblaje y la subtitulación. Los directores suelen confiar en los profesionales de la traducción. Por ello, tampoco piensan en cómo afectan en el proceso de traducción los elementos lingüísticos y semióticos del texto audiovisual.

*Objetivo específico 6: Recabar datos sobre el proceso de distribución y traducción de filmes plurilingües de migración y diáspora*

Aunque no ha sido posible entrevistar a todos los agentes implicados en la distribución y la traducción de los filmes del corpus de análisis, los datos obtenidos a partir de las 11 entrevistas semiestructuradas realizadas a las distribuidoras, los traductores y los directores de doblaje en la fase C permiten conocer con más profundidad el proceso de doblaje y subtitulación en España y, sobre todo, saber de primera mano de qué manera estos agentes afrontan la traducción del plurilingüismo y qué factores influyen, en su opinión, en la estrategia de traducción.

El proceso de exhibición de un filme extranjero en las salas cinematográficas de España comienza en los festivales de cine con la compra de los derechos de distribución. **Los clientes finales de la traducción son, por tanto, las distribuidoras, ya que son quienes inician el proceso de doblaje y subtitulación.** El estreno de la versión doblada y la versión subtitulada suele ser simultáneo, pero si el filme se exhibe en festivales de cine se realiza primero la subtitulación (al contrario de lo que suele ocurrir en las traducciones que encargan directamente las cadenas de televisión).

**La vida de estas traducciones no finaliza con su exhibición cinematográfica, sino que las distribuidoras proporcionan el material traducido tanto a las cadenas de televisión como a las empresas de distribución de DVD.** De hecho, las distribuidoras confirman que a veces solo distribuirían los filmes en versión original subtitulada, pero que también encargan la versión doblada para lograr más taquilla en las salas cinematográficas y, sobre todo, por la tradición dobladora de la televisión en España, lo que implica la posterior incorporación del doblaje al formato DVD.

Los traductores y los directores de doblaje contratados por las empresas de subtitulación y los estudios de doblaje confirman que **las distribuidoras, como clientes del proceso de traducción, son las encargadas de decidir en último término de qué manera se traduce el plurilingüismo.** Durante el proceso de traducción, se les consulta la estrategia de traducción, revisan las traducciones y pueden sugerir cambios.

**Los cinco traductores entrevistados se iniciaron en la industria de la traducción audiovisual a través de la experiencia profesional** y son trabajadores autónomos, cuya dedicación a la TAV es parcial (ronda entre uno y dos tercios del total de su jornada laboral al cabo del año). De acuerdo con sus respuestas, en la mayoría de encargos prima la falta de comunicación entre los traductores y el resto de agentes del proceso de traducción.

Los tres directores de doblaje cuentan con estudios de interpretación y se introdujeron en el mundo del doblaje a través de cursos que los formaron como actores de doblaje, profesión en la que comenzaron a trabajar. **Los tres directores de doblaje presentan un currículum extenso en la industria del doblaje con más de 20 años de dedicación casi exclusiva y realizaron también el ajuste de los filmes.** En la actualidad, los directores de doblajes no son trabajadores autónomos, sino que son contratados por los estudios de doblaje por jornada de trabajo.

*Objetivo específico 7: Averiguar si los cambios en torno a la diversidad lingüística son producto de una manipulación técnica o de una manipulación ideológica del texto audiovisual*

Como se ha puesto de manifiesto en la fase B, en el proceso de traducción de los filmes plurilingües de migración y diáspora del corpus, se llevan a cabo cambios de código (v. objetivo específico 1). Los agentes del proceso de traducción señalan que algunos de estas transformaciones se producen por causas específicas e inherentes al proceso de traducción (la llamada *manipulación técnica*, Díaz Cintas, 2012). **En concreto, los traductores y los directores de doblaje señalan que las restricciones del texto audiovisual que plantean más limitaciones técnicas son cuatro, dos para cada una de las modalidades de distribución.** Al comparar las estrategias y las modalidades de traducción detectadas en dichas muestras, se concluye que **no todas estas restricciones del texto audiovisual justifican siempre el cambio de código lingüístico.**

De acuerdo con los directores de doblaje, las siguientes dos restricciones favorecen el cambio de código lingüístico:

- *Solapamiento de intervenciones.* Cuando se solapan intervenciones en L1 y L3, se suele doblar toda la conversación al español, porque no es posible extraer de forma limpia la pista sonora de la L3 para conservarla en el doblaje mezclada con la pista doblada. Sin embargo, en el corpus de análisis, los fragmentos multilingües no

siempre desaparecen ante el solapamiento de intervenciones. Especialmente ante ciertas restricciones (las referencias metalingüísticas, la presencia de referentes culturales icónicos que consisten en saludos y ritos religiosos y la mención de referentes culturales mediante préstamos lingüísticos), se conserva la L3 en el doblaje, extrayendo la pista de audio o mediante un doblaje intralingüístico. Queda demostrado que es posible salvar la restricción técnica. Por consiguiente, **el cambio de código lingüístico ante el solapamiento de intervenciones no es producto de una manipulación técnica, sino de una apuesta consciente del equipo de doblaje.** Esta manipulación ideológica de la L3 queda también patente en las muestras en las que no se detecta un solapamiento de intervenciones. Aunque aumenta el porcentaje de muestras que marcan el plurilingüismo en el TM en ausencia de esta restricción formal, también se hallan muestras en las que se opta por no marcar el plurilingüismo, y ello sin la coartada del solapamiento de lenguas.

- *Coincidencia de la L3 con la lengua meta.* Los agentes del proceso de distribución y traducción hacen hincapié en el problema que surge cuando coincide la L3 con la lengua meta (la lengua de distribución). En los filmes de migración y diáspora, esta restricción lingüística no permite la manipulación técnica de los fragmentos plurilingües, ya que el contexto sociocultural en el que se enmarca el largometraje no permite sustituir la L2 del TO por una L3 diferente. Ante la coincidencia de la L3 con la L2, en el corpus de análisis se opta por no traducir la L2 o por doblarla intralingüísticamente para evitar diálogos sin sentido en el TM. Por tanto, **en todos los casos, se supera la restricción sin necesidad de manipular el texto audiovisual.**

En la subtitulación, las restricciones que en principio motivan que no se marque el plurilingüismo en la traducción son las dos que siguen:

- *Restricciones formales que implican el uso de elementos ortotipográficos.* Según las subtituladoras entrevistadas y, como señalan Díaz Cintas y Remael (2007), la cursiva y las comillas se reservan para resaltar ciertos usos narrativos de los diálogos de los personajes de pantalla. Además, hasta la implantación de la tecnología digital en las salas cinematográficas existían impedimentos técnicos para emplear colores u otros elementos ortotipográficos en la subtitulación. En el corpus de análisis, **esta restricción formal no implica una manipulación del filme por razones técnicas, porque tiende a marcarse la L3 en el TM mediante la no**



**traducción, las modalidades de interpretación, el cambio de código lingüístico** (la subtitulación a español y L3) **o el cambio de posición de los subtítulos** (con el consiguiente doble subtulado). En las muestras en las que no se marca el multilingüismo influyen más bien factores de carácter ideológico.

- *Restricciones formales que implican síntesis de información.* Dado que en el corpus de análisis la diversidad lingüística también se aprecia en ambientes, las intervenciones en L3 que se suprimen en la traducción debido a los requisitos de síntesis de información (voces de fondo, planos generales, solapamiento de intervenciones y solapamiento con el código musical) podrían considerarse justificadas por razones técnicas. En el corpus de análisis, no se observa una tendencia clara respecto a la estrategia de traducción en presencia de estas restricciones formales. Sin embargo, en su ausencia, se eleva considerablemente el porcentaje de muestras que sí marcan el plurilingüismo. Se confirma, por tanto, que **no marcar el plurilingüismo ante las restricciones que implican síntesis de información sí se deriva de una manipulación eminentemente técnica del texto audiovisual.**

Aunque este estudio doctoral confirma que ciertas restricciones son claves en la traducción del plurilingüismo (ya sea por favorecer o dificultar la conservación de la L3 en el TM), la decisión final suele depender en último término de otros factores. Los datos de esta tesis doctoral corroboran que, **de las cuatro restricciones que en teoría justificarían la manipulación técnica de la L3, únicamente se deja de representar el plurilingüismo por cuestiones técnicas cuando los fragmentos multilingües de las versiones subtuladas contienen restricciones formales que implican síntesis de información.** Ante el solapamiento de intervenciones en las versiones dobladas y ante las restricciones formales que implican el uso de elementos ortotipográficos en las versiones subtuladas, la ausencia de plurilingüismo en las muestras traducidas no se debe a estas limitaciones técnicas, sino que se deriva de una decisión consciente de los agentes de traducción, es decir, de una manipulación ideológica del texto audiovisual. En la práctica profesional es posible salvar dichas limitaciones técnicas. Por su parte, el doblaje intralingüístico de la L2 ante la coincidencia de la L3 con la lengua de distribución en las versiones dobladas no puede describirse como una manipulación del plurilingüismo, porque no se sustituye la L2 por otra L3.

**En la fase E, han aflorado ciertos factores ideológicos que influyen en la manipulación del texto audiovisual.** Como señala Díaz Cintas (2011, 2012), **los agentes del proceso de distribución y traducción se escudan en argumentos comerciales y artísticos**, en los que se hace patente la visión que estos profesionales tienen del doblaje y la subtitulación y de la relación que debería existir entre TO y TM, así como de las expectativas que creen que tiene el público ideal ante las modalidades empleadas en la distribución.

El hecho de que entre los distribuidores independientes siga primando la idea de que la subtitulación es la forma más adecuada de ver un largometraje extranjero influye en cómo se acomete el doblaje del plurilingüismo. Estos distribuidores realizan la versión doblada del filme por razones económicas. Por un lado, **con el doblaje esperan atraer a más público a las salas cinematográficas** y, por otro lado, **la versión doblada es el requisito indispensable que les exigen las televisiones en el momento de la venta de los derechos de emisión.** Como se ha visto, algunas restricciones del texto audiovisual obligan a manipular la pista de audio original para extraer la L3 en las versiones dobladas. En dichas ocasiones, **los agentes del doblaje valoran la función del plurilingüismo**, es decir, analizan el texto audiovisual para determinar si el papel del multilingüismo en el filme exige mantener la L3 en la traducción. Asimismo, los agentes del proceso de doblaje **evalúan las consecuencias artísticas que conllevaría extraer los fragmentos multilingües**, es decir, sopesan si, al conservar la L3, la diferencia de voces entre el TO y el TM pone en peligro la coherencia acústica de la versión doblada.

Aunque se concluya que el multilingüismo es importante y que la elección de unas voces del doblaje muy parecidas a las de los actores originales salvaría el problema del cambio de voces, en la decisión final pueden volver a entrar en juego factores económicos. **El incremento presupuestario que supone la inserción de subtítulos parciales, la manipulación de la pista de audio o el doblaje intralingüístico de la L3, unidos a la baja rentabilidad que espera extraerse de este tipo de filmes, puede imponer limitaciones en el presupuesto dedicado al doblaje**, que derivan en un doblaje plano, monolingüe en español. A estas cuestiones económicas se suma, en opinión de quien esto escribe, que **los agentes del proceso de distribución y traducción se apoyan en la creencia de que el público que va a ver una película doblada no quiere leer subtítulos ni ver filmes multilingües en los que no comprenden gran parte de los diálogos.** Todos estos factores derivan en una toma de

decisiones consciente que genera un ejercicio de manipulación ideológica que afecta plenamente a los fragmentos plurilingües del TO en las versiones dobladas y que, por coherencia, puede afectar también a muestras multilingües en las que no se detectan restricciones.

**En la estrategia de traducción de las versiones subtituladas**, también es patente la presencia de una clara manipulación ideológica del plurilingüismo. En esta modalidad de distribución, **influye la intención primigenia de los realizadores en torno a la representación lingüística de los personajes inmigrantes en el texto audiovisual**, ya que se suele trasvasar a la lengua meta la L3 que está traducida a la L1 en el TO<sup>253</sup>. **En las versiones subtituladas, no influyen tanto los factores económicos** como las presuposiciones que los agentes tienen del público. **Los agentes del proceso de distribución y traducción aducen repercusiones artísticas relacionadas con la legibilidad de los subtítulos**. Consideran que el público no aceptaría o no comprendería algunos de los rasgos ortotipográficos que pueden emplearse para marcar visualmente el plurilingüismo, de modo que confían en que los espectadores sean capaces de detectar el cambio de código lingüístico a través de la pista de audio. A falta de estudios empíricos, parece evidente que esta presuposición plantea un problema cuando las lenguas habladas no son cercanas a los espectadores.

A la vista del estudio descriptivo acometido, sería posible evitar e incluso desmontar algunos de los factores ideológicos que afectan a la traducción del plurilingüismo. Para disponer de datos empíricos con los que validar estas propuestas, la continuación natural de este trabajo doctoral sería un **estudio de recepción** que se centrara en las presuposiciones que parecen tener los agentes del proceso de distribución y traducción en torno a los espectadores. Entre otras cuestiones, dicho estudio podría tratar los siguientes temas: cuáles son las expectativas del público ante un filme plurilingüe (en versión doblada y subtitulada), qué elementos del texto audiovisual ayudan a detectar que la trama es plurilingüe, qué prácticas traductoras consideran los espectadores que son más adecuadas para marcar el plurilingüismo, hasta qué punto es necesario marcar la L3 para comprender la historia y de qué modo influye que no se marque el plurilingüismo en la percepción de los personajes. Sería interesante

---

<sup>253</sup> Al respecto, el hecho de marcar el plurilingüismo también puede plantear un debate ideológico, pues se subraya la otredad y el exotismo de los personajes al resaltar la diferencia lingüística e identitaria de forma visual (Tarr, 2005; Cronin, 2009).

introducir cuestiones de género, pues al traducir la L3 por L2, no solo se eliminan referencias al grupo étnico, sino que también se eliminan connotaciones lingüísticas relacionadas con el papel de las mujeres como guardianas de la L3 (Monti, 2009).

Además, si se tuviese en cuenta **el proceso de traducción en la fase de producción de un filme**, como propone la línea argumental de la propuesta denominada *Accessible Filmmaking* (Romero Fresco, 2013), se podría facilitar la distribución internacional de los textos audiovisuales plurilingües, pues se eliminarían las restricciones que ponen en peligro la conservación del plurilingüismo. Asimismo, si se estableciese una **comunicación fluida entre los realizadores y los agentes del proceso de traducción**, estos conocerían cuál es la intención de los cineastas respecto a la representación lingüística de los personajes y no se caería en interpretaciones erróneas.

### *Validación de hipótesis*

Es momento ahora de comprobar si las cuatro hipótesis de trabajo elaboradas al inicio de esta investigación doctoral han quedado validadas tras el análisis de datos. De forma resumida estas hipótesis eran:

- La homogeneización o nivelación del texto origen en las versiones traducidas.
- La influencia de las restricciones del texto audiovisual en la traducción del plurilingüismo.
- La existencia de unos factores de carácter ideológico que definen la estrategia de traducción adoptada.
- El efecto de la conservación o el cambio de código lingüístico en la percepción de los personajes pertenecientes a una comunidad inmigrante.

En primer lugar, **se presuponía que en las versiones traducidas se produciría cierta homogeneización del texto origen**. Se esperaba que **en las versiones dobladas** se sustituyera siempre la L3 con una variedad lingüística de la L2. **Esta hipótesis ha quedado validada solo en parte, ya que no se ha detectado una tendencia clara**. Es cierto que prima el doblaje a español de los fragmentos que contienen L3. Sin embargo, también se observa que se marca el plurilingüismo del TO mediante la no traducción y el doblaje a español y L3. Las diferencias existentes entre los distintos filmes permiten

intuir un papel clave de los agentes del proceso de distribución y traducción en la elección de la estrategia de traducción.

**En las versiones subtituladas**, se creía que no habría diferencias entre los subtítulos que traducen la L1 y aquellos que traducen la L3 y que se confiaría en la capacidad de los espectadores a la hora de deducir el cambio de código. Tras el análisis de las muestras, **se valida esta hipótesis solo cuando la modalidad escogida para traducir la L3 del fragmento reemplazado es la subtitulación a español**. En dichas muestras, no suele haber diferencias ortotipográficas entre los subtítulos que traducen la L1 y aquellos que traducen la L3. Por tanto, son los espectadores quienes tienen que deducir cuándo se produce un cambio de código lingüístico.

Sin embargo, **en las versiones subtituladas no se homogeneiza o nivela el texto origen**. El motivo principal es que en el corpus de análisis se opta mayoritariamente por **no traducir la L3**. En consecuencia, la ausencia de subtítulos marca el plurilingüismo y afianza la apreciación de los personajes como extranjeros al resaltarse la diferencia lingüística e identitaria de forma visual (Cronin, 2009). Además, cuando se emplea la **subtitulación intralingüística de la L3**, se mezclan los códigos lingüísticos en el texto escrito. Por último, cuando los **subtítulos parciales del texto origen están en abierto en el TM**, se crea un doble subtítulo, con el que se marca la L3 al modificarse la posición tradicional de los subtítulos de la lengua meta.

En segundo lugar, **se partía de la hipótesis de que tanto en el doblaje como en la subtitulación se produce una manipulación técnica del texto audiovisual**. Se creía que la presencia de restricciones en el texto audiovisual influiría en la estrategia de traducción del plurilingüismo y, en concreto, en la decisión de no marcar la L3 en el TM.

**Esta hipótesis solamente ha quedado validada en las versiones subtituladas cuando la L3 aparece en muestras que contienen restricciones formales que implican síntesis de información**. Ante la imposibilidad de crear subtítulos legibles que incorporen toda la información, en el corpus de análisis no se marca el plurilingüismo, porque la función de la L3 en dichas muestras es enfatizar el ambiente políglota. Se confirma que las restricciones formales que implican el uso de elementos ortotipográficos en simultaneidad con enunciados en L3, así como el resto de restricciones no influyen técnicamente en la decisión de no marcar el plurilingüismo, ya que existe (y se demuestra) la posibilidad de marcar la L3 mediante otras modalidades

de traducción y mediante el uso de rasgos ortotipográficos diferentes de la cursiva y las comillas.

**En las versiones dobladas, no se valida esta hipótesis.** El hecho de que no se marque el plurilingüismo ante el solapamiento de intervenciones o ante la coincidencia de la L3 con la lengua de distribución no es producto de una manipulación técnica, sino de una manipulación ideológica. Este trabajo doctoral corrobora que es posible evitar las limitaciones técnicas de dichas restricciones si el equipo de doblaje se lo propone. Este compromiso con el plurilingüismo puede verse inducido por la presencia de algunas restricciones que prevalecen sobre las restricciones de carácter más técnico. Por ejemplo, las referencias metalingüísticas, los referentes culturales icónicos que reflejan saludos y ritos religiosos y los referentes culturales mencionados mediante préstamos lingüísticos promueven que se marque el plurilingüismo a pesar del solapamiento de intervenciones.

En tercer lugar, **se sospechaba que, tras el proceso de traducción de los filmes multilingües de migración y diáspora, existe un posicionamiento ideológico concreto. Se valida esta hipótesis porque se detectan fragmentos en el TM en los que sí se conserva el plurilingüismo a pesar de percibirse en ellas las mismas restricciones técnicas presentes en otros fragmentos en los que no se mantiene la L3. Se confirma que las restricciones no siempre son la causa de la ausencia de la L3 en la traducción, sino que la toma de decisiones está guiada por unos criterios ideológicos,** como también queda patente en la información extraída de las entrevistas.

La estrategia de traducción adoptada está definida por una doctrina. En su búsqueda, esta tesis doctoral no se ha alineado con los trabajos que estudian la ideología del texto traducido, es decir, no se busca averiguar cómo se refleja lingüísticamente una ideología, sino que se intenta comprender qué factores, de carácter extratextual, influyen en la traducción del plurilingüismo. En la fase E, se descubre que la estrategia de traducción viene determinada por factores económicos (la subtitulación parcial, la manipulación de las pistas en sala y el doblaje intralingüístico encarece el doblaje) y, sobre todo, por las opiniones subjetivas de los agentes del proceso de distribución y traducción en torno a las modalidades de distribución de los filmes, a la función del plurilingüismo y a las expectativas del espectador ideal, lo que puede llegar a limitar los recursos económicos destinados al doblaje o a la subtitulación. Estas opiniones refrendan los datos empíricos extraídos en el análisis.

Por último, **dado el carácter naturalista de los filmes seleccionados, era lógico pensar que la conservación o el cambio de código lingüístico en la traducción afectarían a la percepción de los personajes pertenecientes a una comunidad inmigrante por parte del público. Los datos extraídos de las traducciones audiovisuales y de las entrevistas realizadas a los agentes del proceso de realización, distribución y traducción no permiten validar esta hipótesis.** Tanto en el doblaje como en la subtitulación se aprecian cambios en la representación de los personajes si se opta por no marcar el plurilingüismo. Se confirma la idea de que el uso de la interlengua como código lingüístico en la traducción compensa la desaparición del multilingüismo. La interlengua evoca, a modo de «symbols of difference» (Sebba, 2000), el origen extranjero de los personajes, por lo que los filmes siguen narrando una historia de migración y diáspora. No obstante, será necesario realizar un estudio de recepción propiamente dicho para evaluar hasta qué punto influye la estrategia de traducción en cómo percibe el público a los personajes. Sin dicho estudio de recepción, no puede confirmarse que la interlengua evoque la L3, sino que marca a los personajes como extranjeros.

### *Perspectivas de futuro*

A partir de los resultados de esta tesis doctoral, se plantean cuestiones que aconsejan realizar futuras investigaciones. Para comprobar si son reales algunas de las presuposiciones que condicionan el papel del multilingüismo de los textos audiovisuales, podrían acometerse estudios de recepción que se centrasen en los siguientes aspectos:

- Cómo perciben los espectadores las lenguas diferentes de la lengua materna (Tortoriello, 2012), de qué modo influyen en dicha percepción sus conocimientos lingüísticos (De Bruycker y d'Ydewalle, 2003) y de qué manera determinan su actitud frente al multilingüismo y frente a los personajes (inmigrantes) (Bleichenbacher, 2008; Cronin, 2009).
- Qué códigos cinematográficos ayudan a que el espectador medio perciba la diversidad lingüística a través de la pista de audio en las versiones subtituladas (Heiss, 2004; Díaz Cintas, 2011; O'Sullivan, 2011; Şerban, 2012; Tortoriello, 2012).

Uno de los puntos de partida de este estudio de recepción podrían ser las tres formas de escuchar que define Chion (1990).

- Cómo afecta la (no) subtitulación a la percepción del multilingüismo. A semejanza del estudio de Vilaró (2013), si se emplea la tecnología del *eye-tracking*, podría comprobarse si la audiencia presta más atención a los fragmentos plurilingües subtitulados que a aquellos en los que el significado deba deducirse de las imágenes (Baldo, 2009; O'Sullivan, 2011).
- Cuál es el grado de aceptación de los subtítulos parciales entre los espectadores acostumbrados al doblaje (Vermeulen, 2012).
- Cuál es la eficiencia de las modalidades de interpretación y las voces superpuestas para comprender el plurilingüismo. Habría que comprobar si las modalidades de interpretación resultan redundantes para las personas que conocen la L3 (López Delgado, 2007) y si las voces superpuestas permiten distinguir qué lengua se habla en cada momento (Heiss, 2004; López Delgado, 2007).
- Cómo modifican la historia narrada los cambios de código lingüístico en el TM (Herrera Bonet, 2007).
- De qué manera favorece la verosimilitud de los personajes multilingües que se preserven sus rasgos de identidad cultural y lingüística en las versiones traducidas de los filmes de migración y diáspora (Palencia Villa, 2002).
- Hasta qué punto es efectiva y aceptada la incorporación de una interlengua para evocar el plurilingüismo del TO en el doblaje y en la subtitulación (Herrera Bonet, 2007).

Dado el carácter interdisciplinario de la traducción de los textos audiovisuales, una futura investigación de la traducción del plurilingüismo audiovisual podría enriquecerse con la intersección con las siguientes áreas de estudio:

- Los estudios sociolingüísticos sobre el español hablado por las distintas comunidades inmigrantes. A semejanza del trabajo de Bonsignori (2012), podrían relacionarse estos datos sociolingüísticos con el reflejo de dichas comunidades inmigrantes en el cine original español (Martínez Sierra *et ál.*, 2010) y en los largometrajes extranjeros doblados al español. Por ejemplo, en el caso de las comunidades del subcontinente indio, podrían analizarse el doblaje de los largometrajes *Provoked* y *Ae Fond Kiss...* de esta tesis doctoral y el filme español *El próximo Oriente* (Fernando Colomo, 2006) (Martínez Sierra *et ál.*, 2010).



- El análisis multimodal para estudiar de forma exhaustiva los códigos cinematográficos y su influencia en la creación de identidades.
- Los estudios de interpretación para analizar la profesionalidad de los personajes que ejercen de mediadores e intérpretes (Ruiz Rosendo, 2012).
- El análisis crítico del discurso para estudiar la ideología de la traducción desde una perspectiva microtextual (Valdeón, 2005).
- Los postulados sobre la traducción del plurilingüismo en textos literarios (Blake, 1999). En concreto, podría compararse la traducción del plurilingüismo como instrumento de reivindicación en obras audiovisuales y en obras catalogadas como literatura postcolonial o literatura chicana.

Con el propósito de no sobrepasar el alcance de esta tesis doctoral, quedan en el aire las siguientes líneas de investigación en torno al multilingüismo:

- Acometer un estudio sobre la traducción de los mismos textos audiovisuales plurilingües a diferentes lenguas, para comprobar y contrastar las tendencias observadas.
- Ampliar el corpus de textos meta (en número de películas y pares de lenguas) para contrastar las tendencias de esta tesis doctoral en búsqueda de normas en la traducción del plurilingüismo audiovisual.
- Comparar la traducción de productos audiovisuales plurilingües a las diferentes lenguas cooficiales del territorio español para saber si (la tradición del) doblaje al español influye en las industrias autonómicas.
- Estudiar la traducción del plurilingüismo en grandes producciones, en diferentes géneros (como, por ejemplo, la ciencia ficción), en otros productos audiovisuales (series de televisión, videojuegos, documentales, etc.) y en otras modalidades de traducción audiovisual (audiodescripción, subtitulación para sordos, localización de videojuegos, etc.) para analizar si hay semejanzas o diferencias con el doblaje y la subtitulación del plurilingüismo en los filmes independientes de corte naturalista de esta tesis doctoral.
- Estudiar qué normas o convenciones se siguen para construir la interlengua de diferentes grupos de hablantes, tanto en el TO como en el TM (Delabastita, 2010; Bonsignori, 2012). Con un enfoque profesional, resultaría especialmente útil

investigar cómo se enseña en las escuelas de doblaje a crear la interlengua de hablantes de distintas procedencias.

- Elaborar un estudio de la traducción del plurilingüismo con un enfoque diacrónico, de modo que fuese posible comprobar si la implantación de la tecnología digital en las salas cinematográficas favorece que se marque el plurilingüismo (los archivos XML amplían las posibilidades de edición de los subtítulos) y de qué modo acepta el público modificaciones en las convenciones profesionales del doblaje y la subtitulación.
- Estudiar el grado de «fidelidad» de la traducción de la L3 en los filmes originales, así como la influencia de la traducción mediada en las versiones traducidas.

## Filmografía

### *Corpus de estudio*

- Dizdar, J. (2000). *Beautiful People*. DVD. Barcelona: Vértice Cine.
- El-Hagar, K. (2003). *Una cama a cualquier precio*. DVD. Barcelona: Lauren.
- Loach, K. (2005a). *Ae Fond Kiss...* DVD. Londres: Icon Home Entertainment.
- . (2005b). *Sólo un beso*. DVD. Barcelona: Cameo Media.
- . 2007. *It's a Free World...* DVD. Londres: Pathe Distribution.
- . 2008. *En un mundo libre...* DVD. Barcelona: Cameo.
- Mundhra, J. 2006. *Provoked: A True Story*. DVD. Londres: Eros International.
- . 2008. *Provoked, una historia real*. DVD. Barcelona: S.A.V.

### *Filmes mencionados*

- 'Allo 'Allo! (BBC, 1982-1992).
- 11'09"01 (11'09"01, 11 de septiembre, VV. AA., 2002).
- 13 Tzemeti (Géla Babluani, 2005).
- 18 comidas (Jorge Coira, 2010).
- 25 degrés en hiver (25 grados en invierno, Stéphane Vuillet, 2004).
- 30° i februaru (Sveriges Television, 2012- ).
- 4 luni, 3 saptamâni si 2 zile (4 meses, 3 semanas y 2 días, Cristian Mungiu, 2007).
- 678 (El Cairo 678, Mohammed Diab, 2011).
- Adventure Time with Finn & Jake (Hora de aventuras, Cartoon Network Studios, 2010).
- Agora (Ágora, Alejandro Amenábar, 2009).
- Almanya - Willkommen in Deutschland (Almanya, Yasemin Samdereli, 2011).
- Amarcord (Federico Fellini, 1973).
- Apocalypto (Mel Gibson, 2006).
- Auf der anderen Seite (Al otro lado, Fatih Akin, 2007).
- Babel (Alejandro González Iñárritu, 2006).
- Babylon A.D. (Babylon, Mathieu Kassovitz, 2008).
- Beautiful Thing (Hettie Macdonald, 1996).
- Bend It like Beckham (Quiero ser como Beckham, Gurinder Chadha, 2002).
- Ben-Hur (Ben Hur, William Wyler, 1959).
- Bienvenue chez les Ch'tis (Bienvenidos al Norte, Dany Boon, 2009).
- Billy Elliot [Billy Elliot (Quiero bailar), Stephen Daldry, 2000].
- Biutiful (Alejandro González Iñárritu, 2010).
- Blow-up (Blow up, deseo de una mañana de verano, Michelangelo Antonioni, 1966).

- Bones* (FOX, 2005- ).
- Borat: Cultural Learnings for Make Benefit Glorious Nation of Kazakhstan* (*Borat*, Larry Charles, 2006).
- Braveheart* (Mel Gibson, 1995).
- Bread and Roses* (*Pan y rosas*, Ken Loach, 2000).
- Breaking and Entering* (Anthony Minghella, 2006).
- Brokeback Mountain* (Ang Lee, 2005).
- Broken Run* (Jasmin Dizdar, no se ha estrenado).
- Bron / Broen* (*Bron: El puente*, Filmance International y Nimbus Film Productions, 2011- ).
- Butch Cassidy and the Sundance Kid* (*Dos hombres y un destino*, George Roy Hill, 1969).
- Bwana* (Imanol Uribe, 1996).
- Cambio de clase* (Disney Channel España, 2006-2009).
- Camping à la ferme* (*Jóvenes oportunidades*, Jean-Pierre Sinapi, 2005).
- Cargo* (Clive Gordon, 2006).
- Carry on Ken* (Toby Reisz, 2006).
- Castle* (ABC, 2009- ).
- Cesare deve morire* (*César debe morir*, Paolo Taviani y Vittorio Taviani, 2012).
- Chaos* (*Caos*, Coline Serreau, 2001).
- Dances with Wolves* (*Bailar con lobos*, Kevin Costner, 1990).
- Das Fraulein* (*Fraulein*, Andrea Staka, 2006).
- De zaak Alzheimer* (*La memoria del asesino*, Erik Van Looy, 2003).
- Die Biene Maya* (*La abeja Maya*, TV Asahi, 1975-1976).
- Dirty Pretty Things* (*Negocios ocultos*, Stephen Frears, 2002).
- East Is East* (*Oriente es Oriente*, Damien O'Donnell, 1999).
- Eastern Promises* (*Promesas del Este*, David Cronenberg, 2007).
- Eden à l'Ouest* (*Edén al Oeste*, Costa-Gavras, 2008).
- El orfanato* (Juan Antonio Bayona, 2007).
- El páramo* (Jaime Osorio Márquez, 2011).
- El próximo Oriente* (Fernando Colomo, 2006).
- Entre les murs* (*La clase*, Laurent Cantet, 2008).
- Escape to Paradise* (Nino Jacusso, 2001).
- Et maintenant on va où?* (*Y ahora, ¿adónde vamos?*, Nadine Labaki, 2011).
- Etz Limon* (*Los limoneros*, Eran Riklis, 2008).
- Exils* (Tony Gatlif, 2004).
- Fawlty Towers* (*Hotel Fawlty*, BBC, 1975-1979).
- Film Socialisme* (Jean-Luc Godard, 2010).
- Flickan som lekte med elden* (*Millennium 2: La noia que somiava un llumí i un bidó de gasolina*, Daniel Alfredson, 2009).
- Före stormen / Before the storm* (*Antes de la tormenta*, Reza Parsa, 2000).
- Fresa y chocolate* (Tomás Gutiérrez Alea y Juan Carlos Tobío, 1993).
- Gegen die Wand* (*Contra la pared*, Fatih Akin, 2004).
- Gomorra* (Mateo Garrone, 2008).
- Headhunters* (Morten Tyldum, 2011).
- Heat and dust* (*Oriente y Occidente*, James Ivory, 1983).

- Het schnitzelparadijs* (*Nordil, tú qué haces para que no te duela*, Martin Koolhoven, 2007).
- Hidalgo* (*Océanos de fuego*, Joe Johnston, 2004).
- Hofshat Kaits* (*My Father My Lord*, David Volach, 2007).
- Hyde Park on Hudson* (Roger Michell, 2012).
- Import / Export* (Ulrich Seidl, 2007).
- In Darkness* (Agnieszka Holland, 2011).
- In this World* (*En este mundo*, Michael Winterbottom, 2002).
- Inch'Allah dimanche* (*El domingo si Dios quiere*, Yamina Benguigui, 2001).
- Inglourious Basterds* (*Malditos bastardos*, Quentin Tarantino, 2009).
- Inguélézi* (*Clandestino*, François Dupeyron, 2004).
- Inside Job* (Charles Ferguson, 2011).
- Interview with the Vampire* [*Entrevista con el vampiro* (*Crónicas vampíricas*), Neil Jordan, 1994].
- Intouchables* (*Intocable*, Olivier Nakache y Eric Toledano, 2011).
- Kebab Connection* (Anno Saul, 2005).
- Kes* (Ken Loach, 1969).
- Kill Bill. Volume 1* (Quentin Tarantino, 2003).
- Kill Bill. Volume 2* (Quentin Tarantino, 2004).
- König der Diebe* (Ivan Fíla, 2004).
- Kurz und Schmerzlos / Short Sharp Shock* (*Corto y con filo*, Fatih Akin, 1998).
- L'auberge espagnole* (*Una casa de locos*, Cédric Klapisch, 2002).
- L'enfant d'en haut* (*Sister*, Ursula Meier, 2012).
- La carrosse d'or* (*La carroza de oro*, Jean Renoir, 1952).
- La graine et le mulet* (*Cuscús*, Abdel Kechiche, 2007).
- La haine* (*El odio*, Mathieu Kassovitz, 1994).
- La sconosciuta* (*La desconocida*, Giuseppe Tornatore, 2006).
- La vendedora de rosas* (Victor Gaviria, 1999).
- Ladies in Lavender* (*La última primavera*, Charles Dance, 2004).
- Land and Freedom* (*Tierra y libertad*, Ken Loach, 1995).
- Las cartas de Alou* (Montxo Armendáriz, 2004).
- Last Resort* [*Last Resort* (*El último resorte*), Pawel Pawlikowski, 2000].
- Le grand voyage* [*Le grand voyage* (*El gran viaje*), Ismaël Ferroukhi, 2004].
- Le prénom* [*Le prénom* (*El nombre*), Alexandre de la Patelliere y Matthieu Delaporte, 2012].
- Les chevaux de Dieu* (*Los caballos de Dios*, Nabil Ayouch, 2012).
- Les côtelettes* (Bertrand Blier, 2003).
- Les Européens* (VV. AA., 2006).
- Les femmes du 6ème étage* (*Las chicas de la 6ª planta*, Philippe Le Guay, 2010).
- Les invasions barbares* (*Las invasiones bárbaras*, Denys Arcand, 2003).
- Les neiges du Kilimanjaro* (*Las nieves de Kilimanjaro*, Robert Guediguian, 2011).
- Leverage* (*Las reglas del juego*, TNT, 2008-2012).
- Liam* (Stephen Frears, 2000).
- Lila dit ça* (*Lila dice*, Ziat Doueiri, 2004).
- Lilo & Stitch: The Series* (*Lilo y Stitch, la serie*, Walt Disney Television Animation, 2003-2006).

- Lives of the Saints* (Jerry Ciccoritti, 2004).  
*Lo imposible* (Juan Antonio Bayona, 2012).  
*Los abrazos rotos* (Pedro Almodóvar, 2009).  
*Lost* (*Perdidos*, ABC, 2004-2010).  
*Lost in translation* (Sofia Coppola, 2003).  
*Lovers* (Jean-Marc Barr, 2000).  
*Magic Mike* (Steven Soderbergh, 2012).  
*Man on Fire* (*El fuego de la venganza*, Tony Scott, 2004).  
*Monsieur Ibrahim et les fleurs du Coran* (*El señor Ibrahim y las flores del Corán*, François Dupeyron, 2003).  
*Moonrise Kingdom* (Wes Anderson, 2012).  
*My Name is Joe* (*Mi nombre es Joe*, Ken Loach, 1998).  
*Nachtgestalten* (*Encuentros nocturnos*, Andreas Dresen, 1999).  
*Nadie quiere la noche* (Isabel Coixet, en fase de producción).  
*No Man's Land* (*En tierra de nadie*, Danis Tanovic, 2001).  
*Notting Hill* (Roger Michell, 1999).  
*Nueve reinas* (Fabian Bielnsky, 2000).  
*Only God Forgives* (*Sólo Dios perdona*, Nicolas Winding Refn, 2013).  
*Pas d'histoires!* (*¡No me vengas con historias! 12 miradas sobre el racismo cotidiano*, VV. AA., 2000).  
*Pearl Harbor* (Michael Bay, 2001).  
*Politiki kouzina* (*Un toque de canela*, Tassos Boulmetis, 2003).  
*Potiche* (*Potiche. Mujeres al poder*, François Ozon, 2011).  
*Pranzo di ferragosto* (*Vacaciones de ferragosto*, Gianni Di Gregorio, 2008).  
*Promised Land* [*Promised Land* (*Tierra prometida*), Amos Gitai, 2004].  
*Pulp Fiction* (Quentin Tarantino, 1994).  
*Quando sei nato non puoi più nasconderti* (*Cuando naces... ya no puedes esconderte*, Marco Tullio Giordana, 2005).  
*REC* (Paco Plaza y Jaume Balagueró, 2007).  
*Retorno a Hansala* (Chus Gutiérrez, 2009).  
*Route Irish* (Ken Loach, 2010).  
*Salinui chueok* (*Crónica de un asesino en serie*, Joon-ho Bong, 2003).  
*Schindler's List* (*La lista de Schindler*, Steven Spielberg, 1993).  
*Shatranj Ke Khilari* (*The Chess Players*, Satyajit Ray, 1977).  
*Skylab* (*El Skylab*, Julie Delpy, 2011).  
*Slumdog Millionaire* (*Slumdog Millionaire. ¿Quién quiere ser millonario?*, Danny Boyle, 2008).  
*Somers Town* (Shane Meadows, 2008).  
*Spanglish* (James L. Brooks, 2005).  
*Star Wars. Episode II, Attack of the Clones* (*Star Wars: Episodio II: El ataque de los clones*, George Lucas, 2002).  
*Starbuck* (Ken Scott, 2011).  
*Struggle* (*Struggle: luchar o someterse*, Ruth Mader, 2003).  
*Sukkar banat* (*Caramel*, Nadine Labaki, 2007).

*Sweet Sixteen* [*Sweet Sixteen (Felices dieciséis)*, Ken Loach, 2003].  
*Tea with Mussolini* (*Té con Mussolini*, Franco Zeffirelli, 1999).  
*The Angel's Share* [*La parte de los ángeles (The Angel's Share)*, Ken Loach, 2012].  
*The Best Exotic Marigold Hotel* (*El exótico Hotel Marigold*, John Madden, 2010).  
*The Bourne Legacy* (*El legado de Bourne*, Tony Gilroy, 2011).  
*The Dictator* (*El dictador*, Larry Charles, 2011).  
*The Great Dictator* (*El gran dictador*, Charles Chaplin, 1940).  
*The Guard* (*El irlandés*, John Michael McDonagh, 2011).  
*The Karate Kid* [*Karate Kid (El momento de la verdad)*, John G. Avildsen, 1984].  
*The King's Speech* (*El discurso del rey*, Tom Hooper, 2010).  
*The Last of the Mohicans* (*El último mohicano*, Michael Mann, 1992).  
*The Last Stand* (*El último desafío*, Kim Jee-woon, 2013).  
*The Man Who Cried* (*Vidas furtivas*, Sally Potter, 2000).  
*The Master* (Paul Thomas Anderson, 2012).  
*The Mentalist* (*El Mentalista*, CBS, 2008- ).  
*The Navigators* (*La cuadrilla*, Ken Loach, 2002).  
*The Others* (*Los Otros*, Alejandro Amenábar, 2001).  
*The Passion of the Christ* (*La pasión de Cristo*, Mel Gibson, 2004).  
*The Transporter / Le transporteur* (*Transporter*, Corey Yuen y Louis Leterrier, 2002).  
*The Tudors* (*Los Tudor*, BBC, 2007-2010).  
*The Wind that Shakes the Barley* (*El viento que agita la cebada*, Ken Loach, 2006).  
*To Rome with love* (*A Roma con amor*, Woody Allen, 2012).  
*Trainspotting* (Danny Boyle, 1995).  
*Travaux, on sait quand ça commence* (*Obras en casa*, Brigitte Roüan, 2005).  
*Trilogia I: To Livadi pou dakryzei* (*Eleni*, Theo Angelopoulos, 2004).  
*Two Days in New York* (*Dos días en Nueva York*, Julie Delpy, 2011).  
*Ultimo tango a Parigi* (*El último tango en París*, Bernardo Bertolucci, 1972).  
*Ulvenatten* (Kjell Sundvall, 2008).  
*Un prophète* (*Un profeta*, Jacques Audiard, 2009).  
*Une vie meilleure* (*Una vida mejor*, Cédric Kahn, 2011).  
*Va, vis et deviens* (*Vete y vive*, Radu Mihaileanu, 2005).  
*Vikings* (*Vikingos*, History Channel, 2013- ).  
*Waar is het paard van Sinterklaas?* (*Winky y el caballo mágico*, Mischa Kamp, 2007).  
*War* [*El asesino (War)*, Philipp G. Atwell, 2007].  
*Welcome* (Philippe Lioret, 2009).  
*Who done it?* (Basil Dearden, 1956).  
*Without a Trace* (*Sin rastro*, CBS, 2002-2009).





## Bibliografía

- Adams, J. N. (2003). *Bilingualism and the Latin Language*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Agost, R. (1999). *Traducción y doblaje: palabras, voces e imágenes*. Barcelona: Ariel.
- . (2000). Traducción y diversidad de lenguas. En L. Lorenzo García y A. M. Pereira Rodríguez (eds.), *Traducción subordinada (I) El Doblaje (inglés-español/gallego)* (pp. 49-67). Vigo: Servicio de Publicacións da Universidade de Vigo.
- Ahluwalia, K., y Gupta, R. (1997). *Circle of Light: The Autobiography of Kiranjit Ahluwalia*. Londres: HarperCollins.
- Albrecht, C. (2010). *Die Problematik der Synchronisation englischsprachiger Filme ins Deutsche anhand der Beispiele Singin' in the Rain (1952) und Inglourious Basterds (2009)* (Trabajo de fin de carrera). Universität Wien, Viena.
- Alemán Bañón, J. (2005). Propuesta de doblaje de un dialecto regional: *Billy Elliot*. *Puentes*, 6, 69-76.
- ALIS SPIDER INTERPRETATION SYSTEM. (s. f.). Disponible en: <https://sites.google.com/site/interpretationspider/> [Consulta: 7 de marzo de 2014].
- Alta Films. (s. f.a). Sólo un beso. Disponible en: [http://www.altafilms.com/site/sinopsis/solo\\_un\\_beso](http://www.altafilms.com/site/sinopsis/solo_un_beso) [Consulta: 7 de marzo de 2014].
- . (s. f.b). En un mundo libre... Disponible en: [http://www.altafilms.com/site/sinopsis/en\\_un\\_mundo\\_libre](http://www.altafilms.com/site/sinopsis/en_un_mundo_libre) [Consulta: 7 de marzo de 2014].
- Álvarez de la Fuente, E. (2007). *Análisis lingüístico de la traducción natural: datos de producción de dos niños gemelos bilingües inglés/español* (Tesis doctoral). Universidad de Valladolid, Valladolid.
- Antonini, R. (2008). The perception of dubbese. An Italian study. En D. Chiaro, C. Heiss, y C. Bucaria (eds.), *Between Text and Image. Updating research in screen translation* (pp. 135-147). Ámsterdam y Filadelfia: John Benjamins.
- Antonini, R., y Chiaro, D. (2005). The quality of dubbed television programmes in Italy: The experimental design of an empirical study. En M. Bondi y N. Maxwell (eds.), *Cross-Cultural Encounters: Linguistic Perspectives* (pp. 33-45). Roma: Officina.
- Appel, R., y Muysken, P. (1987). *Language Contact and Bilingualism*. Londres: Arnold.
- Arampatzis, C. (2011). *La traducción de la variación lingüística en textos audiovisuales de ficción humorística: dialectos y acentos en la comedia de situación estadounidense doblada al castellano* (Tesis doctoral). Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria.
- Aranda, D., y de Felipe, F. (2006). *Guión audiovisual*. Barcelona: UOC.
- Archivos de la Filmoteca. (s. f.). Envíos. Disponible en: <http://www.archivosdelafilmoteca.com/index.php/archivos/about/submissions#authorGuidelines> [Consulta: 6 de marzo de 2014].

- Argote, R. (2003). La mujer inmigrante en el cine español del inaugurado siglo XXI. *Imaginando a La Mujer, Feminismo/s*, 2, 121-138.
- AudioVisual Translators Europe. (s. f.). Criteria for Quality Subtitling. Disponible en: <http://avteurope.eu/index.php/about-us/subtitling-criteria> [Consulta: 6 de marzo de 2014].
- Auer, P. (2005). A postscript: code-switching and social identity. *Journal of Pragmatics*, 37, 403-410.
- Ávila Cabrera, J. J. (2012). An account of interlingual subtitling in multilingual films on the grounds of an integrated model for the analysis of audiovisual texts. En Cine Clube de Avanca (ed.), *AVANCA / CINEMA 2012* (pp. 459-467). Avanca: Cine Clube de Avanca.
- Azcárate Luxán, B., y García Alonso, M. (2010). España, país de acogida. En C. Blandin (ed.), *Atlas de las migraciones: Las rutas de la humanidad* (pp. 198-201). Valencia: Monde Diplomatique y Fundación Mondiplo.
- Baker, M. (1992). *In Other Words: A Coursebook on Translation*. Londres y Nueva York: Routledge.
- Baker, P., y Eversley, J. (eds.). (2000). *Multilingual Capital. The Languages of London's Schoolchildren and Their Relevance to Economic, Social and Educational Policies*. Londres: Battlebridge.
- Bakhtin, M. (1981). *The Dialogic Imagination: Four Essays*. (C. Emerson y M. Holquist, trads.). Austin: University of Texas Press. (Obra original de 1934-1935).
- Baldo, M. (2009). Dubbing multilingual films. *La terra del ritorno* and the Italian-Canadian immigrant experience. *Intralinea, Special Issue: Multimedia Dialect Translation. The Translation of Dialects in Multimedia*. Disponible en: [http://www.intralinea.it/specials/dialectrans/eng\\_more.php?id=824\\_0\\_49\\_0\\_M](http://www.intralinea.it/specials/dialectrans/eng_more.php?id=824_0_49_0_M) [Consulta: 7 de marzo de 2014].
- Baldry, A., y Taylor, C. (2004). Multimodal concordancing and subtitles with MCA. En A. Partington, J. Morley, y L. Haarman (eds.), *Corpora and Discourse* (pp. 57-70). Berna: Peter Lang.
- Baldry, A., y Thibault, P. J. (2006). *Multimodal Transcription and Text Analysis: A multimedia toolkit and coursebook*. Londres y Oakville: Equinox.
- Ballester Casado, A. (2001). *Traducción y nacionalismo: la recepción del cine americano en España a través del doblaje, 1928-1948*. Granada: Comares.
- Bandia, P. F. (1994). On Translating Pidgins and Creoles in African Literature. *TTR: Traduction, Terminologie, Rédaction*, 7(2), 93-114.
- Bañón Hernández, A. M., y Fornieles Alcaraz, J. (eds.). (2008). *Manual sobre comunicación e inmigración*. Donostia-San Sebastián: Tercera Prensa.
- Baños Piñero, R. (2009). *La oralidad prefabricada en la traducción para el doblaje* (Tesis doctoral). Universidad de Granada, Granada.
- Barambones Zubiria, J. (2012). *Mapping the Dubbing Scene: Audiovisual Translation in Basque Television*. Berna: Peter Lang.

- Barbero, Í. (2009). Movimientos sociales transnacionales, inmigración y reconocimiento jurídico en la Europa Fortaleza del siglo XXI. En F. Checa y Olmos, Á. Arjona Garrido, y J. C. Checa Olmos (eds.), *Globalización y movimientos transnacionales: las migraciones y sus fronteras* (pp. 69-80). Almería: Universidad de Almería.
- Bartoll, E. (2006). Subtitling multilingual films. En M. Carroll, H. Gerzymisch-Arbogast, y S. Nauert (eds.), *Proceedings of the Marie Curie Euroconferences MuTra: Audiovisual Translation Scenarios, Copenhagen 1-5 de mayo de 2006*.
- . (2012). *La subtitulació: aspectes teòrics i pràctics*. Vic: Eumo.
- Bartrina, F. (2001). La investigación en traducción audiovisual: interdisciplinarietà y especificidad. En J. D. Sanderson (ed.), *¡Doble o nada!: Actas de las I y II Jornadas de Doblaje y Subtitulación de la Universidad de Alicante* (pp. 27-38). Alicante: Universidad de Alicante.
- Bassnett-McGuire, S. (1991). *Translation Studies*. Londres y Nueva York: Routledge.
- Baumgarten, N. (2008). Yeah, that's it!: Verbal Reference to Visual Information in Film Texts and Film Translations. *Meta*, 53(1), 6-25.
- Bell, A. (1984). Language Style as Audience Design. *Language in Society*, 13, 145-204.
- Benet, V. J. (1999). *Un siglo en sombras: Introducción a la historia y la estética del cine*. Valencia: Ediciones de la Mirada.
- Benhabib, S. (2006). *Las reivindicaciones de la cultura: igualdad y diversidad en la era global*. (A. Vassallo, trad.). Buenos Aires: Katz.
- Benyahia, S. C. (2005). *Teaching Contemporary British Cinema*. Londres: British Film Institute.
- Berger, V., y Komori, M. (2010). Introduction: Moving Pictures from a Modern Babel. En V. Berger y M. Komori (eds.), *Polyglot Cinema: Migration and Transcultural Narration in France, Italy, Portugal and Spain* (pp. 7-12). Viena: Lit.
- Bergfelder, T. (2005). National, transnational or supranational cinema? Rethinking European film studies. *Media Culture Society*, 27, 315-331.
- Berghahn, D., y Sternberg, C. (eds.) (2010a). *European Cinema in Motion: Migrant and Diasporic Film in Contemporary Europe*. Nueva York: Palgrave Macmillan.
- Berghahn, D., y Sternberg, C. (2010b). Introduction. En D. Berghahn y C. Sternberg (eds.), *European Cinema in Motion: Migrant and Diasporic Film in Contemporary Europe* (pp. 1-11). Nueva York: Palgrave Macmillan.
- . (2010c). Locating Migrant and Diasporic Cinema in Contemporary Europe. En D. Berghahn y C. Sternberg (eds.), *European Cinema in Motion: Migrant and Diasporic Film in Contemporary Europe* (pp. 12-49). Nueva York: Palgrave Macmillan.
- . (s. f.). Migrant and Diasporic Cinema in Contemporary Europe. Disponible en: <http://www.migrantcinema.net/> [Consulta: 7 de marzo de 2014].
- Beseghi, M. (2009). *Subtitling South Asian diasporic films*. Comunicación presentada en 3<sup>rd</sup> International Media for All Conference. Quality Made to Measure, Amberes.
- . (2011). Fenomeni linguistici nella rappresentazione delle identità diasporiche. En M. Bondi, G. Buonanno, y C. Giacobazzi (eds.), *Appartenenze multiple: Prospettive interdisciplinari su immigrazione, identità e dialogo interculturale* (pp. 39-50). Roma: Officina.

- Betz, M. (2001). The Name above the (Sub)Title: Internationalism, Coproduction, and Polyglot European Art Cinema. *Camera Obscura*, 16(1), 1-45.
- . (2009). *Beyond the Subtitle: Remapping European Art Cinema*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Blake, N. F. (1999). Afterword. En T. Hoenselaars y M. Buning (eds.), *English Literature and the Other Languages* (pp. 323-341). Ámsterdam: Rodopi.
- Bleichenbacher, L. (2007). “This is meaningless - It’s in Russian”: multilingual characters in mainstream movies. *SPELL: Swiss Papers in English Language and Literature*, 19, 111-127.
- . (2008). *Multilingualism in the Movies: Hollywood Characters and Their Language Choices*. Tübingen: Francke.
- Blom, J.-P., y Gumperz, J. J. (1986). Social Meaning in Linguistic Structures: Code-Switching in Norway. En J. J. Gumperz y D. H. Hymes (eds.), *Directions in Sociolinguistics: The Ethnography of Communication* (pp. 407-434). Oxford: Basil Blackwell.
- Bloomfield, L. (1933). *Language*. Nueva York: Henry Holt.
- Bonet, Á. (2000-2013). eldoblaje.com. Disponible en: <http://www.eldoblaje.com/home/> [Consulta: 7 de marzo de 2014].
- Bonsignori, V. (2009). Transcribing film dialogue: from orthographic to prosodic transcription. En M. Freddi y M. Pavesi (eds.), *Analysing Audiovisual Dialogue: Linguistic and Translational Insights* (pp. 185-200). Bolonia: Clueb.
- . (2012). The transposition of cultural identity of Desi/Brit-Asian in Italian dubbing. En S. Bruti y E. Di Giovanni (eds.), *Audiovisual Translation across Europe: An Ever-changing Landscape* (pp. 15-33). Oxford: Peter Lang.
- Bordwell, D. (1985). *Narration in the Fiction Film*. Londres: Routledge.
- Borràs i Vidal, J., y Colomer i Puntés, A. (2010). *El llenguatge cinematogràfic: Tot el que s’ha de saber per realitzar un film de ficció*. Barcelona: UOC.
- Bréan, S. (2011). *Godard English Cannes: The Reception of Film Socialisme’s “Navajo English.”* Comunicación presentada en 2011 NECS Conference, Londres.
- . (2013a). Le sous-titre révélateur: inaudibilité et traduction audiovisuelle (1re partie). *L’écran Traduit*, 1, 55-74.
- . (2013b). Le sous-titre révélateur: inaudibilité et traduction audiovisuelle (2e partie). *L’écran Traduit*, 2, 28-41.
- Briguglia, C. (2009). *La traducción de la variación lingüística en el catalán literario contemporáneo. Las traducciones de Pasolini, Gadda y Camilleri* (Tesis doctoral). Universitat Pompeu Fabra, Barcelona.
- Briguglia, C. (2011). Traduir el dialecte: entrevista a Joan Casas, Josep Julià i Pau Vidal. *Quaderns. Revista de Traducció*, 18, 267-278.
- British Board of Film Classification. (s. f.). Film & DVD database. Disponible en: <http://www.bbfc.co.uk/search/releases?advanced=true> [Consulta: 7 de marzo de 2014].
- British Film Institute. (s. f.). UK films. Disponible en: <http://industry.bfi.org.uk/ukfilms> [Consulta: 7 de marzo de 2014].
- Brugué Botia, L. (2013). *La traducció de cançons per al doblatge i l’adaptació musical en pel·lícules d’animació* (Tesis doctoral). Universitat de Vic, Vic.

- Bruzzi, S. (1999). Beautiful People. *Sight and Sound*, 9(9), 41-42.
- Bryman, A. (2008). *Social Research Methods*. Oxford: Oxford University Press.
- Bubel, C. M. (2008). Film audiences as overhearers. *Journal of Pragmatics*, 40(1), 55-71.
- Buzelin, H. (2005). Unexpected Allies. How Latour's Network Theory Could Complement Bourdieusian Analyses in Translation Studies. *The Translator*, 11(2), 193-218.
- Byram, M. (2007). Plurilingualism in Europe and its implications. En British Council (ed.), *Berlin Conference, 26-27 January 2007, Preparing for the world of work – language education for the future* (pp. 14-17). Londres: British Council.
- Cabria Palmón, M. (2007). Matrimonio de conveniencia. *Noticias jurídicas*. Disponible en: <http://noticias.juridicas.com/articulos/45-Derecho%20Civil/200705-41412321412789896.html> [Consulta: 7 de marzo de 2014].
- Camus Camus, C. (2010). *Traducciones censuradas de novelas y películas del oeste 1939-1969* (Tesis doctoral). Universidad del País Vasco, Vitoria.
- Caprara, G. (2007). *Variación lingüística y traducción: Andrea Camilleri en castellano* (Tesis doctoral). Universidad de Málaga, Málaga.
- Caprara, G., y Sisti, A. (2011). Variación lingüística y traducción audiovisual (el doblaje y subtulado en *Gomorra*). *AdVersuS*, 21, 150-169.
- Carbonell i Cortés, O. (1997). *Traducir al otro: traducción, exotismo, poscolonialismo*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- . (2003). Semiotic alteration in translation. Othering, stereotyping and hybridation in contemporary translations from Arabic into Spanish and Catalan. *Translation as Creation: The Postcolonial Influence, Linguística Antverpiensia*, 2, 145-159.
- Carmona, R. (1996). *Cómo se comenta un texto fílmico*. Madrid: Cátedra.
- Carvajal Sánchez, J. (2011). *Doblaje y subtitulación del multilingüismo* (Trabajo académico de 4º curso). Universitat Pompeu Fabra, Barcelona.
- Casetti, F., y Di Chio, F. (1991). *Cómo analizar un film*. (C. Losilla, trad.). Barcelona: Paidós.
- Castiello, T. (2005). *Los parias de la tierra: Inmigrantes en el cine español*. Madrid: Talasa.
- Castillo García, G. S. (2006). *La (auto)traducción como mediación entre culturas*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá.
- Castro Vázquez, O. (2009). (Re)examinando horizontes en los estudios feministas de traducción: ¿hacia una tercera ola? A *(Self-)Critical Perspective of Translation Theories. Una Visión (auto)crítica de Los Estudios de Traducción, MonTI*, 1, 59-86.
- Cerezo Merchán, B. (2012). *La didáctica de la traducción audiovisual en España: Un estudio de caso empírico-descriptivo* (Tesis doctoral). Universitat Jaume I, Castelló de la Plana.
- Chaume Varela, F. (2005). Los estándares de calidad y la recepción de la traducción audiovisual. *Puentes*, 6, 5-12.
- Chaume, F. (2003). *Doblatge i subtítolació per a la TV*. Vic: Eumo.
- . (2004). *Cine y traducción*. Madrid: Cátedra.
- . (2008). La compensación en traducción audiovisual. *Quaderns de Filologia. Estudis Literaris*, XIII, 71-84.
- . (2012). *Audiovisual Translation: Dubbing*. Manchester y Kinderhook: St. Jerome.

- Chaume, F. (2013a). Research paths in audiovisual translation. The case of dubbing. En C. Millán y F. Bartrina (eds.), *The Routledge Handbook of Translation Studies* (pp. 288-302). Londres y Nueva York: Routledge.
- . (2013b). *Translation for Dubbing: Expanding Borders*. Conferencia inaugural presentada en 5<sup>th</sup> International Conference Media for All. Audiovisual Translation: Expanding Borders, Dubrovnik.
- Chaves García, M. J. (2000). *La traducción cinematográfica: el doblaje*. Huelva: Servicio de Publicaciones. Universidad de Huelva.
- Checa, F. (2009). Introducción: migraciones y transnacionalismo. En F. Checa Olmos, Á. Arjona Garrido, y J. C. Checa Olmos (eds.), *Globalización y movimientos transnacionales: las migraciones y sus fronteras* (pp. 9-13). Almería: Universidad de Almería.
- Chesterman, A. (1997). *Memes of Translation: The spread of ideas in translation theory*. Ámsterdam y Filadelfia: John Benjamins.
- Chiaro, D. (2007). Lost, found or retrieved in translation? Cross-language humour in multilingual films. En M. G. Scelfo y S. Petroni (eds.), *Lingua, Cultura e Ideologia nella Traduzione di Prodotti Multimediali* (pp. 123-137). Roma: Aracne.
- . (2012). *Mixed languages, mixed sensations - The emotional rollercoaster of multilingual films*. Comunicación presentada en The Translation and Reception of Multilingual Films, Montpellier.
- Chiaro, D., Heiss, C., y Bucaria, C. (eds.). (2008). *Between Text and Image. Updating research in screen translation*. Ámsterdam: John Benjamins.
- Chion, M. (1990). *L'audio-vision*. París: Nathan.
- . (1993). *La audiovisión: introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. (A. López Ruiz, trad.). Barcelona: Paidós.
- Cinématographe. (1985). *Cinéma beur, 112*.
- Clyne, M. G. (1967). *Transference and Triggering: Observations on the language assimilation of postwar German-speaking migrants in Australia*. La Haya: Martinus Nijhoff.
- Cohen, A. D. (1998). *Strategies in Learning and Using a Second Language*. Harlow: Longman.
- Cohen, R. (2008). *Global Diasporas: An Introduction*. Londres: Routledge.
- Coleridge, S. T. (2013). Biographia Literaria. *Project Gutenberg*. (Obra original de 1817). Disponible en: <http://www.gutenberg.org/files/6081/6081-h/6081-h.htm> [Consulta: 7 de marzo de 2014].
- Convenio colectivo de profesionales de doblaje (rama artística)*. (1993). Disponible en: <http://www.fia-actors.com/uploads/FAEE-OSAAEE%20dub06.pdf> [Consulta: 7 de marzo de 2014].
- Cook, G. (2009). Foreign language teaching. En M. Baker y G. Saldanha (eds.), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies* (pp. 112-115). Londres: Routledge.
- Corrius i Gimbert, M. (2008). *Translating Multilingual Audiovisual Texts. Priorities, Restrictions, Theoretical Implications* (Tesis doctoral). Universitat Autònoma de Barcelona, Barcelona.
- Corrius, M., y Zabalbeascoa, P. (2011). Language variation in source texts and their translations. The case of L3 in film translation. *Target*, 23(1), 113-130.
- Corsellis, A. (2008). *Public Service Interpreting: The First Steps*. Nueva York: Palgrave Macmillan.

- Council of Europe. (1992). European Convention on Cinematographic Co-production. Disponible en: <http://conventions.coe.int/Treaty/en/Treaties/Html/147.htm> [Consulta: 6 de marzo de 2014].
- Cronin, M. (2009). *Translation goes to the Movies*. Londres y Nueva York: Routledge.
- De Bonis, G. (2011). *Conflict and Confusion. Le Concert: The Audiovisual Translation of Multilingual Films*. Comunicación presentada en 4<sup>th</sup> International Conference Media for All. Audiovisual Translation: Taking Stock, Londres.
- . (2012). *Alfred Hitchcock presents: Multilingualism as a vehicle for... suspense*. Comunicación presentada en The Translation and Reception of Multilingual Films, Montpellier.
- De Bruycker, W., y d'Ydewalle, G. (2003). Reading Native and Foreign Language Television Subtitles in Children and Adults. En R. Radach, J. Hyona, y H. Deubel (eds.), *The Mind's Eye: Cognitive and Applied Aspects of Eye Movement Research* (pp. 671-684). Ámsterdam: Elsevier Science.
- De Higes Andino, I. (2009). *El doblaje de los filmes plurilingües de migración contemporáneos: el caso de la película En un mundo libre... de Ken Loach* (Trabajo de fin de máster). Universitat de València, Valencia.
- . (2010). *Translation in, and of, transnational migration films*. Comunicación presentada en 10<sup>th</sup> International Conference ESSE, Turín.
- De Higes Andino, I., Prats Rodríguez, A. M., Martínez Sierra, J. J., y Chaume, F. (2013). Subtitling Language Diversity in Spanish Immigration Films. *Meta*, 58(1).
- De Linde, Z., y Kay, N. (1999). *The Semiotics of Subtitling*. Manchester: St. Jerome.
- De Lucas, J. (1996). *Puertas que se cierran: Europa como fortaleza*. Barcelona: Icaria.
- De Meo, M. (2012). Subtitling dialects: Strategies of socio-cultural transfer from Italian into English. En S. Bruti y E. Di Giovanni (eds.), *Audiovisual Translation across Europe. An Ever-changing Landscape* (pp. 79-96). Oxford: Peter Lang.
- De Miguel González, M. (en preparación). *Traducciones censuradas de películas norteamericanas desde 1939* (Tesis doctoral). Universidad del País Vasco, Vitoria.
- Delabastita, D. (1993). *There's a Double Tongue. An Investigation into the Translation of Shakespeare's Wordplay*. Ámsterdam: Rodopi.
- . (2002). A Great Feast of Languages. *The Translator*, 8(2), 303-340.
- . (2009). Fictional representations. En M. Baker y G. Saldanha (eds.), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies* (pp. 109-112). Londres: Routledge.
- . (2010). Language, Comedy and Translation in the BBC Sitcom *Allo Allo!* En D. Chiaro (ed.), *Translation, Humour and the Media* (pp. 193-221). Londres y Nueva York: Continuum.
- Delabastita, D., y Grutman, R. (2005). Introduction: Fictional representations of multilingualism and translation. *Fictionalising Translation and Multilingualism, Linguistica Antverpiensia*, 4, 11-34.
- Deleuze, G. (1983). *Cinéma: L'image-mouvement*. París: Minuit.
- . (1985). *Cinéma: L'image-temps*. París: Minuit.

- Denton, J. (2000). The Domestication of Otherness: Film translation and audience intercultural awareness assessment. En C. Taylor (ed.), *Tradurre il cinema: Atti del Convegno organizzato da G. Soria e C. Taylor, 29-30 novembre 1996* (pp. 145-155). Trieste: Università degli studi di Trieste.
- Desai, J. (2004). *Beyond Bollywood: The Cultural Politics of South Asian Diasporic Film*. Nueva York y Londres: Routledge.
- Diadori, P. (2003). Doppiaggio, sottotitoli e fenomeni di code-switching e code-mixing: La traduzione dei testi mistilingui. *Italica*, 80(4), 529-541.
- Diario de sesiones. Senado. Moción del GRUPO PARLAMENTARIO SOCIALISTA, por la que se insta al Gobierno a la adopción de determinadas medidas para fomentar la diversidad cultural y garantizar el derecho de los ciudadanos a acceder a los contenidos cinematográficos y audiovisuales en versión original. Expediente S. 662/000190 (2011). Disponible en: [http://www.senado.es/legis9/publicaciones/pdf/senado/ds/DS\\_P\\_09\\_129.PDF](http://www.senado.es/legis9/publicaciones/pdf/senado/ds/DS_P_09_129.PDF) [Consulta: 7 de marzo de 2014].
- Díaz Cintas, J. (2001). *La traducción audiovisual: el subtítulo*. Salamanca: Almar.
- . (2003). *Teoría y práctica de la subtitulación inglés-español*. Barcelona: Ariel.
- . (2009). Introduction – Audiovisual Translation: An Overview of its Potential. En J. Díaz Cintas (ed.), *New Trends in Audiovisual Translation* (pp. 1-18). Bristol: Multilingual Matters.
- . (2011). Dealing with Multilingual Films in Audiovisual Translation. En W. Pöckl, I. Ohnheiser, y P. Sandrini (eds.), *Translation, Sprachvariation, Mehrsprachigkeit. Festschrift für Lew Zybatow zum 60. Geburtstag* (pp. 215-233). Frankfurt am Main, Berlín, Berna, Bruselas, Nueva York, Oxford y Viena: Peter Lang.
- . (2012). Clearing the Smoke to See the Screen: Ideological Manipulation in Audiovisual Translation. *Meta*, 57(2), 279-293.
- Díaz Cintas, J. (ed.). (2008). *The Didactics of Audiovisual Translation*. Ámsterdam: John Benjamins.
- Díaz Cintas, J., y Muñoz Sánchez, P. (2006). Fansubs: Audiovisual Translation in an Amateur Environment. *JoSTrans*, 6, 37-52.
- Díaz Cintas, J., y Remael, A. (2007). *Audiovisual Translation: Subtitling*. Manchester y Kinderhook: St. Jerome.
- Duran, J. (2008). *El cinema d'animació nord-americà*. Barcelona: UOC.
- Duro, M. (ed.). (2001). *La traducción para el doblaje y la subtitulación*. Madrid: Cátedra.
- Düvell, F., y Jordan, B. (2003). Immigration control and the management of economic migration in the United Kingdom: organisational culture, implementation, enforcement and identity processes in public services. *Journal of Ethnic and Migration Studies*, 29(2), 299-336.
- Dwyer, T. (2005). Universally speaking: *Lost in Translation* and polyglot cinema. *Fictionalising Translation and Multilingualism, Linguistica Antverpiensia*, 4, 295-310.
- . (2012). Fansub Dreaming on ViKi “Don’t Just Watch But Help When You Are Free.” *Non-Professionals Translating and Interpreting. Participatory and Engaged Perspectives, The Translator*, 18(2), 217-243.
- Dyer, R. (2001). *Las estrellas cinematográficas: Historia, ideología, estética*. (A. Buyreu Pasarisa, trad.). Barcelona: Paidós.



- Eco, U. (1981). *Lector in fabula: La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. (R. Pochtar, trad.). Barcelona: Lumen.
- EL PAÍS. (2002). *Libro de estilo*. Madrid: Santillana. Disponible en: <http://blogs.elpais.com/files/manual-de-estilo-de-el-pa%C3%ADs.pdf> [Consulta: 7 de marzo de 2014].
- Ellender, C. (2011). *Dealing with Dialect: The Subtitling of Bienvenue chez les Ch'tis into English*. Comunicación presentada en 4<sup>th</sup> International Conference Media for All. Audiovisual Translation: Taking Stock, Londres.
- EMMA - University of Montpellier 3, y CAIAC - Universitat Autònoma de Barcelona. (2014). The translation and reception of multilingual films / La traducción y recepción de films multilingües. Disponible en: <http://jornades.uab.cat/multilingualism2012/> [Consulta: 6 de marzo de 2014].
- Equipo Reseña. (2000). *Cine para leer: enero-junio 2000*. Bilbao: Mensajero.
- . (2001a). *Cine para leer: julio-diciembre 2000*. Bilbao: Mensajero.
- . (2001b). *Cine para leer: enero-junio 2001*. Bilbao: Mensajero.
- . (2002a). *Cine para leer: julio-diciembre 2001*. Bilbao: Mensajero.
- . (2002b). *Cine para leer: enero-junio 2002*. Bilbao: Mensajero.
- . (2003a). *Cine para leer: julio-diciembre 2002*. Bilbao: Mensajero.
- . (2003b). Una cama a cualquier precio. En *Cine para leer: julio-diciembre 2002* (pp. 80-81). Bilbao: Mensajero.
- . (2003c). *Cine para leer: enero-junio 2003*. Bilbao: Mensajero.
- . (2004a). *Cine para leer: julio-diciembre 2003*. Bilbao: Mensajero.
- . (2004b). *Cine para leer: enero-junio 2004*. Bilbao: Mensajero.
- . (2005a). *Cine para leer: julio-diciembre 2004*. Bilbao: Mensajero.
- . (2005b). *Cine para leer: enero-junio 2005*. Bilbao: Mensajero.
- . (2006a). *Cine para leer: julio-diciembre 2005*. Bilbao: Mensajero.
- . (2006b). *Cine para leer: enero-junio 2006*. Bilbao: Mensajero.
- . (2007a). *Cine para leer: julio-diciembre 2006*. Bilbao: Mensajero.
- . (2007b). *Cine para leer: enero-junio 2007*. Bilbao: Mensajero.
- . (2008a). *Cine para leer: julio-diciembre 2007*. Bilbao: Mensajero.
- . (2008b). *Cine para leer: enero-junio 2008*. Bilbao: Mensajero.
- . (2009a). *Cine para leer: julio-diciembre 2008*. Bilbao: Mensajero.
- . (2009b). *Cine para leer: enero-junio 2009*. Bilbao: Mensajero.
- . (2010). *Cine para leer: julio-diciembre 2009*. Bilbao: Mensajero.
- Eugeni, C., y Mack, G. (eds.). (2006). *inTRAlinea Special Issue: Respeaking*. Disponible en: <http://www.intraline.org/specials/respeaking> [Consulta: 7 de marzo de 2014].
- European Film Academy. (s. f.). European Film Awards. Disponible en: <http://www.europeanfilmacademy.org/European-Film-Awards.36.0.html> [Consulta: 7 de marzo de 2014].
- Eurostat. (2011). *Migrants in Europe — A statistical portrait of the first and second generation*. Luxemburgo: Publications Office of the European Union.
- Even-Zohar, I. (1990). Polysystems Studies. *Poetics Today*, 11(1), 1-268.

- Even-Zohar, I. (2010). *Papers in Culture Research*. Tel Aviv: Unit of Culture Research, Tel Aviv University. Disponible en: [http://www.tau.ac.il/~itamarez/works/books/EZ-CR-2005\\_2010.pdf](http://www.tau.ac.il/~itamarez/works/books/EZ-CR-2005_2010.pdf) [Consulta: 7 de marzo de 2014].
- Extra, G. (2010). Mapping Linguistic Diversity in Multicultural Contexts: Demolinguistic Perspectives. En J. A. Fishman y O. García (eds.), *Handbook of Language and Ethnic Identity* (pp. 107-122). Oxford y Nueva York: Oxford University Press.
- Extra, G., y Yağmur, K. (eds.). (2004). *Urban Multilingualism in Europe: Immigrant Minority Languages at Home and School*. Clevedon: Multilingual Matters.
- Ezpeleta Piorno, P. (2007). *Teatro y traducción: Aproximación interdisciplinaria desde la obra de Shakespeare*. Madrid: Cátedra.
- Ezra, E., y Rowden, T. (2006a). General Introduction: What is Translational Cinema? En E. Ezra y T. Rowden (eds.), *Transnational Cinema: The Film Reader* (pp. 1-12). Londres y Nueva York: Routledge.
- Ezra, E., y Rowden, T. (eds.). (2006b). *Transnational Cinema: The Film Reader*. Londres y Nueva York: Routledge.
- Fairclough, N. (1992). Discourse and Text: Linguistic and Intertextual Analysis within Discourse Analysis. *Discourse & Society*, 3(2), 193-217.
- Fairclough, N., y Wodak, R. (1997). Critical discourse analysis. En T. A. van Dijk (ed.), *Discourse Studies: A Multidisciplinary Introduction. Discourse as structure and process* (pp. 258-284). Londres: Sage.
- Farías, L., y Montero, M. (2005). De la transcripción y otros aspectos artesanales de la investigación cualitativa. *International Journal of Qualitative Methods*, 4(1), 1-14.
- Fawcett, P., y Munday, J. (2009). Ideology. En M. Baker y G. Saldanha (eds.), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies* (pp. 137-141). Londres: Routledge.
- Federici, F. M. (ed.). (2011). *Translating Dialects and Languages of Minorities*. Oxford, Berna, Berlín, Bruselas, Frankfurt am Main, Nueva York y Viena: Peter Lang.
- Ferrari, C. F. (2010). *Since when is Fran Drescher Jewish?: Dubbing stereotypes in The Nanny, The Simpsons and The Sopranos*. Austin: University of Texas Press.
- Ferrer Simó, M. R. (2005). Fansubs y scanlations: la influencia del aficionado en los criterios profesionales. *Puentes*, 6, 27-44.
- . (2011). *Los servicios profesionales de traducción audiovisual: Descripción y análisis de la gestión del proyecto en tres modos audiovisuales (japonés-español)* (Trabajo de investigación). Universitat Jaume I, Castelló de la Plana.
- Ferri, A. J. (2007). *Willing Suspension of Disbelief: Poetic Faith in Film*. Lanham Maryland: Lexington Books.
- Fishman, J. A. (2000). Who speaks what language to whom and when. En W. Li (ed.), *The Bilingualism Reader* (pp. 89-106). Londres: Routledge. (Obra original de 1965).
- Foucault, M. (1966). *Les mots et les choses: une archéologie des sciences humaines*. París: Gallimard.
- . (1969). *L'archéologie du savoir*. París: Gallimard.
- . (1971). *L'ordre du discours: leçon inaugurale au Collège de France prononcée le 2 décembre 1970*. París: Gallimard.
- . (1975). *Surveiller et punir: naissance de la prison*. París: Gallimard.

- Fox, W. (2013). *Integrated titles as an alternative solution to traditional subtitles*. Comunicación presentada en 5<sup>th</sup> International Conference Media for All. Audiovisual Translation: Expanding Borders, Dubrovnik.
- Franco, E., Matamala, A., y Orero, P. (2010). *Voice-over Translation. An Overview*. Berna, Nueva York: Peter Lang.
- Freddi, M., y Pavesi, M. (2009b). The Pavia Corpus of Film Dialogue: Research rationale and methodology. En M. Freddi y M. Pavesi (eds.), *Analysing Audiovisual Dialogue: Linguistic and Translational Insights* (pp. 65-100). Bolonia: Clueb.
- Freddi, M., y Pavesi, M. (eds.). (2009a). *Analysing Audiovisual Dialogue: Linguistic and Translational Insights*. Bolonia: Clueb.
- Gambier, Y. (2004). La traduction audiovisuelle: un genre en expansion. *Meta*, 49(1), 1-11.
- . (2009). Challenges in research on audiovisual translation. En A. Pym y A. Perekrestenko (eds.), *Translation Research Projects 2* (pp. 17-25). Tarragona: Intercultural Studies Group.
- Gambier, Y. (ed.). (1996). *Les transferts linguistiques dans les médias audiovisuels*. Villeneuve d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion.
- Gambier, Y., y van Doorslaer, L. (s. f.). General information. Translation Studies Bibliography. Disponible en: <https://benjamins.com/online/tsb/introduction.html> [Consulta: 6 de marzo de 2014].
- García Juárez, J. A. (2008). Provoked, una historia real. En *Cine para leer: enero-junio 2008* (p. 38). Bilbao: Mensajero.
- García Luque, F. (2007). El problema de los acentos en el doblaje. En M. del C. Balbuena Torezano y Á. García Calderón (eds.), *Traducción y mediación cultural. Reflexiones interdisciplinares* (pp. 441-453). Granada: Atrio.
- Gaudenzi, C. (2006). Regionalized Voices in Film: Fellini's *Amarcord* in English. En N. Armstrong y F. M. Federici (eds.), *Translating Voices. Translating Regions* (pp. 93-107). Roma: Aracne.
- Genette, G. (1983). *Nouveau discours du récit*. París: Éditions du Seuil.
- Genette, G., y Maclean, M. (1991). Introduction to the Paratext. *Probings: Art, Criticism, Genre, New Literary History*, 22(2), 261-272.
- Gentile, A., Ozolins, U., y Vasilakakos, M. (1996). *Liaison Interpreting: A Handbook*. Victoria: Melbourne University Press.
- Ghia, E. (2012). *Subtitling Matters: New Perspectives on Subtitling and Foreign Language Learning*. Oxford, Berna, Berlín, Bruselas, Frankfurt am Main, Nueva York y Viena: Peter Lang.
- Ghosh, B., y Sarkar, B. (1995-1996). The Cinema of Displacement: Towards a Politically Motivated Poetics. *Film Criticism*, 20(1/2), 102-113.
- Gil-Bardají, A., y Carbonell i Cortés, O. (2010). *Las nociones de paratexto, epitexto y peritexto en el análisis semiótico de los discursos de alteridad en traducción*. Comunicación presentada en VII Congreso Internacional de Traducción: Los elementos paratextuales en traducción, Barcelona.
- Gilbey, R. (2004). Ae Fond Kiss. *Sight and Sound*, 14(9), 52.

- Giorgio Marrano, M., Nadiani, G., y Rundle, C. (eds.). (2009). *inTRAlinea Special Issue: "Dialects": a Translation Challenge*. Disponible en: <http://www.intraline.org/specials/medialectrans> [Consulta: 7 de marzo de 2014].
- Glick Schiller, N., Basch, L., y Blanc-Szanton, C. (1999). Transnationalism: A New Analytic Framework for Understanding Migration. En S. Vertovec y R. Cohen (eds.), *Migration, Diasporas and Transnationalism* (pp. 26-49). Cheltenham: Edward Elgar.
- Göktürk, D. (2001a). Jenseits der subnationalen Leidkultur: Transnationale Rollenspiele im Kino. *Cultura Migrans, Transversal*, 1.
- . (2001b). Turkish delight – German fright. Migrant identities in transnational cinema. *Cultura Migrans, Transversal*.
- Goris, O. (1993). The Question of French Dubbing: Towards a Frame for Systematic Investigation. *Target*, 5(2), 160-190.
- Gottlieb, H. (2009). Subtitling against the Current: Danish Concepts, English Minds. En J. Díaz Cintas (ed.), *New Trends in Audiovisual Translation* (pp. 21-43). Bristol: Multilingual Matters.
- Greimas, A. J., y Courtés, J. (1979). Carré sémiotique. En A. J. Greimas y J. Courtés (eds.), *Sémiotique: dictionnaire raisonné de la théorie du langage* (pp. 29-33). París: Hachette.
- Grosjean, F. (1982). *Life with Two Languages: An Introduction to Bilingualism*. Cambridge: Harvard University Press.
- Grotjahn, R. (1987). On the Methodological Basis of Introspective Methods. En C. Færch y G. Kasper (eds.), *Introspection in Second Language Research* (pp. 54-81). Clevedon y Filadelfia: Multilingual Matters.
- Grutman, R. (1997). *Des langues qui résonnent: L'hétérolinguisme au XIXe siècle québécois*. Montreal: Fides.
- . (2006). Refraction and recognition. Literary multilingualism in translation. *Target*, 18(1), 17-47.
- . (2009a). Multilingualism. En M. Baker y G. Saldanha (eds.), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies* (pp. 182-185). Londres: Routledge.
- . (2009b). Self-translation. En M. Baker y G. Saldanha (eds.), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies* (pp. 257-260). Londres: Routledge.
- Gubern, R. (2001). Infidelidades. En M. Duro (ed.), *La traducción para el doblaje y la subtitulación* (pp. 83-89). Madrid: Cátedra.
- Gumperz, J. J. (1982). *Language and Social Identity*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Gupta, R. (2008). *Enslaved: The New British Slavery*. Londres: Portobello Books.
- . (2010a). It's time for immigration plays to take on the system. *The Guardian*. Disponible en: <http://www.theguardian.com/stage/theatreblog/2010/sep/27/plays-about-immigration-tackling-system> [Consulta: 8 de marzo de 2014].
- . (2010b). *Big Win* [Obra de teatro]. Londres: Tara Arts.
- Gutiérrez Lanza, C. (1999). *Traducción y censura de textos cinematográficos en la España de Franco: doblaje y subtitulado inglés-español (1951-1975)*. Catálogo COITE (1951-1975). Universidad de León, León.

- Gutiérrez Lanza, C. (2007). Traducción inglés-español y censura de textos cinematográficos: definición, construcción y análisis del Corpus 0/Catálogo TRACEci (1951-1981). En R. Merino Álvarez (ed.), *Traducción y censura en España (1939-1985). Estudios sobre corpus TRACE: cine, narrativa, teatro* (pp. 197-240). Bilbao: Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco.
- Hall, S. (1997). The Spectacle of the "Other." En S. Hall (ed.), *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. Londres: Sage.
- Halle, R. (2008). *German Film after Germany: Towards a Transnational Aesthetic*. Chicago, Springfield, Urbana: University of Illinois Press.
- Halliday, M. A. K. (1984). *Language as social semiotic: The social interpretation of language and meaning*. Londres: Edward Arnold.
- Harris, B. (1976). The importance of natural translation. *Working Papers in Bilingualism*, 12, 96-114.
- . (1980). Elicited translation by a three-year old English/French bilingual. En D. Ingram, F. C. C. Peng, y P. S. Dale (eds.), *Proceedings of the First International Congress for the Study of Child Language* (pp. 610-631). Lanham Maryland: University Press of America.
- . (2009a). Essential definitions. *Unprofessional translation*. Disponible en: <http://unprofessionaltranslation.blogspot.com.es/2009/07/essential-definitions.html> [Consulta: 6 de marzo de 2014].
- . (2009b). Karpov vs. Kasparov: Autotranslation. *Unprofessional translation*. Disponible en: <http://unprofessionaltranslation.blogspot.com.es/2009/10/karpov-vs-kasparov-autotranslation.html> [Consulta: 6 de marzo de 2014].
- Harris, B., y Sherwood, B. (1978). Translating as an Innate Skill. En D. Gerver y H. W. Sinaiko (eds.), *Language Interpretation and Communication* (pp. 155-170). Nueva York y Londres: Plenum Press.
- Hatim, B., y Mason, I. (1990). *Discourse and the Translator*. Londres: Longman.
- Haugen, E. (1953). *The Norwegian Language in America: A Study in Bilingual Behaviour*. Filadelfia: University of Pennsylvania Press.
- Heiss, C. (2004). Dubbing Multilingual Films: A New Challenge? *Meta*, 49(1), 208-220.
- Hellman, L. (1973). *Pentimento: A Book of Portraits*. Boston: Little, Brown & Company.
- Hennebelle, G. (1979). *Cinémas de l'émigration, dossier reuni*. L'Afrique Litteraire/CinemAction.
- Hennebelle, G., y Soyer, C. (1981). *Cinéma contre racisme*. CinemAction.
- Hermans, T. (1999). *Translation in Systems: Descriptive and Systemic Approaches Explained*. Brooklands: St. Jerome.
- Hernández Bartolomé, A. I., y Mendiluce Cabrera, B. (2005). New trends in audiovisual translation: The latest challenging modes. *Miscelánea: A Journal of English and American Studies*, 31, 89-104.
- Herrera Bonet, R. (2007). *El original multilingüe audiovisual y su traducción: El caso del doblaje al español de la película Babel* (Trabajo de investigación tutelada). Universidad de Granada, Granada.

- Hertog, E. (2010). Community interpreting. En Y. Gambier y L. van Doorslaer (eds.), *Handbook of Translation Studies* (Vol. 1, pp. 49-54). Ámsterdam y Filadelfia: John Benjamins.
- Higbee, W. (2013). *Post-Beur Cinema. North-African Émigré and Maghrebi-French Filmmaking in France since 2000*. Edimburgo: Edinburgh University Press.
- Holmes, J. S. (1972). The Name and Nature of Translation Studies. En J. S. Holmes (ed.), *Translated!: Papers on Literary Translation and Translation Studies* (pp. 67-80). Ámsterdam: Rodopi.
- Horn, A. (1981). Ästhetische Funktionen der Sprachmischung in der Literatur. *Arcadia*, 16(3), 225-241.
- Hua, Z. (2008). Duelling Languages, Duelling Values: Codeswitching in bilingual intergenerational conflict talk in diasporic families. *Journal of Pragmatics*, 40, 1799-1816.
- Huerta, M. Á. (2005). Sólo un beso. En *Cine para leer: enero-junio 2005* (pp. 46-47). Bilbao: Ediciones Mensajero.
- Huertas Abril, C. (2012). *The multilingualism of Tarantino's Inglourious Basterds. Difficulties and strategies for dubbing and subtitling*. Comunicación presentada en The Translation and Reception of Multilingual Films, Montpellier.
- Hurtado Albir, A. (2001). *Traducción y traductología: Introducción a la traductología*. Madrid: Cátedra.
- IMDb.com. (1990-2014). Internet Movie Database. Disponible en: <http://www.imdb.com/> [Consulta: 7 de marzo de 2014].
- . (2014). Box Office Mojo. Disponible en: <http://www.boxofficemojo.com/> [Consulta: 6 de marzo de 2014].
- INE. (2001). *España en cifras 2001*. Madrid: INE. Disponible en: [http://www.ine.es/ss/Satellite?c=INEPublicacion\\_C&cid=1259924856416&pagename=ProductosYServicios%2FPYSLayout&L=es\\_ES&p=1254735110672&param1=PYSDetalleGratis](http://www.ine.es/ss/Satellite?c=INEPublicacion_C&cid=1259924856416&pagename=ProductosYServicios%2FPYSLayout&L=es_ES&p=1254735110672&param1=PYSDetalleGratis) [Consulta: 7 de marzo de 2014].
- . (2002). *España en cifras 2002*. Madrid: INE. Disponible en: [http://www.ine.es/ss/Satellite?c=INEPublicacion\\_C&cid=1259924856416&pagename=ProductosYServicios%2FPYSLayout&L=es\\_ES&p=1254735110672&param1=PYSDetalleGratis](http://www.ine.es/ss/Satellite?c=INEPublicacion_C&cid=1259924856416&pagename=ProductosYServicios%2FPYSLayout&L=es_ES&p=1254735110672&param1=PYSDetalleGratis) [Consulta: 7 de marzo de 2014].
- . (2004). *España en cifras 2003-2004*. Madrid: INE. Disponible en: [http://www.ine.es/ss/Satellite?c=INEPublicacion\\_C&cid=1259924856416&pagename=ProductosYServicios%2FPYSLayout&L=es\\_ES&p=1254735110672&param1=PYSDetalleGratis](http://www.ine.es/ss/Satellite?c=INEPublicacion_C&cid=1259924856416&pagename=ProductosYServicios%2FPYSLayout&L=es_ES&p=1254735110672&param1=PYSDetalleGratis) [Consulta: 7 de marzo de 2014].
- . (2005). *España en cifras 2005*. Madrid: INE. Disponible en: [http://www.ine.es/ss/Satellite?c=INEPublicacion\\_C&cid=1259924856416&pagename=ProductosYServicios%2FPYSLayout&L=es\\_ES&p=1254735110672&param1=PYSDetalleGratis](http://www.ine.es/ss/Satellite?c=INEPublicacion_C&cid=1259924856416&pagename=ProductosYServicios%2FPYSLayout&L=es_ES&p=1254735110672&param1=PYSDetalleGratis) [Consulta: 7 de marzo de 2014].
- . (2006). *España en cifras 2006*. Madrid: INE. Disponible en: [http://www.ine.es/ss/Satellite?c=INEPublicacion\\_C&cid=1259924856416&pagename=ProductosYServicios%2FPYSLayout&L=es\\_ES&p=1254735110672&param1=PYSDetalleGratis](http://www.ine.es/ss/Satellite?c=INEPublicacion_C&cid=1259924856416&pagename=ProductosYServicios%2FPYSLayout&L=es_ES&p=1254735110672&param1=PYSDetalleGratis) [Consulta: 7 de marzo de 2014].

- INE. (2007). *España en cifras 2007*. Madrid: INE. Disponible en: [http://www.ine.es/ss/Satellite?c=INEPublicacion\\_C&cid=1259924856416&pagename=ProductosYServicios%2FPYSLayout&L=es\\_ES&p=1254735110672&aram1=PYSDetalleGratis](http://www.ine.es/ss/Satellite?c=INEPublicacion_C&cid=1259924856416&pagename=ProductosYServicios%2FPYSLayout&L=es_ES&p=1254735110672&aram1=PYSDetalleGratis) [Consulta: 7 de marzo de 2014].
- . (2008). *España en cifras 2008*. Madrid: INE. Disponible en: [http://www.ine.es/ss/Satellite?c=INEPublicacion\\_C&cid=1259924856416&pagename=ProductosYServicios%2FPYSLayout&L=es\\_ES&p=1254735110672&aram1=PYSDetalleGratis](http://www.ine.es/ss/Satellite?c=INEPublicacion_C&cid=1259924856416&pagename=ProductosYServicios%2FPYSLayout&L=es_ES&p=1254735110672&aram1=PYSDetalleGratis) [Consulta: 7 de marzo de 2014].
- . (2009). *España en cifras 2009*. Madrid: INE. Disponible en: [http://www.ine.es/ss/Satellite?c=INEPublicacion\\_C&cid=1259924856416&pagename=ProductosYServicios%2FPYSLayout&L=es\\_ES&p=1254735110672&aram1=PYSDetalleGratis](http://www.ine.es/ss/Satellite?c=INEPublicacion_C&cid=1259924856416&pagename=ProductosYServicios%2FPYSLayout&L=es_ES&p=1254735110672&aram1=PYSDetalleGratis) [Consulta: 7 de marzo de 2014].
- . (2010). *España en cifras 2010*. Madrid: INE. Disponible en: [http://www.ine.es/ss/Satellite?c=INEPublicacion\\_C&cid=1259924856416&pagename=ProductosYServicios%2FPYSLayout&L=es\\_ES&p=1254735110672&aram1=PYSDetalleGratis](http://www.ine.es/ss/Satellite?c=INEPublicacion_C&cid=1259924856416&pagename=ProductosYServicios%2FPYSLayout&L=es_ES&p=1254735110672&aram1=PYSDetalleGratis) [Consulta: 7 de marzo de 2014].
- . (2012a). *España en cifras 2012*. Madrid: INE. Disponible en: [http://www.ine.es/ss/Satellite?c=INEPublicacion\\_C&cid=1259924856416&pagename=ProductosYServicios%2FPYSLayout&L=es\\_ES&p=1254735110672&aram1=PYSDetalleGratis](http://www.ine.es/ss/Satellite?c=INEPublicacion_C&cid=1259924856416&pagename=ProductosYServicios%2FPYSLayout&L=es_ES&p=1254735110672&aram1=PYSDetalleGratis) [Consulta: 7 de marzo de 2014].
- . (2012b). *Extranjeros en la UE y en España*. Madrid: INE. Disponible en: [http://www.ine.es/ss/Satellite?blobcol=urldata&blobheader=application%2Fpdf&blobheadername1=Content-Disposition&blobheadervalue1=attachment%3B+filename%3Ddoc\\_6\\_2012.pdf&blobkey=urldata&blobtable=MungoBlobs&blobwhere=691%2F92%2Fdoc\\_6\\_2012.pdf&ssbinary=true](http://www.ine.es/ss/Satellite?blobcol=urldata&blobheader=application%2Fpdf&blobheadername1=Content-Disposition&blobheadervalue1=attachment%3B+filename%3Ddoc_6_2012.pdf&blobkey=urldata&blobtable=MungoBlobs&blobwhere=691%2F92%2Fdoc_6_2012.pdf&ssbinary=true) [Consulta: 7 de marzo de 2014].
- Instituto Cervantes. (1997-2014). Diccionario de términos clave de ELE. Disponible en: [http://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca\\_ele/diccio\\_ele/](http://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/diccio_ele/) [Consulta: 7 de marzo de 2014].
- Instituto de la Cinematografía y las Artes Audiovisuales. (2002). Boletín Informativo de Cine. Año 2002. Disponible en: <http://www.mcu.es/cine/MC/BIC/Portada2002.html> [Consulta: 6 de marzo de 2014].
- . (2003). Boletín Informativo de Cine. Año 2003. Disponible en: <http://www.mcu.es/cine/MC/BIC/Portada2003.html> [Consulta: 6 de marzo de 2014].
- . (2004). Boletín Informativo de Cine. Año 2004. Disponible en: <http://www.mcu.es/cine/MC/BIC/Portada2004.html> [Consulta: 6 de marzo de 2014].
- . (2005). Boletín Informativo de Cine. Año 2005. Disponible en: <http://www.mcu.es/cine/MC/BIC/Portada2005.html> [Consulta: 6 de marzo de 2014].
- Instituto de la Cinematografía y las Artes Audiovisuales. (2006). Boletín Informativo de Cine. Año 2006. Disponible en: <http://www.mcu.es/cine/MC/BIC/Portada2006.html> [Consulta: 6 de marzo de 2014].
- . (2007). Boletín Informativo de Cine. Año 2007. Disponible en: <http://www.mcu.es/cine/MC/BIC/2007/Portada.html> [Consulta: 6 de marzo de 2014].
- . (2008). Boletín Informativo de Cine. Año 2008. Disponible en: [http://www.mcu.es/cine/docs/MC/BIC/2008/Boletin\\_2008.pdf](http://www.mcu.es/cine/docs/MC/BIC/2008/Boletin_2008.pdf) [Consulta: 6 de marzo de 2014].

- Instituto de la Cinematografía y las Artes Audiovisuales. (2009). Boletín Informativo de Cine. Año 2009. Disponible en: [http://www.mcu.es/cine/docs/MC/BIC/2009/Boletin\\_2009.pdf](http://www.mcu.es/cine/docs/MC/BIC/2009/Boletin_2009.pdf) [Consulta: 6 de marzo de 2014].
- . (s. f.a). Boletín Informativo de Cine. Disponible en: <http://www.mcu.es/cine/MC/BIC/index.html> [Consulta: 7 de marzo de 2014].
- . (s. f.b). Datos de películas calificadas. Disponible en: [http://www.mcu.es/cine/CE/BBDDPelículas/BBDDPelículas\\_Index.html](http://www.mcu.es/cine/CE/BBDDPelículas/BBDDPelículas_Index.html) [Consulta: 6 de marzo de 2014].
- . (s. f.c). El cine y el vídeo en datos y cifras. Disponible en: <http://www.mcu.es/cine/MC/CDC/index.html> [Consulta: 7 de marzo de 2014].
- International Organization for Migration. Slovak Republic. (s. f.). Facts & Figures on world migration. Disponible en: <http://www.iom.sk/en/about-migration/facts-figures> [Consulta: 7 de marzo de 2014].
- IPA. (2005). The International Phonetic Alphabet. Disponible en: [http://www.langsci.ucl.ac.uk/ipa/IPA\\_chart\\_%28C%292005.pdf](http://www.langsci.ucl.ac.uk/ipa/IPA_chart_%28C%292005.pdf) [Consulta: 7 de marzo de 2014].
- Italian Studies at Oxford. (2012). General Information. *Italian Cinema and Immigration Database*. Disponible en: [http://www.mod-langs.ox.ac.uk/mml\\_apps/italian\\_movies/database-info.doc](http://www.mod-langs.ox.ac.uk/mml_apps/italian_movies/database-info.doc) [Consulta: 7 de marzo de 2014].
- . (s. f.). Italian Cinema and Immigration Database. Disponible en: [http://www.mod-langs.ox.ac.uk/mml\\_apps/italian\\_movies/index.php](http://www.mod-langs.ox.ac.uk/mml_apps/italian_movies/index.php) [Consulta: 7 de marzo de 2014].
- Ivarsson, J. (1992). *Subtitling for the Media: A Handbook of an Art*. Estocolmo: Transedit.
- Ivarsson, J., y Carroll, M. (1998). Code of Good Subtitling Practice. En *Subtitling*. Simrishamn: TransEdit HB. Disponible en: <http://www.esist.org/ESIST%20Subtitling%20code.htm> [Consulta: 7 de marzo de 2014].
- Jakobson, R. (1985). *Lingüística y poética*. (A. Gutiérrez Cabello, trad.). Madrid: Cátedra. (Obra original de 1958).
- Jansen, H., y Wegener, A. (2013). Multiple Translatorship. En H. Jansen y A. Wegener (eds.), *Authorial and Editorial Voices in Translation I - Collaborative Relationships between Authors, Translators, and Performers*. Montreal: Éditions québécoises de l'oeuvre.
- Jiménez Carra, N. (2009). The presence of Spanish in American movies and television shows. Dubbing and subtitling strategies. *VIAL*, 6, 51-71.
- Jiménez Hurtado, C., y Seibel, C. (2012). Multisemiotic and multimodal corpus analysis in audiodescription: TRACCE. En A. Remael y M. Carroll (eds.), *Audiovisual Translation and Media Accessibility at the Crossroads* (pp. 409-425). Ámsterdam y Nueva York: Rodopi.
- Jiménez Ivars, A. (2002). Variedades de interpretación: Modalidades y tipos. *Hermeneus, Revista de traducción e interpretación*, 4, 95-114.
- . (2012). *Primeros pasos hacia la interpretación inglés-español: Guía didáctica*. Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I.
- Johnston, C. (2010). Intergenerational Verbal Conflicts, Plurilingualism and *Banlieue Cinema*. En V. Berger y M. Komori (eds.), *Polyglot Cinema: Migration and Transcultural Narration in France, Italy, Portugal and Spain* (pp. 89-98). Viena: Lit.



- Jones, G. (2010). Future Imperfect: Some Onward Perspectives on Migrant and Diasporic Film Practice. En D. Berghahn y C. Sternberg (eds.), *European Cinema in Motion: Migrant and Diasporic Film in Contemporary Europe* (pp. 275-292). Nueva York: Palgrave Macmillan.
- Jousse, T. (1995a). Le banlieue-film existe-t-il ? *Cahiers du Cinéma*, 492, 37-39.
- . (1995b). Prose Combat. *Cahiers du Cinéma*, 492, 32-35.
- Jüngst, H. E. (2010). *Audiovisuelles Übersetzen. Ein Lehr- und Arbeitsbuch*. Tübingen: Narr.
- Karamitroglou, F. (2000). *Towards a Methodology for the Investigation of Norms in Audiovisual Translation: The Choice between Subtitling and Revoicing in Greece*. Ámsterdam: Rodopi.
- Kearns, J. (2009). Strategies. En M. Baker y G. Saldanha (eds.), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies* (pp. 282-285). Londres: Routledge.
- Kelly-Holmes, H. (2005). *Advertising as Multilingual Communication*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Kemp, P. (2001). Room to Rent. *Sight and Sound*, 11(7), 52-53.
- Khajeh, Z., y Khanmohammad, H. (2009). Transmission of Ideology through Translation: A Critical Discourse Analysis of Chomsky's "Media Control" and its Persian Translations. *Iranian Journal of Applied Language Studies*, 1(1), 24-42.
- Kozloff, S. (2000). *Overhearing film dialogue*. Berkeley: University of California Press.
- Kress, G., y van Leeuwen, T. (2001). *Multimodal Discourse*. Londres: Bloomsbury Academic.
- Krogstad, M. (1998). Subtitling for cinema films and video/television. En Y. Gambier (ed.), *Translating for the Media. Papers from the International Conference Languages and the Media* (pp. 57-64). Turku: University of Turku.
- Lacalle, C. (2008). *El discurso televisivo sobre la inmigración: Ficción y construcción de identidad*. Barcelona: Omega.
- Lahav, G., y Messina, A. M. (2006). Introduction. En A. M. Messina y G. Lahav (eds.), *The Migration Reader: Exploring Politics and Policy*. Boulder.: Lynne Rienner Publishers.
- Landowski, E. (1993). Ellos y nosotros: notas para una aproximación semiótica a algunas figuras de la alteridad social. *Revista de Occidente*, 140, 98-118.
- Lario Bastida, M. (ed.). (2006). *Medios de comunicación e inmigración*. Murcia: Convivir sin racismo.
- Larousse. (s. f.). Dictionnaires de français. Disponible en: <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais> [Consulta: 7 de marzo de 2014].
- Lauren Films. (s. f.). Una cama a cualquier precio. Disponible en: <http://www.laurenfilm.es/fichapeli2.asp?codigo=5074&opcion=1&seccion=catalogo> [Consulta: 7 de marzo de 2014].
- Lefevere, A. (1992). *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame*. Londres y Nueva York: Routledge.
- Lewis, M. P., Simons, G. F., y Fennig, C. D. (eds.). (2013). *Ethnologue: Languages of the World* (17<sup>a</sup> ed.). Dallas: SIL International. Disponible en: <http://www.ethnologue.com/> [Consulta: 7 de marzo de 2014].
- Li, W. (1994). *Three Generations Two Languages One Family: Language choice and language shift in a Chinese community in Britain*. Clevedon: Multilingual Matters.

- Li, W. (2005). "How can you tell?": Towards a common sense explanation of conversational code-switching. *Conversational Code-Switching*, 37(3), 375-389.
- . (2011). Moment Analysis and translanguaging space: Discursive construction of identities by multilingual Chinese youth in Britain. *Multilingual Structures and Agencies*, 43(5), 1222-1235.
- Lomeña Galiano, M. (2009). Variación lingüística y traducción para el doblaje: *Mujeres al borde de un ataque de nervios*. *Entreculturas*, 1, 275-283.
- López Delgado, C. (2007). *Las voces del otro. Estudio descriptivo de la traducción para el doblaje de películas multilingües* (Trabajo de investigación tutelada). Universidad de Granada, Granada.
- López López-Gay, P. (2008). *La autotraducción literaria: traducibilidad, fidelidad, visibilidad. Análisis de las autotraducciones de Agustín Gómez-Arcos y Jorge Semprún* (Tesis doctoral). Universitat Autònoma de Barcelona, Barcelona.
- Lörscher, W. (1991). *Translation Performance, Translation Process, and Translation Strategies: A Psycholinguistic Investigation*. Tübingen: Gunter Narr.
- Loshitzky, Y. (2006). Introduction. *Third Text. Special Issue: Fortress Europe: Migration, Culture and Representation*, 20(6), 629-634.
- . (2010). *Screening Strangers. Migration and Diaspora in Contemporary European Cinema*. Bloomington: Indiana University Press.
- Lüdi, G., y Py, B. (2002). *Être bilingue*. Berna: Peter Lang.
- Luyken, G.-M., y Herbst, T. (1991). *Overcoming Language Barriers in Television: Dubbing and Subtitling for the European Audience*. Manchester: The European Institute for the Media.
- Mackey, W. F. (1962). The description of bilingualism. En W. Li (ed.), *The Bilingualism Reader* (pp. 26-54). Londres: Routledge.
- Marco, J. (2002). *El fil d'Ariadna: Anàlisi estilística i traducció literària*. Vic: Eumo.
- . (2004). Les tècniques de traducció (dels referents culturals): retorn per a quedar-nos-hi. *Quaderns. Revista de Traducció*, 11, 129-149.
- Mareš, P. (2000a). Fikce, konvence a realita: k vícejazyčnosti v uměleckých textech. *Slovo a Slovesnost*, 61, 47-53.
- . (2000b). Mnogojazyčná komunikacija i kinofil'm. En Rossiskaja Akademija Nauk (ed.), *Jazyk kak Sredstvo Transl'jacii Kul'tury* (pp. 248-265). Moscú: Nauka.
- . (2003). "Also: Nazdar!": *Aspekty Textové Vícejazyčnosti*. Praga: Karolinum.
- Marín Gallego, C. (2007). *La traducción para el doblaje de películas multilingües: Babel* (Tesina de máster). Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria.
- Marks, L. U. (1994). A Deleuzian politics of hybrid cinema. *Screen*, 35(3), 244-264.
- . (2000). *The Skin of the Film: Intercultural cinema, embodiment, and the senses*. Durham: Duke University Press.
- Martí Ferriol, J. L. (2006). *Estudio empírico y descriptivo del método de traducción para doblaje y subtitulación* (Tesis doctoral). Universitat Jaume I, Castelló de la Plana.
- . (2009). Herramientas informáticas disponibles para la automatización de la traducción audiovisual ("revoicing"). *Meta*, 54(3), 622-630.

- Martí Ferriol, J. L. (2010). *Cine independiente y traducción*. Valencia: Tirant lo Blanch.
- Martín Ruano, M. R. (2004). Al encuentro del Otro: La traducción de narrativa de autoras de la diáspora africana en lengua inglesa. En O. Barrios y F. S. Foster (eds.), *La familia en África y la diáspora africana: Estudio multidisciplinar = Family in Africa and the African diaspora: A multidisciplinary approach* (pp. 265-276). Salamanca: Almar.
- . (2007). Introducción: hacia nuevas éticas de la traducción en la era post-babélica. En *Traducir entre culturas: diferencias, poderes, identidades* (pp. 7-24). Frankfurt am Main: Peter Lang.
- Martínez Berenguer, N. (2008). *La subtitulación de una película multilingüe Ladies in Lavender* (Trabajo académico de 4º curso de la Licenciatura en Traducción e Interpretación). Universitat Pompeu Fabra, Barcelona.
- Martínez Sierra, J. J. (2011). De normas, tendencias y otras regularidades en traducción audiovisual. *Estudios de Traducción*, 1, 151-170.
- . (2012). *Reflexiones sobre la traducción audiovisual. Tres espectros, tres momentos*. Valencia: Universitat de València.
- Martínez Sierra, J. J., Martí Ferriol, J. L., de Higes Andino, I., Prats Rodríguez, A., y Chaume, F. (2010). Linguistic Diversity in Spanish Immigration Films. A Translational Approach. En V. Berger y M. Komori (eds.), *Polyglot Cinema: Migration and Transcultural Narration in France, Italy, Portugal and Spain* (pp. 15-32). Viena: Lit.
- Martínez-Carazo, C. (2010). Immigration and Plurilingualism in Spanish Cinema. En V. Berger y M. Komori (eds.), *Polyglot Cinema: Migration and Transcultural Narration in France, Italy, Portugal and Spain* (pp. 157-171). Viena: Lit.
- Marzà, A. (2007). *Estudi descriptiu del model de llengua de la traducció per al doblatge en català. El cas de les sèries d'animació en el sistema valencià* (Trabajo de investigación). Universitat Jaume I, Castelló de la Plana.
- Mavrodin, I. (ed.). (2007). *Atelier de Traduction. Dossier: L'autotraduction, 7*. Suceava: Editura Universităţii.
- Mayoral Asensio, R. (1999). *La traducción de la variación lingüística*. Soria: Diputación de Soria.
- Mayoral, R. (2001). El espectador y la traducción audiovisual. En R. Agost y F. Chaume (eds.), *La traducción en los medios audiovisuales* (pp. 33-46). Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I.
- Mayoral, R., Kelly, D., y Gallardo, N. (1986). Concepto de traducción subordinada (cómic, cine, canción y publicidad). Perspectivas no lingüísticas de la traducción (I). En F. Fernández (ed.), *Pasado, presente y futuro de la lingüística aplicada en España: Actas del III Congreso Nacional de Lingüística Aplicada, Valencia, 16-20 de abril de 1985* (pp. 95-105). Valencia: Universitat de València.
- . (1988). Concept of constrained translation. Non-linguistic perspectives on translation. *Meta*, 33(3), 356-367.
- McClarty, R. (2012). *Creative Subtitling: A Reception Study*. Comunicación presentada en 9<sup>th</sup> Languages & The Media: Translating in Multilingual Communities, Berlín.

- McKee, R. (2002). *El guión: Sustancia, estructura, estilo y principios de la escritura de guiones*. (J. Lockhart, trad.). Barcelona: Alba.
- Mehrotra, R. R. (1998). *Indian English: Texts and Interpretation*. Ámsterdam: John Benjamins.
- Mercer, K. (2003). Diaspora Culture and the Dialogic Imagination: The Aesthetics of Black Independent Film in Britain. En J. E. Braziel y A. Mannur (eds.), *Theorizing Diaspora: A Reader* (pp. 247-260). Malden: Blackwell Pub. (Obra original publicada en 1988).
- Merino, R. (2005). From catalogue to corpus in DTS. Translations censored under Franco: the TRACE project. *Revista Canaria de Estudios Ingleses*, 51, 85-104.
- Mével, P.-A. (2007). The Translation of Identity: Subtitling the Vernacular of the French cité. *MHRA Working Papers in the Humanities*, 2, 49-56.
- Meylaerts, R. (2006). Heterolingualism in/and translation. How legitimate are the Other and his/her language? An introduction. *Target*, 18(1), 1-15.
- . (2010). Multilingualism and Translation. En Y. Gambier y L. van Doorslaer (eds.), *Handbook of Translation Studies* (Vol. 1, pp. 227-230). Ámsterdam y Filadelfia: John Benjamins.
- . (2013). Multilingualism as a challenge for translation studies. En C. Millán y F. Bartrina (eds.), *The Routledge Handbook of Translation Studies* (pp. 519-533). Londres y Nueva York: Routledge.
- Miernik, A. (2008). *Translation of Multilingual Films for the Polish Audience* (Trabajo de máster). Roehampton University, Londres.
- Milroy, L., y Muysken, P. (1995). Introduction: Code-switching and bilingualism research. En L. Milroy y P. Muysken (eds.), *One Speaker, Two Languages: Cross-disciplinary Perspectives on Code-switching* (pp. 1-14). Cambridge: Cambridge University Press.
- Milton, J., y Bandia, P. F. (2009). *Agents of translation*. Ámsterdam y Filadelfia: John Benjamins.
- Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. (s. f.a). CULTURABase. Disponible en: <http://www.mcu.es/estadisticas/CulturaBase.html> [Consulta: 7 de marzo de 2014].
- . (s. f.b). Encuesta de Hábitos y Prácticas Culturales en España 2010-2011. Disponible en: [http://www.mcu.es/estadisticas/docs/EHC/2010/Indicadores\\_Evolucion\\_2010-2011.pdf](http://www.mcu.es/estadisticas/docs/EHC/2010/Indicadores_Evolucion_2010-2011.pdf) [Consulta: 6 de marzo de 2014].
- Minutella, V. (2012). “You Fancying Your Gora Coach Is Okay with Me”: Translating Multilingual Films for an Italian Audience. En A. Remael, P. Orero, y M. Carroll (eds.), *Audiovisual Translation and Media Accessibility at the Crossroads* (pp. 313-334). Ámsterdam y Nueva York: Rodopi.
- Molero, D. (2012). *Translation of Text Inserts in the BBC Series Sherlock (2010)*. Comunicación presentada en 9<sup>th</sup> Languages & The Media: Translating in Multilingual Communities, Berlín.
- Molina Foix, V. (2005). El director exquisito. *EL PAÍS*. Disponible en: [http://elpais.com/diario/2005/03/06/eps/1110094011\\_850215.html#despiece1](http://elpais.com/diario/2005/03/06/eps/1110094011_850215.html#despiece1) [Consulta: 7 de marzo de 2014].
- Molina, L., y Hurtado Albir, A. (2002). Translation Techniques Revisited: A Dynamic and Functionalist Approach. *Meta*, 47(4), 498-512.

- Monterde, J. E. (2008). *El sueño de Europa: cine y migraciones desde el Sur = Dreams of Europe: cinema and migrations from the South*. Granada: Junta de Andalucía. Consejería de Cultura.
- Monti, S. (2009). Codeswitching and multicultural identity in screen translation. En M. Freddi y M. Pavesi (eds.), *Analysing Audiovisual Dialogue: Linguistic and Translational Insights* (pp. 165-183). Bolonia: Clueb.
- . (2011). *Code-switching and Screen Translation: A Sociolinguistic and Pragmatic Perspective*. Comunicación presentada en 4<sup>th</sup> International Conference Media for All. Audiovisual Translation: Taking Stock, Londres.
- Moore, R. (2007). Images of Irish English in the formation of Irish publics, 1600-present. *Irish Journal of Anthropology*, 10(1), 18-29.
- Moraza Pulla, M. J. (2000). *El reto de traducir una película multilingüe: Tierra y Libertad*. Comunicación presentada en Mercator Conference on Audiovisual Translation and Minority Languages, Aberystwyth.
- Moreno Fernández, F. (1998). *Principios de sociolingüística y sociología del lenguaje*. Barcelona: Ariel.
- Mullen, L. (2007). Provoked A True Story. *Sight and Sound*, 17(10), 65.
- Munday, J. (2009). Issues in Translation Studies. En J. Munday (ed.), *The Routledge Companion Translation Studies* (pp. 1-19). Aningdon y Nueva York: Routledge.
- Muñoz Justicia, J. (2005). *Análisis cualitativo de datos textuales con ATLAS.ti 5*. Disponible en: [http://psicologiasocial.uab.es/juan/index.php?option=com\\_content&view=article&id=41%3Aatlas2005&Itemid=143](http://psicologiasocial.uab.es/juan/index.php?option=com_content&view=article&id=41%3Aatlas2005&Itemid=143) [Consulta: 7 de marzo de 2014].
- Muñoz Lahoz, C. (2000). *Segundas lenguas: Adquisición en el aula*. Barcelona: Ariel.
- Myers-Scotton, C. (1998). Structural uniformities vs. community differences in codeswitching. En R. Jacobson (ed.), *Codeswitching Worldwide* (pp. 91-108). Berlín: Mouton de Gruyter.
- Nadiani, G., y Rundle, C. (eds.). (2012). *inTRAlinea Special Issue: The Translation of Dialects in Multimedia: Round Two*. Disponible en: <http://www.intralinea.org/specials/medialectrans2> [Consulta: 7 de marzo de 2014].
- Naficy, H. (2001). *An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking*. Princeton: Princeton University Press.
- Naïr, S. (2006). *Y vendrán... las migraciones en tiempos hostiles*. Barcelona: Planeta.
- Niessen, N. (2011). "Fun Of Balzac Kill You": *On the Silent Language of Subtitles*. Comunicación presentada en Graduate Workshop "Of Other Languages", 2011 NECS Conference, Londres.
- Nord, C. (1991). *Text Analysis in Translation: Theory, Methodology, and Didactic Application of a Model for Translation-Oriented Text Analysis*. Ámsterdam: Rodopi.
- O'Sullivan, C. (2007). Multilingualism at the multiplex: a new audience for screen translation? *A Tool for Social Integration? Audiovisual Translation from Different Angles, Linguistica Antverpiensia*, 6, 81-95.
- . (2011). *Translating Popular Film*. Houndmills: Palgrave Macmillan.
- Paelinck, R. (2001). Beautiful People. En *Cine para leer: julio-diciembre 2000* (pp. 64-65). Bilbao: Mensajero.

- Pageon, D. (2007). *The World of the Voice-over: Writing, adapting and translating scripts; training the voice; building a studio*. Londres: Actors World Production.
- Palencia Villa, R. M. (2002). *La influencia del doblaje audiovisual en la percepción de los personajes* (Tesis doctoral). Universitat Autònoma de Barcelona, Barcelona.
- Pedersen, J. (2011). *Subtitling Norms for Television: An Exploration Focussing on Extralinguistic Cultural References*. Ámsterdam: John Benjamins.
- Pérez González, L. (2012). Amateur subtitling and the pragmatics of spectatorial subjectivity. *Language and Intercultural Communication*, 12(4), 335-353.
- Pérez González, L., y Susam-Sarajeva, Ş. (2012). Non-professionals Translating and Interpreting. Participatory and Engaged Perspectives. *The Translator: Non-Professionals Translating and Interpreting. Participatory and Engaged Perspectives*, 18(2), 149-165.
- Pérez Morán, E. (2008). En un mundo libre... En *Cine para leer: enero-junio 2008* (pp. 68-70). Bilbao: Mensajero.
- Pines, J. (1988). The Cultural Context of Black British Cinema. En M. B. Cham y C. Andrade-Watkins (eds.), *Blackframes: Critical Perspectives on Black Independent Cinema* (pp. 26-36). Cambridge: MIT Press.
- Pöchhacker, F. (2000). The Community Interpreter's Task: Self-Perception and Provider Views. En R. P. Roberts (ed.), *The Critical link 2: Interpreters in the community. Selected papers from the second International Conference on Interpreting in Legal, Health and Social Service Settings (Vancouver, BC, Canada, 19-23 may 1998)* (pp. 49-65). Ámsterdam: John Benjamins.
- Poplack, S. (2000). "Sometimes I'll start a sentence in Spanish y termino en español": Toward a typology of code-switching. En W. Li (ed.), *The Bilingualism Reader* (pp. 221-256). Londres: Routledge. (Obra original de 1979-1980).
- Prats Rodríguez, A. M. (2014). *Estudi descriptiu i comparatiu del model de llengua del doblatge al català: el cas de les sèries d'animació i d'anime al sistema televisiu balear* (Tesis doctoral). Universitat Jaume I, Castelló de la Plana.
- Pugliese, E. (1995). New International Migrations and the "European Fortress." En C. Hadjimichalis y D. Sadler (eds.), *Europe at the Margins: New Mosaics of Inequality*. Chichester y Nueva York: J. Wiley.
- Rabadán, R. (1991). *Equivalencia y traducción: problemática de la equivalencia transléctica inglés-español*. León: Universidad de León.
- Rabadán, R., y Merino, R. (2004). Introducción. En *Los Estudios descriptivos de traducción y más allá: metodología de la investigación en estudios de traducción* (pp. 17-33). Madrid: Cátedra.
- Raga Gimeno, F. (s. f.). Mediaciones interculturales.
- Ramos, J., y Marimón, J. (2002). *Diccionario del guión audiovisual*. Barcelona: Océano Ambar.
- Ranzato, I. (2006). Tradurre dialetti e socioletti nel cinema e nella televisione. En N. Armstrong y F. M. Federici (eds.), *Translating Voices. Translating Regions* (pp. 141-160). Roma: Aracne.
- . (2013). *The Translation of Cultural References in the Italian Dubbing of Television Series* (Tesis doctoral). Imperial College London, Londres.

- Real Academia Española, y Asociación de Academias de la Lengua Española. (2010). *Ortografía de la lengua española*.
- Real Academia Española. (2014). Diccionario de la Lengua Española. Disponible en: <http://www.rae.es/recursos/diccionarios/drae> [Consulta: 6 de marzo de 2014].
- Remael, A. (2012). Audio Description with Audio Subtitling for Dutch Multilingual Films: Manipulating Textual Cohesion on Different Levels. *Meta*, 57(2), 385-407.
- Riambau, E. (1999). *Stanley Kubrick*. Madrid: Cátedra.
- Ribas Mateos, N. (2004). *Una invitación a la sociología de las migraciones*. Barcelona: Bellaterra.
- Richart, M. (2009). *La alegría de transformar: Teorías de la traducción y teoría del doblaje audiovisual*. Valencia: Tirant lo Blanch.
- Roche, M. (2010). Reino Unido, cada vez menos multicultural. En C. Blandin (ed.), *Atlas de las migraciones: Las rutas de la humanidad* (pp. 134-135). Valencia: Monde Diplomatique y Fundación Mondiplo.
- Romero Fresco, P. (2009). *A Corpus-Based Study on the Naturalness of the Spanish Dubbing Language: The Analysis of Discourse Markers in the Dubbed Translation of Friends* (Tesis doctoral). Heriot-Watt University, Edimburgo.
- . (2011). *Subtitling through Speech Recognition: Respeaking*. Kinderhook: St. Jerome.
- . (2013). Accessible filmmaking: *Joining the dots* between audiovisual translation, accessibility and filmmaking. *JoSTrans*, 20, 201-223.
- Romero Ramos, L. (2005). La traducción de los dialectos geográficos y sociales en la subtitulación: Mecanismos de compensación y tendencia hacia la estandarización. En R. Merino, J. M. Santamaría, y E. Pajares (eds.), *Trasvases culturales: literatura, cine, traducción* (pp. 243-259). Vitoria: Universidad del País Vasco. Departamento de Filología Inglesa y Alemana.
- . (2010). *Un estudio descriptivo sobre la traducción de la variación lingüística en el doblaje y la subtitulación: Las traducciones de Il Postino* (Tesis doctoral). Universitat Autònoma de Barcelona, Barcelona.
- Romero Valiente, J. M. (2004). Migraciones. En A. Arroyo Pérez (ed.), *Tendencias demográficas durante el siglo XX en España* (pp. 209-253). Madrid: INE.
- Rosa, A. A. (2001). Features of oral and written communication in subtitling. En Y. Gambier y H. Gottlieb (eds.), *(Multi)Media translation: concepts, practices, and research* (pp. 213-221). Ámsterdam: John Benjamins.
- Roy, A. G. (2006). Translating difference in *Bend it Like Beckham*. *New Cinemas: Journal of Contemporary Film*, 4(1), 55-66.
- Ruiz Rosendo, L. (2012). *The role of interpreters in multilingual films*. Comunicación presentada en The Translation and Reception of Multilingual Films, Montpellier.
- Rutherford, J. (1990). The Third Space: Interview with Homi Bhabha. En J. Rutherford (ed.), *Identity: community, culture, difference* (pp. 207-221). Londres: Lawrence & Wishart.
- Sáenz, M. (1999). La traducción nueva de una nueva literatura. En M. Hernando de Larramendi y J. P. Arias (eds.), *Traducción, emigración y culturas* (pp. 175-178). Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

- Salmon Kovarski, L. (2000). Tradurre l'etnoletto: come doppiare in italiano l'accento ebraico. En R. M. Bosinelli Bollettieri, C. Heiss, M. Soffritti, y S. Bernardini (eds.), *La traduzione multimediale: Quale traduzione per quale testo?* (pp. 67-84). Bologna: Clueb.
- Santamaria Guinot, L. (2001). *Subtitulació i referents culturals. La traducció com a mitjà d'adquisició de representacions mentals* (Tesis doctoral). Universitat Autònoma de Barcelona, Barcelona.
- Santaolalla, I. (2005). *Los Otros: etnicidad y raza en el cine español contemporáneo*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- Sanz Ortega, E. (2009). *Audiovisual Translation Modality and Non-Verbal Information in Multilingual Films. A Case Study: Spanglish* (Trabajo de máster). University of Edinburgh, Edimburgo.
- . (2011). Subtitling and the Relevance of Non-verbal Information in Polyglot Films. *New Voices in Translation Studies*, 7, 19-34.
- Sebba, M. (2000). Writing switching in British Creole. En M. Martin-Jones y K. E. Jones (eds.), *Multilingual Literacies. Reading and writing different worlds* (pp. 171-187). Ámsterdam, Filadelfia: John Benjamins.
- . (2012). Researching and Theorising Multilingual Texts. En M. Sebba, S. Mahootian, y C. Jonsson (eds.), *Language Mixing and Code-Switching in Writing. Approaches to Mixed-Language Written Discourse* (pp. 1-26). Nueva York: Routledge.
- Selck, I. (2007). *Das Eigene und das Fremde – Identitätskonstruktionen von Migranten im Deutschen Film* (Trabajo de fin de carrera). Universität Siegen, Siegen.
- Selinker, L. (1972). Interlanguage. *International Review of Applied Linguistics*, 10, 201-231.
- Sellier, J. (2012). Los Estados son el marco de referencia. En VV. AA. (ed.), *El atlas de las minorías* (pp. 24-25). Valencia: Fundación Mondiplo.
- Şerban, A. (2012). Translation as Alchemy: The Aesthetics of Multilingualism in Film. *Multidisciplinarity in Audiovisual Translation, MonTI*, 4, 39-63.
- Serrano Fernández, L. (2003). *Traducción y censuras de textos cinematográficos inglés-español 1970-1985* (Tesis doctoral). Universidad de León, León.
- Sharwood Smith, M. (1994). *Second Language Acquisition. Theoretical Foundations*. Londres: Longman.
- Shohat, E., y Stam, R. (1994). *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media*. Londres: Routledge.
- Siguán, M., y Mackey, W. F. (1986). *Educación y bilingüismo*. Madrid: Santillana.
- Skibińska, E. (2013). Les effets du plurilinguisme dans la traduction littéraire : le cas de quelques romans de Stendhal, Konwicki et Lem. En K. Taivalkoski-Shilov y M. Suchet (eds.), *La traduction des voix intra-textuelles/Intratextual Voices in Translation*. Montreal: Éditions québécoises de l'oeuvre.
- Snell-Hornby, M. (1988). *Translation Studies: An integrated approach*. Ámsterdam y Filadelfia: John Benjamins.
- . (2003). Re-creating the hybrid text: postcolonial Indian writings and the European scene. *Translation as Creation: The Postcolonial Influence, Linguistica Antverpiensia*, 2, 173-189.



- Solanas, F., y Gettino, O. (1976). Towards a Third Cinema. En B. Nichols (ed.), *Movies and methods* (pp. 44-64). Berkeley: University of California Press.
- Spagnoletti, G. (2000). *Il cinema europeo del métissage*. Milán: Il castoro.
- Sternberg, M. (1981). Polylingualism as Reality and Translation as Mimesis. *Poetics Today*, 2(4), 221-239.
- Stratford, M. (2008). Au tour de Babel! Les défis multiples du multilinguisme. *Meta*, 53(3), 457-470.
- Strümper-Krobb, S. (2003). The Translator in Fiction. *Language and Intercultural Communication*, 3(2), 115-121.
- Szarkowska, A., Żbikowska, J., y Krejtz, I. (2013). Subtitling for the deaf and hard of hearing in multilingual films. *International Journal of Multilingualism*, 10(3), 292-312.
- Talaván Zanón, N. (2013). *La subtitulación en el aprendizaje de lenguas extranjeras*. Barcelona: Octaedro.
- Tamayo Masero, A. (en preparación). *Estudio empírico y descriptivo de la subtitulación para niños con deficiencias auditivas. Una propuesta de estándares de calidad* (Tesis doctoral). Universitat Jaume I, Castelló de la Plana.
- Tarr, C. (2005). *Reframing difference: Beur and banlieue filmmaking in France*. Manchester y Nueva York: Manchester University Press.
- Taylor, C. (2003). Multimodal Transcription in the Analysis, Translation and Subtitling of Italian Films. *The Translator*, 9(2), 191-205.
- Taylor, S. J., y Bogdan, R. (1987). *Introducción a los métodos cualitativos de investigación: La búsqueda de significados*. (J. Piatigorsky, trad.). Barcelona: Paidós.
- Tello Fons, I. (2011). *La traducción del dialecto: Análisis descriptivo del dialecto geográfico y social en un corpus de novelas en lengua inglesa y su traducción al español* (Tesis doctoral). Universitat Jaume I, Castelló de la Plana.
- Thiem, J. (1995). The Translator as Hero in Postmodern Fiction. *Translation & Literature*, 4(2), 207-218.
- Titford, C. (1982). Subtitling - Constrained Translation. *Lebende Sprachen*, XXVII(3), 113-116.
- Tobin, Y. (1995). Etat des (ban)lieues. *Positif*, 415, 28-30.
- Torralba Miralles, G. (2011). *La professió del traductor audiovisual: Descripció sociològica del professional de la traducció per al doblatge* (Trabajo de investigación). Universitat Jaume I, Castelló de la Plana.
- Tortoriello, A. (2012). Lost in subtitling? The case of geographically connotated language. En S. Bruti y E. Di Giovanni (eds.), *Audiovisual Translation across Europe: An Ever-changing Landscape* (pp. 97-112). Oxford: Peter Lang.
- Toury, G. (1995). *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Ámsterdam y Filadelfia: John Benjamins.
- Toury, G. (1997). A dónde nos llevan los Estudios Descriptivos de Traducción: O ¿dónde vamos desde donde supuestamente estamos? En M. Á. Vega y R. Martín Gaitero (eds.), *La Palabra Vertida: Investigaciones en torno a la Traducción* (pp. 69-80). (R. Merino Álvarez, trad.). Madrid: Editorial Complutense.
- Transmedia Research Group, Artesis, y Universiteit Antwerpen. (2009). 3<sup>rd</sup> International Conference Media for All. Quality Made to Measure. Disponible en: <http://www.mediaforall.eu/all3/index.html> [Consulta: 6 de marzo de 2014].

- Tsuda, T. (2012). 'I'm American, not Japanese!': the struggle for racial citizenship among later-generation Japanese Americans. *Ethnic and Racial Studies*.
- Tymoczko, M. (2003). Ideology and the Position of the Translator. In What Sense is a Translator "In Between"? En M. Calzada Pérez (ed.), *Apropos of Ideology: Translation Studies on Ideology - Ideologies in Translation Studies* (pp. 181-201). Manchester y Northampton: St. Jerome.
- UNESCO Institute for Statistics. (2012a). From International Blockbusters to National Hits. Analysis of the 2010 UIS Survey on Feature Film Statistics. *Information Bulletin*, 8. Disponible en: <http://www.uis.unesco.org/culture/Documents/ib8-analysis-cinema-production-2012-en2.pdf> [Consulta: 7 de marzo de 2014].
- . (2012b). Linguistic Diversity of Feature Films. *UIS Fact Sheet*, 17. Disponible en: <http://www.uis.unesco.org/FactSheets/Documents/fs17-2012-linguistic-diversity-film-en5.pdf> [Consulta: 7 de marzo de 2014].
- United Nations Statistics Division. (1998). *Recommendations on Statistics of International Migration*. Nueva York: United Nations. Disponible en: [http://unstats.un.org/unsd/publication/SeriesM/SeriesM\\_58rev1e.pdf](http://unstats.un.org/unsd/publication/SeriesM/SeriesM_58rev1e.pdf) [Consulta: 7 de marzo de 2014].
- Valdeón, R. A. (2005). Asymmetric representations of languages in contact: uses and translations of French and Spanish in *Frasier*. *Fictionalising Translation and Multilingualism, Linguistica Antverpiensia*, 4, 279-294.
- Valentini, C. (2009). *Creazione e sviluppo di corpora multimediali. Nuove metodologie di ricerca nella traduzione audiovisiva* (Tesis doctoral). Università di Bologna, Forlì.
- Valero Garcés, C. (2006). *Formas de mediación intercultural: Traducción e interpretación en los servicios públicos. Conceptos, datos, situaciones y práctica*. Granada: Comares.
- Valero Garcés, C. (ed.). (2003). *Traducción e interpretación en los servicios públicos. Contextualización, actualidad y futuro*. Granada: Comares.
- Van Dijk, T. A. (1998). *Ideology: A multidisciplinary approach*. Londres: Sage.
- Van Doorslaer, L. (2007). Risking conceptual maps: Mapping as a keywords-related tool underlying the online *Translation Studies Bibliography*. *Target*, 19(2), 217-233.
- Venuti, L. (1995). *The Translator's Invisibility: A history of translation*. Londres y Nueva York: Routledge.
- . (1998). *The Scandals of Translation: Towards an ethics of difference*. Londres: Routledge.
- Vermeulen, A. (2012). Heterolingualism in Audiovisual Translation: *De Zaak Alzheimer / La Memoria del Asesino*. En A. Remael, P. Orero, y M. Carroll (eds.), *Audiovisual Translation and Media Accessibility at the Crossroads* (pp. 295-312). Ámsterdam y Nueva York: Rodopi.
- Vidal Claramonte, M. C. Á. (1998). *El futuro de la traducción: últimas teorías, nuevas aplicaciones*. València: Institució Alfons el Magnànim. Diputació de València.
- Vidal, M. C. Á. (2007). *Traducir entre culturas: diferencias, poderes, identidades*. Frankfurt am Main: Peter Lang.

- Vilaró, A. (2013). *Looking at subtitles, faces and scenes: Same information is processed in subtitled and non-subtitled films*. Comunicación presentada en 5<sup>th</sup> International Conference Media for All. Audiovisual Translation: Expanding Borders, Dubrovnik.
- Vinay, J.-P., y Darbelnet, J. (1958). *Stylistique comparée du français et de l'anglais: méthode de traduction*. París: Didier.
- Viviani, C. (2008). Le sous-titrage dans le cinéma américain: de la plaisanterie à la nécessité dramatique. En J.-M. Lavaur y A. Şerban (eds.), *La traduction audiovisuelle: Approche interdisciplinaire du sous-titrage* (pp. 17-25). Bruselas: De Boeck.
- Voellmer, E. (2012). *Excuse me, your accent is very unusual. The complexity of establishing third languages in Inglourious Basterds: Applying a model of translation analysis to dubbing* (Trabajo de fin de máster). Universitat Pompeu Fabra, Barcelona.
- Von Flotow, L. (2000). Life is a Caravanserai: Translating Translated Marginality, a Turkish-German *Zwittertext* in English. *Meta*, 45(1), 65-72.
- Wahl, C. (2005). Discovering a Genre: The Polyglot Film. *Cinemascope*, 1, 1-8.
- . (2008). “Du Deutscher, toi français, You English: Beautiful” - The Polyglot Film as a Genre. En M. Christensen y N. Erdögan (eds.), *Shifting Landscapes: Film and Media in European Context* (pp. 334-350). Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.
- Weinreich, U. (1953). *Languages in contact: Findings and problems*. La Haya: Mouton.
- Whitman-Linsen, C. (1992). *Through the Dubbing Glass: The synchronization of American motion pictures into German, French, and Spanish*. Frankfurt am Main: Peter Lang.
- Wright, J. A., y Lallo, M. J. (2009). *Voice-Over for Animation*. Ámsterdam: Morgan Kaufmann.
- Zabalbeascoa, P. (1996). La traducción de la comedia televisiva: implicaciones teóricas. En J. M. Bravo y P. Fernández Nistal (eds.), *A Spectrum of Translation Studies* (pp. 173-201). Valladolid: Universidad de Valladolid.
- . (2012). Translating Heterolingual Audiovisual Humor: Beyond the Blinkers of Traditional Thinking. En J. Muñoz-Basols, C. Fouto, L. Soler González, y T. Fisher (eds.), *The Limits of Literary Translation: Expanding Frontier in Iberian Languages* (pp. 317-338). Kassel: Reichenberger.
- Zabalbeascoa, P., y Corrius, M. (2012). How Spanish in an American film is rendered in translation: dubbing *Butch Cassidy and the Sundance Kid* in Spain. *Perspectives*, 1-16.



## Sitios web

- Accessible Film Making. Disponible en: <http://www.accessiblefilmmaking.com/> [Consulta: 6 de marzo de 2014].
- Asociación de profesionais da rama artística da dobraxe de Galicia. APRADOGA. Disponible en: <http://apradoga.org/home/> [Consulta: 6 de marzo de 2014].
- Asociación de TRaducción y Adaptación audiovisual de España. ATRAE. Disponible en: <http://www.atrae.org/> [Consulta: 6 de marzo de 2014].
- Asociación Española de Traductores, Correctores e Intérpretes. Asetrad. Disponible en: <http://www.asetrad.org/> [Consulta: 6 de marzo de 2014].
- Associació d'actors de doblatge de Catalunya. Dobarna. Disponible en: <http://www.dobarna.com/> [Consulta: 6 de marzo de 2014].
- Associació Professional de Traductors i Intèrprets de Catalunya. APTIC. Disponible en: <http://www.aptic.cat/> [Consulta: 6 de marzo de 2014].
- ATLAS.TI Scientific Software Development. ATLAS.ti Qualitative Data Analysis. Disponible en: <http://www.atlasti.com/index.html> [Consulta: 6 de marzo de 2014].
- AudioVisual Translators Europe. AVTE. Disponible en: <http://avteurope.eu/index.php/> [Consulta: 6 de marzo de 2014].
- Bonet, Á. eldoblaje.com. Disponible en: <http://www.eldoblaje.com/home/> [Consulta: 7 de marzo de 2014].
- Castro, X. Presentación de TRAG. Disponible en: <http://xcastro.com/trag/> [Consulta: 7 de marzo de 2014].
- Council of Europe. Eurimages – European Cinema Support Fund. Disponible en: [http://www.coe.int/t/dg4/eurimages/default\\_en.asp](http://www.coe.int/t/dg4/eurimages/default_en.asp) [Consulta: 7 de marzo de 2014].
- Hennig, B. D. Views of the World. Disponible en: <http://www.viewsoftheworld.net/?p=716> [Consulta: 7 de marzo de 2014].
- jeanl. DVDSuEdit. Disponible en: <http://download.videohelp.com/DVDSuEdit/> [Consulta: 7 de marzo de 2014].
- European Commission. MEDIA. Disponible en: [http://ec.europa.eu/culture/media/index\\_en.htm](http://ec.europa.eu/culture/media/index_en.htm) [Consulta: 7 de marzo de 2014].
- ICWE. Languages & The Media. Disponible en: <http://www.languages-media.com/index.php> [Consulta: 6 de marzo de 2014].
- Instituto Superior de Estudios Lingüísticos y Traducción. Máster Universitario en Traducción Audiovisual: localización, subtitulación y doblaje. Disponible en: <http://www.mastraduvisual.com/> [Consulta: 6 de marzo de 2014].
- Johannes Gutenberg Universität Mainz. 2<sup>nd</sup> International Conference on Non-Professional Interpreting and Translation. Disponible en: <http://www.fb06.uni-mainz.de/ikk/402.php> [Consulta: 6 de marzo de 2014].

- John Benjamins Publishing Company. John Benjamins. Disponible en: <https://benjamins.com/#home> [Consulta: 6 de marzo de 2014].
- Meyerhoof, M., y Schlee, E. Sociolinguistics & Immigration. Disponible en: <http://acquisition2.humanities.manchester.ac.uk/> [Consulta: 7 de marzo de 2014].
- Microsoft Corporation. Introducción a Office 2007. Disponible en: <http://office.microsoft.com/es-es/support/introduccion-a-microsoft-office-2007-FX010105508.aspx> [Consulta: 6 de marzo de 2014].
- Multilingual Matters. Multilingual Matters. Disponible en: <http://www.multilingual-matters.com/> [Consulta: 6 de marzo de 2014].
- Palgrave Macmillan. Palgrave Macmillan. Disponible en: <http://www.palgrave.com/home/index.asp> [Consulta: 6 de marzo de 2014].
- Peter Lang. Peter Lang. Disponible en: <http://www.peterlang.com/> [Consulta: 6 de marzo de 2014].
- Rodopi. Rodopi. Disponible en: <http://www.rodopi.nl/> [Consulta: 6 de marzo de 2014].
- Routledge. Routledge. Disponible en: <http://www.routledge.com/> [Consulta: 6 de marzo de 2014].
- . St Jerome Publishing. Disponible en: [http://www.routledge.com/catalogs/st\\_jerome\\_titles/](http://www.routledge.com/catalogs/st_jerome_titles/) [Consulta: 6 de marzo de 2014].
- Scuola Superiore di Lingue Moderne per Interpreti e Traduttori (Università di Bologna). First International Conference on Non-Professional Interpreting and Translation. Disponible en: <http://npit1.sitlec.unibo.it/> [Consulta: 6 de marzo de 2014].
- Sección Autónoma de Traductores de Libros de la Asociación Colegial de Escritores de España. ACE Traductores. Disponible en: <http://ace-traductores.org/> [Consulta: 6 de marzo de 2014].
- Servei de Comunicació i Publicacions (Universitat Jaume I). TRAMA. Disponible en: <https://www.tenda.uji.es/pls/www!/GCPA00.GCPR0006?lg=ES&colid=61> [Consulta: 7 de marzo de 2014].
- Sindicato de Artistas de Doblaje de Madrid. ADOMA. Disponible en: <http://www.adoma.es/> [Consulta: 6 de marzo de 2014].
- TransMedia. Transmedia Research Group. Disponible en: <http://www.transmedia-researchgroup.com/> [Consulta: 6 de marzo de 2014].
- Universidad de León. TRACE :: TRANslation & CEnsorship. Disponible en: <http://trace.unileon.es/> [Consulta: 6 de marzo de 2014].
- Universidad del País Vasco. TRACE: TRAducciones CEnsuradas. Disponible en: <http://www.ehu.es/trace/inicio.html> [Consulta: 6 de marzo de 2014].
- Universidad Europea Madrid. Máster en Doblaje, Traducción y Subtitulación. Disponible en: <http://madrid.universidadeuropea.es/estudios-universitarios/master-en-doblaje-traduccion-y-subtitulacion> [Consulta: 6 de marzo de 2014].
- Universidade de Vigo. Máster en Traducción Multimedia. Disponible en: <http://webs.uvigo.es/multitrad/node/1> [Consulta: 6 de marzo de 2014].
- Universitat Autònoma de Barcelona. Programas de Postgrado de Traducción Audiovisual On-line. Disponible en: <http://metav.uab.cat/acc/pagina.php?cod=21> [Consulta: 6 de marzo de 2014].
- VideoLAN. Documentation:Quick Start Guide. Disponible en: [https://wiki.videolan.org/Documentation:Quick\\_Start\\_Guide/](https://wiki.videolan.org/Documentation:Quick_Start_Guide/) [Consulta: 6 de marzo de 2014].

# **Table of contents, Introduction and Conclusions (as required for the international doctorate mention)**

## **Table of contents**

|   |      |
|---|------|
| List of tables.....   | vii  |
| List of graphs .....  | xi   |
| List of illustrations .....   | xiii |
| List of samples .....   | xv   |
| List of abbreviations and acronyms .....  | xix  |
| Introduction.....   | 1    |
| 1. Audiovisual Translation .....  | 13   |
| 1.1. Introduction.....  | 13   |
| 1.2. Translation modes and Audiovisual Translation .....                                      | 17   |
| 1.2.1. The concept of mode .....  | 17   |
| 1.2.2. Audiovisual Translation modes.....   | 20   |
| 1.2.2.1. Dubbing.....   | 22   |
| 1.2.2.2. Subtitling .....   | 24   |
| 1.2.2.3. Voice-over.....  | 27   |
| 1.2.3. Other translation modes in multilingual audiovisual texts:<br>Interpreting modes ..... | 28   |
| 1.2.3.1. Consecutive interpreting .....   | 30   |
| 1.2.3.2. Simultaneous interpreting .....  | 30   |
| 1.2.3.3. Autotranslation .....  | 33   |
| 1.2.3.4. Transduction .....   | 34   |
| 1.2.3.5. Intercultural mediation .....  | 34   |
| 1.3. The process of Audiovisual Translation.....  | 35   |
| 1.3.1. Distributor .....  | 40   |
| 1.3.2. Translator .....   | 40   |
| 1.3.3. Dialogue writer.....   | 41   |
| 1.3.4. Spotter .....  | 41   |
| 1.3.5. Proof-reader.....  | 42   |
| 1.3.6. Spectator .....  | 44   |

|  |    |
|--|----|
| 2. Research in Audiovisual Translation .....   | 47 |
| 2.1. Audiovisual Translation Descriptive Studies .....   | 49 |
| 2.1.1. (Poly)system in Audiovisual Translation.....  | 49 |
| 2.1.2. Norms in Audiovisual Translation .....  | 51 |
| 2.1.2.1. The concept of translation trend .....  | 53 |
| 2.2. Audiovisual text constraints.....   | 54 |
| 2.3. Translation techniques .....  | 56 |
| 2.4. Translation strategies.....   | 57 |
| 2.4.1. Translation strategies in multilingual audiovisual texts .....                          | 58 |
| 2.5. The study of ideology .....   | 59 |
| 2.5.1. The analysis of ideology in the translation of multilingual<br>audiovisual texts.....   | 60 |
| <br>   |    |
| 3. Cinema and migration .....  | 65 |
| 3.1. Migration flows in today's society.....   | 65 |
| 3.1.1. Key concepts .....  | 66 |
| 3.1.1.1. Nation and nationality.....   | 67 |
| 3.1.1.2. Migrant.....  | 68 |
| 3.1.1.3. Diaspora .....  | 69 |
| 3.1.2. Comparison of the United Kingdom and Spain .....  | 70 |
| 3.1.2.1. Migration politics in the United Kingdom.....   | 72 |
| 3.1.2.2. Migration politics in Spain.....  | 73 |
| 3.2. Migration flows in cinema: Migration and diasporic cinema.....                            | 73 |
| 3.2.1. Representation of migrants in cinema: The linguistic construction<br>of characters..... | 76 |
| <br>   |    |
| 4. Language coexistence.....   | 81 |
| 4.1. Multilingualism.....  | 81 |
| 4.1.1. Manifestations of multilingualism.....  | 83 |
| 4.1.1.1. Code-switching and code-mixing.....   | 83 |
| 4.1.1.2. Interference: Definition of interlanguage .....                                       | 85 |
| 4.2. Multilingualism in fiction films .....  | 87 |
| 4.2.1. Concept of multilingual text.....   | 87 |
| 4.2.2. Languages in translated multilingual texts .....  | 89 |
| 4.2.3. Function of multilingualism.....  | 92 |
| 4.2.4. Forms of representation of multilingualism.....   | 93 |



|  |     |
|--|-----|
| 5. Translation of multilingualism in audiovisual texts .....                             | 97  |
| 5.1. Translation of linguistic variation .....   | 97  |
| 5.2. Translation of multilingualism.....   | 101 |
| 5.2.1. Translation in multilingual films .....   | 102 |
| 5.2.1.1. Subtitling .....  | 104 |
| 5.2.1.2. Interpreting .....  | 106 |
| 5.2.1.3. Non-translation .....   | 107 |
| 5.2.1.4. Voice-over .....  | 108 |
| 5.2.2. Translation of multilingual films.....  | 108 |
| 5.2.2.1. Research on translation techniques.....   | 113 |
| 5.2.2.2. Multimodal approach .....   | 116 |
| 5.2.2.3. Research on audiovisual text constraints .....                                  | 116 |
| 5.2.2.4. Research on translation modes .....   | 118 |
| 5.2.3. Analysis proposal centred on translation modes .....                              | 135 |
| 6. Analytical frame.....   | 139 |
| 6.1. Research methodology .....  | 139 |
| 6.2. Research model.....   | 141 |
| 6.3. Research phases .....   | 144 |
| 6.3.1. Phase A. The process of making migration and diasporic multilingual<br>films..... | 144 |
| 6.3.2. Phase B. Linguistic diversity in audiovisual texts: Sample selection.....         | 145 |
| 6.3.3. Phase C. Translation modes and strategy .....                                     | 145 |
| 6.3.4. Phase D. Technical manipulation: Audiovisual text constraints .....               | 146 |
| 6.3.5. Phase E. Beyond constraints: Ideological manipulation.....                        | 146 |
| 6.4. Interview preparation.....  | 147 |
| 6.4.1. Interviews with directors and scriptwriters.....                                  | 148 |
| 6.4.2. Interviews with distributors .....  | 150 |
| 6.4.3. Interviews with translators.....  | 151 |
| 6.4.4. Interviews with dialogue writers and dubbing directors.....                       | 152 |
| 7. Corpus description.....   | 155 |
| 7.1. Selection criteria.....   | 156 |
| 7.1.1. Population .....  | 159 |
| 7.1.2. Catalogue or corpus 0 .....   | 164 |
| 7.1.3. Corpus 1 .....  | 165 |
| 7.1.4. Corpus 2 or corpus of analysis .....  | 166 |
| 7.2. Filmmaking, distribution and translation processes in corpus 2 films .....          | 168 |

|  |     |
|--|-----|
| 8. Data analysis .....   | 171 |
| 8.1. Phase A. The process of making migration and diasporic multilingual films ...                       | 171 |
| 8.1.1. Importance of migration stories .....   | 172 |
| 8.1.2. Process of writing and directing a multilingual film .....  | 174 |
| 8.1.2.1. Representation of characters through language .....   | 174 |
| 8.1.2.2. Language choice .....   | 177 |
| 8.1.2.3. Process of writing interlanguage in preproduction script .....                                  | 179 |
| 8.1.2.4. Process of writing L3 in preproduction script .....   | 181 |
| 8.1.2.5. Translation of L3 in the original film .....  | 182 |
| 8.1.2.6. Role of translation in the process of scriptwriting .....                                       | 183 |
| 8.1.2.7. Role of language in social inclusion or exclusion of characters.....                            | 184 |
| 8.1.3. Process of international distribution .....   | 186 |
| 8.1.4. Preliminary conclusions on the process of making migration and diasporic multilingual films ..... | 187 |
| 8.2. Phase B. Linguistic diversity in audiovisual texts: Sample selection .....                          | 190 |
| 8.2.1. Sample selection.....   | 190 |
| 8.2.2. Language diversity in migration and diasporic films on DVD .....                                  | 194 |
| 8.2.3. Language diversity in dubbing .....   | 196 |
| 8.2.4. Language diversity in subtitling .....  | 198 |
| 8.2.5. Language diversity according to character role .....  | 200 |
| 8.2.5.1. Language diversity according to character role in original films .....                          | 200 |
| 8.2.5.2. Language diversity according to character role in dubbed versions....                           | 201 |
| 8.2.5.3. Language diversity according to character role in subtitled versions..                          | 203 |
| 8.2.6. Preliminary conclusions on linguistic diversity in audiovisual texts .....                        | 204 |
| 8.3. Phase C. Translation modes and strategy .....   | 205 |
| 8.3.1. The process of distribution and translation .....   | 206 |
| 8.3.2. Trends in the use of translation modes in the target text .....                                   | 210 |
| 8.3.3. Trends in the choice of translation modes in the target text .....                                | 214 |
| 8.3.3.1. Choice of translation modes in dubbing .....  | 214 |
| 8.3.3.2. Choice of translation modes in subtitling.....  | 242 |
| 8.3.3.3. Preliminary conclusions on the translation mode.....  | 268 |
| 8.3.4. Trends in the adoption of translation strategies in the target text .....                         | 269 |
| 8.4. Phase D. Technical manipulation: Audiovisual text constraints .....                                 | 273 |
| 8.4.1. Description of the constraints found in the corpus of analysis .....                              | 274 |
| 8.4.1.1. Linguistic constraints .....  | 274 |
| 8.4.1.2. Formal constraints.....   | 276 |
| 8.4.1.3. Socio-cultural constraints.....   | 277 |
| 8.4.1.4. Semiotic and iconic constraints .....   | 278 |
| 8.4.2. Analysis of interlanguage as a linguistic constraint .....  | 283 |
| 8.4.2.1. Interlanguage in dubbed versions .....  | 284 |
| 8.4.2.2. Interlanguage in subtitled versions .....   | 289 |
| 8.4.3. Presence of constraints in samples containing L3 .....  | 292 |
| 8.4.3.1. Constraints in dubbing .....  | 296 |
| 8.4.3.2. Constraints in subtitling .....   | 349 |
| 8.4.3.3. Preliminary conclusions on audiovisual text constraints .....                                   | 391 |

|  |                  |
|--|------------------|
| 8.4.4. Technical manipulation in migration and diasporic films .....   | 398              |
| 8.4.4.1. Dialogue overlapping in dubbed versions .....   | 400              |
| 8.4.4.2. Coincidence of L3 with the target language in dubbed versions.....                                    | 402              |
| 8.4.4.3. Formal constraints implying the use of typographical syntax in subtitled<br>versions .....            | 403              |
| 8.4.4.4. Formal constraints implying text reduction in subtitled versions.....                                 | 405              |
| 8.5. Phase E. Beyond constraints: Ideological manipulation .....   | 408              |
| 8.5.1. The role of distributors .....  | 409              |
| 8.5.2. Economic reasons .....  | 411              |
| 8.5.3. The process of translating multilingualism.....   | 413              |
| 8.5.4. The ideal spectator.....  | 417              |
| 8.5.5. Consequences of the manipulation of multilingualism .....   | 419              |
| <br>Conclusions.....   | <br>423          |
| <br>Filmography .....  | <br>451          |
| References.....  | 457              |
| Websites.....  | 483              |
| Table of contents, Introduction and Conclusions (as required for the<br>international doctorate mention) ..... | 485              |
| Annexes .....  | See enclosed DVD |



# Introduction

At the heart of multilingualism we find translation.  
(Meylaerts, 2010, p. 227)

## *Personal motivation*

This doctoral research is framed within Translation and Interpreting studies, specifically the field of Audiovisual Translation (AVT), the form of translation in which I specialised during my degree and in which I started my career. AVT was instituted as an autonomous academic discipline in the 1990s. In those early years research focused on audiovisual translation modes from a general point of view. My doctoral thesis builds on this research to study multilingualism; that is, the presence of different languages in audiovisual texts.

Multilingualism, characteristic of a growing number of films (UNESCO Institute for Statistics, 2012b), first drew my attention as a teenager; while watching the film *Notting Hill* (Roger Michell, 1999)<sup>254</sup> I became aware of the translation of multilingualism in audiovisual texts. In the original film of this comedy, a Latin-American actor speaks Spanish, so he communicates with the main character through an interpreter. In the Spanish dubbed version the language is transformed into Italian. These memories, together with the desire to explore AVT in depth, motivated me to study the (textual and extratextual) factors that might determine the translation of multilingualism in a coherent corpus of audiovisual texts.

I initiated this research path in my MA thesis entitled *El doblaje de los filmes plurilingües de migración contemporáneos: el caso de la película En un mundo libre... de Ken Loach*.<sup>255</sup> This doctoral thesis expands the corpus of analysis to five films and two cinematographic distribution modes (dubbing and subtitling). It also covers information about the translation process into Spanish, the making of the original films and their distribution in Spain.

---

<sup>254</sup> In this doctoral thesis, the filmography follows the style sheet of the journal *Archivos de la Filmoteca*. The first reference to the film contains the original title, in italics. The Spanish title (if it is a foreign film distributed in Spain with a different title), the name of the director and the production year are given in brackets. In the case of TV series, the Spanish title, the production company and the duration of the series are provided in brackets. This information is not repeated in subsequent references. Retrieved from <http://www.archivosdelafilmoteca.com/index.php/archivos/about/submissions#authorGuidelines>. To improve the flow for readers of this thesis, the date of retrieval is not given with the links. All the URLs included here were active in March 2014.

<sup>255</sup> This MA thesis was presented in 2009 in the interuniversity Masters *Traducción Creativa y Humanística* of Universitat de València.

### *Definition of the subject of study*

The term multilingualism refers to the “[c]oexistence of different languages in a country or territory”.<sup>256</sup> In this doctoral thesis I concentrate on the translation of *multilingual discourses* (Bleichenbacher, 2008), that is, (audiovisual) texts in which linguistic diversity is given a narrative and expressive function (Wahl, 2005, 2008).<sup>257</sup>

With the arrival of sound cinema, a production system known as multilingual films or double versions was introduced. It “consisted of shooting the same film in different languages, simultaneously or with a short delay” (Chaume, 2004, p. 48).<sup>258</sup> Despite the name, these films are not an example of multilingual discourse. They aimed to get beyond language barriers in the film distribution, to avoid several languages being spoken in them. The period between the 1950s and 1970s witnessed the growth in the number of European coproductions with an international cast – the so-called *Babelonian* or *polyglot* films (Betz, 2009). As the number of languages on set increased, the director had to decide whether to narrate an international story in which each actor and actress spoke his or her own language – such as *Ultimo tango a Parigi (El último tango en París)*, Bernardo Bertolucci, 1972) – or whether to avoid multilingualism by shooting images without sound. This meant that dialogues had to be synchronised afterwards in a dubbing studio – as in *Le carrosse d’or (La carroza de oro)*, Jean Renoir, 1952) – (Betz, 2001).

Neither multilingual versions nor the first European coproductions are the subject of this research. In this doctoral thesis I study the translation of multilingualism in fiction films, in which linguistic diversity is given a narrative and expressive function (Wahl, 2005, 2008). I build a coherent corpus of British migration and diasporic feature films, as the main function of linguistic diversity in these films is to reflect reality (Delabastita, 2002; Wahl, 2008; O’Sullivan, 2011); specifically, the multilingual reality of migrant communities.

Members of migrant communities use one language or another depending on the person they are addressing (Fishman, 1965/2000; Hua, 2008). In general, differences are observed between the language(s) spoken *within* the community and language(s) spoken *beyond* the community (Hua, 2008); in other words, the language and culture of origin is maintained within the family. At the same time, a process of linguistic integration into the host society starts, which implies that the linguistic repertoire may vary across three generations (Milroy & Muysken, 1995). In migration and diasporic films characters represent this linguistic usage.

---

<sup>256</sup> My translation. Retrieved from <http://lema.rae.es/drae/?val=pluriling%C3%BCismo>.

<sup>257</sup> In this doctoral thesis I use the words *plurilingüe* and *multilingüe* interchangeably to describe texts written in several languages, as they are synonyms in the preview of the 23<sup>rd</sup> edition of *Diccionario de la Lengua Española*. I do not use the term *polyglot* (Wahl, 2005, 2008) because of the filmic genre nuance associated with it. I also avoid the term *polylingual* (Sternberg, 1981) because of its low usage in the academia, and *heterolingual* (Grutman, 1997, 2006; Meylaerts, 2006; Vermeulen, 2012) because the same authors who suggested it no longer use it in their most recent papers on the translation of multilingualism (Grutman, 2009a; Meylaerts, 2010, 2013).

<sup>258</sup> My translation.

In line with the description of working languages in Translation Studies (Bassnett-McGuire, 1991) and the frequency with which they appear in the film (Corrius i Gimbert, 2008), three languages are distinguished in discourses spoken by immigrant characters:

- **L1.** The main language in the film, which is also the main language in the filmic host society. This may be the mother tongue of the audience addressed; in the corpus of analysis, English.
- **L2.** The target language, the language into which the audiovisual text is translated for distribution abroad; in the present case, Spanish.<sup>259</sup>
- **L3.** The language which turns the audiovisual text into a multilingual one, that is, the language that requires the binary translation process to expand. This language is neither the source text language nor the target text language. In this doctoral thesis, L3 may be the mother tongue of the migrant communities represented, or any language other than L1 that is used as a *lingua franca* to communicate.

This doctoral thesis on the translation of multilingualism is timely because of the increase in the production of multilingual films (UNESCO Institute for Statistics, 2012a). At the same time it is innovative in its attempt to devise a systematic approach to the research on the translation of linguistic diversity. By observing the (textual and extratextual) factors determining the processes of dubbing and subtitling, it aims to discover which (translation) tools are used to create audiovisual multilingualism in the target texts and their corresponding original films. Feature films are cinematographic scripts, in other words, written texts to be read as if they were spoken. This generates dialogues characterised by prefabricated orality (Chaume, 2003), which in the corpus of analysis tries to reflect the multilingualism present in a multicultural society such as that in the United Kingdom.

To study the translation of multilingualism, this research is based on four key translational concepts: translation mode, translation strategy and audiovisual text constraint, complemented with the study of the (technical and ideological) manipulation of the audiovisual text.

As translation is visible in original films, it is interesting to discover the process behind “the intertextual translation of scenes involving intratextual translation” (Zabalbeascoa & Corrius, 2012, p. 14). Starting from the analysis of **translation modes** (Hurtado Albir, 2001), this metatranslational approach highlights the different ways, all of them valid (in that they are possible and real), that agents in the translation process have at their disposal to meet this challenge. The model of analysis proposed here contains eleven

---

<sup>259</sup> In research on sociolinguistics and language acquisition the term *second language* (L2) is used to refer to the foreign language that is learnt and spoken.

potential modes: three audiovisual modes, six (natural or professional) interpreting modes, non-translation and double translation.

The use of these translation modes is a reflection of the **translation strategy** adopted by the agents in the translation process (Hurtado Albir, 2001). Two strategies are distinguished in the field of translating multilingualism: to mark multilingualism or not to mark multilingualism (Bartoll, 2006). Every text that is translated undergoes transformation to match it to the target language. This doctoral thesis aims to explain the linguistic code modifications in translated multilingual products.

According to the results from de Higes Andino (2009), the agents in the translation process are limited by what are known as **audiovisual text constraints** (Zabalbeascoa, 1996; Martí Ferriol, 2010) in their choice of translation strategy. This doctoral thesis thus analyses the (formal, linguistic, semiotic, iconic, and socio-cultural) factors that determine the choice of the above mentioned translation strategies in the Spanish polysystem.

Díaz Cintas (2012) notes that some transformations in the linguistic code may be the result of **technical manipulation**, which is affected by the audiovisual text constraints and the very nature of the translation process. However, my research leads me to suspect that other changes are not technically justified, but are the result of **ideological manipulation** of the audiovisual text. The religious, political, moral and economic characteristics of the numerous agents involved in the translation process may have an influence (Díaz Cintas, 2012).

### *Objectives*

The **general objective** of this research is:

**To describe and compare the dubbing and subtitling into Spanish of a corpus of British multilingual migration and diasporic films in order to identify trends that determine the translation strategy by exploring the processes of filmmaking, distribution and translation.**

The research also pursues the following seven **specific objectives**:

- To describe and compare the manifestations of multilingualism in a coherent corpus of original and translated films (in a conversation immigrant characters may use L1, L2, L3 or a mixture of linguistic codes).
- To describe and compare the translation modes found in this corpus (autotranslation, dubbing, double translation, consecutive interpreting, liaison interpreting, simultaneous interpreting, intercultural mediation, non-translation, subtitling, transduction or voice-over).



- To describe and compare the translation strategy chosen to translate audiovisual multilingualism (to mark or not to mark multilingualism).
- To describe and compare the audiovisual text constraints that determine the translation strategy choice (formal, linguistic, semiotic, iconic, or socio-cultural constraints, and null constraint).
- To gather data on the process of making multilingual migration and diasporic films.
- To gather data on the process of distribution and translation of multilingual migration and diasporic films.
- To discover whether the changes in linguistic diversity are a product of technical or ideological manipulation of the audiovisual text.

### *Hypotheses*

A previous study on the translation of multilingualism revealed a trend towards the naturalisation of L3 in the target text; that is, a pattern to translate L3 into the language of translation, thereby avoiding its differentiation (de Higes Andino, 2009). My first hypothesis is that *a source text homogenisation or levelling will take place in the translated versions*. In dubbing, *L3 will be replaced by a linguistic variety of L2*. In subtitling, *there will be no formal differences between the subtitles translating L1 and those translating L3*.

In de Higes Andino (2009) the dubbing director of *It's a Free World...* explained that technical constraints necessitated the removal of linguistic diversity in the translation. Consequently, the intrinsic characteristics of the audiovisual text and the dubbing and subtitling conventions are assumed to limit the options available to the agents in the translation process when translating multilingualism. It is thought that *the presence of constraints in the audiovisual text will determine the translation of multilingualism*, as technical manipulation of the audiovisual text occurs in both dubbing and subtitling.

However, some samples where multilingualism is maintained are found to have the same constraints as to other samples that do not maintain multilingualism; this finding leads me suspect that the audiovisual text is, on occasions, ideologically manipulated. As a consequence, this research is based on *the perception that behind the process of translating multilingual migration and diasporic films will be an underlying ideology – a doctrine that defines the translation strategy adopted*.

Finally, due to the naturalism of the selected films, it is hypothesised that *the conservation or the change of the linguistic code in the translation will affect the perception of characters from migrant communities*.

## *Methodology*

The methodology of this descriptive study is empirically based and follows an inductive approach. Qualitative data are gathered and their frequency is quantitatively studied to uncover trends in the process of translating multilingualism in British migration and diasporic films, distributed in Spain in their dubbed and subtitled versions.

The model of analysis is twofold: it uses textual and extratextual sources. To analyse the source text, the dubbing and the subtitling, samples are selected from 15 textual sources (five original films with their respective five dubbed versions and five subtitled versions). A total of 704 communicative acts are identified in which at least one character with an immigrant origin participates and in which any linguistic code (L1, L2 or L3) or a code-mix is spoken; from this total 569 samples are analysed. The influence of the agents in the filmmaking, distribution and translation processes involved in the translated audiovisual product is also analysed through extratextual sources that I obtained personally. A total of 17 agents (six scriptwriters and directors, two distributors, six translators for dubbing or subtitling, and three dubbing directors) were interviewed for this doctoral thesis, in an attempt to discover the intentions of directors and scriptwriters when making multilingual films narrating stories of migration and diaspora, and the distributors' motives when buying these films for distribution in Spanish cinemas, as well as their role in the translation process. The translation process is undertaken by translators (for dubbing and subtitling) and dialogue writers/dubbing directors; these professionals are also interviewed to learn about the translation brief and the translation strategy applied to audiovisual multilingualism.

Due to the vast amount of information at my disposal the research is structured in five phases:

- **Phase A. The process of making migration and diasporic multilingual films.** Information is gathered on the filmmakers' intentions at the stage of planning a multilingual migration and diasporic film. The points of interest in this task are to find out their thoughts on the subject of migration and its representation in cinema, how they write and direct a multilingual film, and the role they play in the process of international distribution.
- **Phase B. Linguistic diversity in audiovisual texts: Sample selection.** After selecting the fragments to be analysed, the languages used in the target texts and the source text are described and compared. Reflecting on the multilingual communicative context characterising migrant characters, both the main language in the audiovisual film (English and Spanish, depending on the version) and the mother tongue of those communities are studied. The role (leading role, supporting role and extra) of the characters speaking each linguistic code is also examined.
- **Phase C. Translation modes and strategy.** A metatranslational approach is followed to study the translation modes used in the target text to translate the linguistic codes in the original text. Conclusions are drawn according to the

language used in the replaced sample. From the data on the translation modes, the translation strategy (to mark or not to mark multilingualism) is induced.

- **Phase D. Technical manipulation: Audiovisual text constraints.** Due to their multimodal and intersemiotic nature, the study of the audiovisual texts takes into account the (formal, linguistic, semiotic, iconic, or socio-cultural) factors – and the null constraint – that determine the translation of multilingualism. The objective is to detect in what way changes in linguistic diversity result from technical manipulation of the audiovisual text; that is, which modifications are intrinsic to the process of dubbing and subtitling.
- **Phase E. Beyond constraints: Ideological manipulation.** Considering that audiovisual text constraints are not always the reason why multilingualism is not maintained in the translation, data are gathered from the interviews with the agents in the distribution and translation processes, in an attempt to draw conclusions about a potential ideological manipulation of the audiovisual text.

### *Corpus*

The research subject is the translation of multilingualism in a specific kind of text, namely, contemporary fiction films from the United Kingdom that were distributed in Spain between 2000 and 2009. The feature films – selected following the methodology created for the Universidad de León<sup>260</sup> and Universidad del País Vasco<sup>261</sup> research project TRACE (TRANslation & CEnsorship) – narrate stories of migration and diaspora in a realistic way. The corpus of analysis contains the following five films (alphabetically listed):

- *Ae Fond Kiss...* (*Sólo un beso*, Ken Loach, 2003)
- *Beautiful People* (Jasmin Dizdar, 1999)
- *It's a Free World...* (*En un mundo libre...*, Ken Loach, 2007)
- *Provoked: A True Story* (*Provoked, una historia real*, Jag Mundhra, 2007)<sup>262</sup>
- *Room to Rent* (*Una cama a cualquier precio*, Khaled El-Hagar, 2000)

<sup>260</sup> Retrieved from <http://trace.unileon.es/>.

<sup>261</sup> Retrieved from <http://www.ehu.es/trace/inicio.html>.

<sup>262</sup> All subsequent references to this film shorten the original title to *Provoked*.

### *Structure of the thesis*

This doctoral thesis is structured in eight chapters plus a further chapter with the conclusions. The first five chapters are theoretical and present the concepts that are later applied to analyse the translation of multilingualism.

In **Chapter 1**, *Audiovisual Translation*, the variety of translation studied is introduced as an academic field and as a professional activity. First, the audiovisual text is defined and its component elements are presented. Second, the concept of *translation mode* is reviewed. The most common audiovisual translation modes for international distribution are presented and, because interpreting is present in original multilingual films – and therefore also in their translation – interpreting modes are explored. The process of audiovisual translation and the main functions of the agents involved in it are also described from a professional perspective. This chapter does not offer a general overview of Audiovisual Translation, but rather focuses on the concepts that are useful to this doctoral thesis.

**Chapter 2**, *Research in Audiovisual Translation*, describes the key translation concepts in the model of analysis. After a brief review of the existing research paths in the field of AVT, the basics of Descriptive Translation Studies (polysystem and norm) are presented, as they form the methodological base for this doctoral research. The focus then turns to defining *translation strategies* (Hurtado Albir, 2001; Bartoll, 2006), *audiovisual text constraints* (Martí Ferriol, 2010) and, within translation ideology, the *technical and ideological manipulation* of the audiovisual text (Díaz Cintas, 2012).

**Chapter 3**, *Cinema and migration*, uses sociological concepts to contextualise the corpus of analysis which is made up of films narrating stories of migration and diaspora. Migration flows into the United Kingdom and Spain are compared. In addition, the film studies literature offers a useful reference for defining the analysed films, and exploring in depth the representation of migrant communities in audiovisual texts and the linguistic construction of characters in cinema.

**Chapter 4**, *Language coexistence*, refers to sociolinguistics to explore the phenomena that develop with language contact. After defining what a multilingual text is and which languages may be found in translated multilingual films, the chapter mainly focuses on the function of multilingualism in fiction works and on the ways language diversity is represented.

**Chapter 5**, *Translation of multilingualism in audiovisual texts*, provides a review of the research on the translation of linguistic variety. The presence of translation in original multilingual films is also observed and a brief presentation is given of the different approaches to investigate the translation of multilingual films. The focus then turns to previous studies on the modes used to translate multilingualism. At the end of the chapter I present my own metatranslational analysis.

**Chapter 6**, *Analytical frame*, first defines the methodology applied to this descriptive study. It is an empirically based descriptive study centred on the target text, which takes

an inductive approach. Qualitative data are gathered and their frequency is quantitatively studied to uncover trends in the process of translating multilingualism in audiovisual texts. The chapter then presents my twofold model of analysis. I analyse both textual sources (i.e., the original films, the dubbed versions, and the subtitled versions) and extratextual sources (the interviews with the agents in the filmmaking, distribution and translation processes). The analysis is structured in five phases. The content of the semi-structured interviews is summarised at the end of this chapter.

**Chapter 7, *Corpus description***, establishes the selection criteria for the corpus, based on the methodology developed by the research project TRACE (TRANslation & Censorship). In an estimated population of audiovisual texts, corpus 2 or the corpus of analysis is defined according to the availability of textual and extratextual sources from films which match the textual, linguistic and temporal limits of the catalogue as well as the selection criteria for corpus 1. This chapter is complemented with technical information on the five films included in this research.

In **Chapter 8, *Data analysis***, the qualitative study is structured in five phases to bring to light trends in the translation of multilingualism:

- Phase A. The process of making migration and diasporic multilingual films.
- Phase B. Linguistic diversity in audiovisual texts: Sample selection.
- Phase C. Translation modes and strategy.
- Phase D. Technical manipulation: Audiovisual text constraints.
- Phase E. Beyond constraints: Ideological manipulation.

In the **Conclusions** chapter, the research results are interpreted and it is confirmed whether the hypotheses are validated and whether the objectives of this doctoral thesis are achieved. The chapter concludes with some suggestions for future research lines that emerge from this contribution in the study of translating audiovisual multilingualism.

The **Filmography** contains a list of the primary filmic sources of this study, as well as the fiction and non-fiction films and TV series mentioned throughout this thesis. The **References** section lists all the bibliographic sources from translation studies, sociology, film studies and sociolinguistics used in the research. **Websites** list additional Internet information sources. **Annexes** are included on the enclosed DVD.

As required for the international doctorate mention, the **Table of contents**, **Introduction** and **Conclusions** of this research are written in English.

### *Bibliographical sources*

Blake (1999) affirms that the study of multilingual literature should be framed within three disciplines: literature studies, linguistics and cultural studies. In the same way, research on the translation of multilingual migration and diasporic films is, almost by definition, interdisciplinary. For this reason, the literature from several social science disciplines is reviewed. Within translation studies, I deal with concepts from translation (section 1.2 and chapter 2) and audiovisual translation (chapters 1, 2 and 5). This theoretical basis is complemented with concepts from sociology, film studies and sociolinguistics. Migration flows are studied in section 3.1; filmic codes are reviewed in section 1.1; films narrating stories of migration and diaspora and the linguistic construction of fictional characters are revised in section 3.2; and finally the phenomena generated by language contact in a context of migration and diaspora are covered in section 4.1. This doctoral thesis is therefore markedly and openly interdisciplinary, based on the interjection of translation studies, audiovisual translation studies, sociology, film studies and sociolinguistics.

## Conclusions

To bring this doctoral thesis to a close, the final conclusions are drawn on the translation of multilingualism in British migration and diasporic cinema distributed in their dubbed and subtitled versions in Spain. This chapter presents the results from the analysis of textual and extratextual sources, in relation to the initial research objectives. This doctoral thesis opens up some future lines of research, which are presented after confirming whether the hypotheses have been validated.

### *Achievement of objectives and interpretation of results*

The main objective of this research was to **describe and compare the dubbing and subtitling into Spanish of a corpus of British multilingual migration and diasporic films**. The aim of the thesis was to uncover trends (embryonic norms) in the translation of multilingual dialogues between migrant characters. Factors dealt with in the processes of filmmaking, distribution and translation were also explored. To this end, seven specific objectives were defined:

*Specific objective 1: To describe and compare the manifestations of multilingualism in a coherent corpus of original and translated films*

Phase B of the research describes multilingualism in an audiovisual corpus of British migration and diasporic films. The extratextual information on the DVD covers **does not state that these films are multilingual on the DVDs distributed in Spain**. By contrast, the three DVDs distributed in the United Kingdom, at my disposal, do indicate most of the L3s present in the original film – although not all of them are included.

According to Zabalbeascoa's (2012) variables, L3s in the original films in corpus 2 are **real, visible and faithfully represented modern languages. They sometimes happen to coincide with L2, but are mainly exotic languages to a Western audience**. Occasionally the audience cannot identify the linguistic code in the samples and the message is not comprehensible.

In phase B of the research it becomes clear that **the multilingualism in the corpus is transformed in the translation process. In the original film migrant characters communicate in the language of the community (L3 or L2) and in the language of the host society. An (intra- or intersentential) code-switching also takes place.**

When the target text (TT) is compared to the source text (ST), the following transformations are detected:

- **Decrease in the number of spoken languages.** In the dubbed versions, linguistic diversity is lower than in ST, in that the TT is also multilingual, but it contains fewer linguistic codes: some of the languages have been completely removed. In the subtitled versions, L3 disappears in the subtitles, except on a few occasions in which lexical borrowings are incorporated through intralinguistic subtitling. In subtitled versions, the audience might be aware of multilingualism from the soundtrack, a strategy which is less patronising to the spectator than dubbing.
- **Fewer multilingual samples.** When translating multilingualism, the need to expand the traditional translation process is confirmed, as there is not only one source language (Meylaerts, 2006). To maintain the multilingualism from the ST, it may seem obvious that the message in the main source language (L1) will be transferred into the target language (L2) and that L3 will remain intact. When dubbing and subtitling multilingual films, however, this hypothetical translation process is not always followed. Although the target versions are multilingual, linguistic diversity from the ST is not maintained in the same way. The number of samples containing L3 is considerably lower in both dubbed and subtitled versions, and the number of samples translated wholly into L2 increases.

In the migration and diasporic films analysed multilingualism does not just have a *postcarding* effect (Wahl, 2005); L3 is also an important part of communication. Despite this, **the analysis of linguistic diversity according to character role shows that in the original films L3 is more frequent among extra characters.** The use of L3 as a contextualising tool is related to the fact that filmmakers risk losing the audience's attention – and therefore jeopardising the film's success – if L3 is widely used (see specific objective 5).

As already mentioned, there is a general decrease in linguistic diversity **in dubbing.** The multilingualism of leading and supporting characters does not appear to be maintained any more frequently. As a conclusion, **audiovisual text constraints are more important than character role when translating multilingualism.**

**In subtitling,** on the contrary, differences are found in the treatment of L3 depending on the character role. **L3 is only reproduced in the subtitles of translated dialogues involving leading and supporting characters.** Extra characters mainly appear in background conversations and crowd scenes, where their L3 is not subtitled.



*Specific objective 2: To describe and compare the translation modes found in this corpus*

Phase C of the research revealed that not all 11 translation modes in the analysis proposal outlined in chapter 4 are used in the corpus. Examples of the following translation modes are not found in either the dubbed or subtitled versions:

- Intrapersonal autotranslation
- Double translation
- Consecutive interpreting
- Simultaneous interpreting
- Intercultural mediation
- Voice-over

Although the literature reports that the typographical syntax and linguistic features below are used to translate multilingualism, they were not found in the samples included in corpus of analysis:

- Dubbing samples in L3 into L1 (the L1 from ST is not transferred to the L3 of the dubbed version)
- Subtitling into L3 (dialogues in L3 are not completely transcribed, although some isolated L3 words are)
- Subtitling in a box
- Subtitling in colours
- Subtitling in inverted commas (inverted commas are used to mark interlanguage)
- Subtitling in square brackets
- Subtitling with labels
- Subtitling in brackets

The absence of these modes or typographical syntax and linguistic features to translate L3 in the corpus does not negate their presence in other films. References consulted and my own experience as a spectator confirm that these modes and typographical syntax are used. In consequence, their theoretical inclusion may be useful in future applications of this model of metatranslational analysis. They should be incorporated with caution, in light of the knowledge that they were not found in this corpus.

The most frequent modes used in migration and diasporic films are, in dubbed versions, dubbing into Spanish, and, in subtitled versions, subtitling into Spanish. As Agost (2000) and Heiss (2004) point out, two or more modes are used in the same samples. In dubbed versions, dubbing is mainly combined with subtitling or non-translation. A higher percentage of samples contain several modes in subtitled versions than in dubbed versions. Subtitling into Spanish and non-translation are most frequently combined.

From the analysis of the translation modes, the following practices may be noted:

- **The presence of L3 as a target language, in other words, as a language for translation.** It seems obvious that L3 would be maintained in the TT through non-translation. Even though non-translation is the most frequent mode to mark multilingualism, L3 is also used as a target language, as a language for translation. In dubbed versions, L3 is intralinguistically dubbed. In subtitled versions, L3 words are transcribed (i.e., intralinguistic subtitling is performed).
- **The omission (and hiding) of L3 in the TT.** Non-translation of incomprehensible dialogues, dialogues in L2, dialogues in L3 and multilingual dialogues is detected in both dubbed and subtitled versions. Of particular note is the complete omission of some fragments in L3 in dubbed versions. In this case, the absence of translation does not imply that L3 is heard in the original soundtrack; rather there is only silence. This is significant with regard to the hiding of L3, and L3 dialogues, as well as the invisibility of (migrant) characters in those interchanges.
- **Double subtitling in subtitled versions.** Open ST partial subtitles in the TT may lead to double subtitling in subtitled films. On screen the audience may read both the subtitles in English and the subtitles in Spanish. Subtitles in Spanish are usually relocated to another position on screen. In these samples the use of a language other than the main language in the original film is clearly visible.
- **The absence of partial subtitles in dubbed versions.** In the Spanish edition of some DVDs from the corpus of analysis, some mistakes affecting partial subtitling of L3 are detected in dubbed versions. From my interviews with the translation agents I conclude that the cinematographic distribution of the film did contain subtitles to translate L3 dialogues. Nevertheless, Spanish DVD spectators do not have this support. In *Beautiful People* the audience does not know what these dialogues mean. In *Provoked* they might deduce the meaning from the open subtitles in English if they are familiar with the language.<sup>263</sup>
- **The scarce usage of italics to mark lexical borrowings or interlanguage in subtitling.** Italicised subtitles are not used in either dubbed or subtitled versions to mark that a whole dialogue takes place in L3. Italics are used, however, to mark lexical borrowings, i.e., to mark intraorational code-mixing. Only in subtitles in inverted commas are italics used to mark interlanguage.
- **The usage of inverted commas to mark interlanguage in subtitling.** In subtitled versions inverted commas have two functions. First, inverted commas indicate that a character is reading aloud; second, interlanguage – most frequently lexical interferences – is marked with inverted commas.

---

<sup>263</sup> The (conscious or unconscious) editing mistake is highlighted by the presence of open subtitles in L1.

Examination of the linguistic codes of the replaced fragment revealed the following patterns in the usage of translation modes:

- **To translate L1, the distribution mode (dubbing or subtitling) is used in two contrary directions.** Dubbing or subtitling L1 coincides with the hypothetical translation process of multilingual films (Meylaerts, 2006). While in dubbed versions, L1 tends to exaggerate the interlanguage of migrant characters in the dubbing (even that of immigrants speaking L1 without any interference), in subtitled versions all L1 varieties are levelled. In other words, both dialogues in standard L1 and dialogues in interlanguage are subtitled into standard L2.
- **When the ST linguistic code is L2, there is a tendency to use non-translation in subtitled versions** as opposed to **intralinguistic dubbing of L2 in dubbed versions.**
- **There is no clear pattern in the choice of translation mode to translate L3 in any of the distribution modes.** Neither is any difference observed when L3 occurs in monolingual dialogues or in multilingual dialogues, in L1 and L3. In dubbed versions, dubbing into Spanish is the most frequent mode to translate monolingual and multilingual dialogues. In subtitled versions, non-translation is the most common mode for dealing with L3 in monolingual dialogues. When translating multilingual dialogues, normal subtitling in L2 is combined with non-translation. Nonetheless, percentages do not confirm a clear pattern.
- **When dialogues are incomprehensible, there is a trend to choose non-translation in subtitled versions and dubbing into Spanish in dubbed versions.**

*Specific objective 3: To describe and compare the translation strategy chosen to translate audiovisual multilingualism*

From the translation modes detected in the corpus of analysis, the translation strategy is induced in phase C of the research. **Dubbed versions** give preference to dubbing into Spanish to translate all source languages, so **multilingualism tends not to be marked**. This conclusion confirms the hypothesis that naturalisation (by hiding) of multilingualism is widespread in dubbing.

In contrast, **multilingualism is marked in subtitled versions**. A priori, multilingualism was expected to be marked by typographical syntax. However, this is not the case; in the corpus of analysis L3 is mostly marked **through the absence of a translation mode**. Non-translation of L2, L3 and incomprehensible dialogues prevails. In multilingual samples subtitling of L1 is combined with non-translation of L3.

**Both translation strategies are detected in some samples.** While multilingualism is marked at one point, L3 disappears or is faded a moment earlier or later. Occasionally the audiovisual constraints are the same, which suggests that the translation of L3 is

ideologically manipulated (see specific objective 7). This dual translation strategy seems to prove that in the translation process the exoticism of characters is sufficiently visible when part of L3 is maintained in the TT; i.e., part of the original multilingualism is enough to signal the origin and status of characters.

The study of the translation strategy is completed with a description of the audiovisual text constraints and the ideological factors that determine the target text linguistic code and, therefore, define the translation strategy.

*Specific objective 4: To describe and compare the audiovisual text constraints that determine the translation strategy choice*

In phase D of the research the taxonomy of audiovisual text constraints developed by Martí Ferriol (2010) is used as a theoretical basis to describe the factors that determine the translation strategy choice. Formal, linguistic, semiotic, iconic and socio-cultural constraints are analysed, as well as the absence of constraints (null constraint).

In each distribution mode only two samples show no sign of any constraint (null constraint). What is most surprising is that **no recurrent translation strategy pattern is found when no constraints are present**. According to one of my hypotheses, audiovisual text constraints are the factors limiting, or even hindering, the marking of multilingualism in the TT. In consequence, **when the null constraint was found, a trend to mark multilingualism was expected. In the corpus of analysis however, two opposing strategies are detected**. Both in dubbing and subtitling, multilingualism was marked (through dubbing into Spanish and L3 in dubbed versions and non-translation in subtitled versions) in one sample. Meanwhile, multilingualism is not marked in another sample (dubbing and subtitling into Spanish was chosen, respectively). Although these results are not representative due to the limited number of samples, **the lack of systematisation where no constraints are present suggests that other elements determine the translation of multilingualism** (see specific objective 7).

*Formal constraints* are related to the professional conventions governing the processes of dubbing and subtitling. **When no formal constraint is found, multilingualism tends to be marked in dubbed versions, a pattern which is even more evident in subtitled versions.**

**In dubbed versions the presence of formal constraints does determine the non-marking of multilingualism.** The following formal constraints are observed:

- *Overlapping of dialogues.* When several characters speak at the same time, dubbing directors highlight technical limitations to justify not marking multilingualism (part of L1 will be always maintained). The corpus of analysis confirms that dubbing into Spanish is the translation mode selected (see specific objective 7).

- *Isochrony*. The synchronisation determined by the visual duration of utterances and silences is especially notable in samples in which multilingualism is not marked through dubbing into Spanish. The need to respect isochrony is mostly found in samples containing incomprehensible dialogues, to avoid the effect of visible mouth articulation on screen but no audible dialogue.
- *Music code*. There is no clear pattern in the influence of diegetic songs and the soundtrack when choosing the translation strategy.

By contrast, **in subtitled versions** the percentage of samples marking multilingualism or presenting both translation strategies at the same time is greater than the percentage of samples not marking L3. Hence **formal constraints do not seem to determine the translation strategy choice**. This apparent contradiction (that multilingualism is marked whether or not the constraint is present) is in line with the results on the translation strategy and modes used in subtitled versions. Formal constraints in subtitling are classified into two categories:

- *Constraints implying text reduction*. According to the principle of relevance, the message is more likely to be condensed or omitted when the message in L3 coincides with *long shots, dialogue overlapping, overlapping with the music code and voices in the distance* (Díaz Cintas & Remael, 2007). In the corpus of analysis no clear translation strategy pattern is observed, as the percentage of samples that do not mark multilingualism is only slightly smaller than the percentage of samples that do mark L3 or present both translation strategies. In choosing the translation mode, subtitling L1 into Spanish is often combined with non-translation of L3.
- *Constraints implying the usage of typographical syntax*. Some typographical syntax used to mark L3 is conventionally employed to mark the presence of quotations, aloud readings, off-screen narrator's voice, voices heard through a machine, and off-screen voices, i.e., not in shot (Díaz Cintas & Remael, 2007). If any of these elements appear in the audiovisual text, the option might be not to mark multilingualism. However, in the corpus of analysis, the pattern is to mark multilingualism. In most samples, typographical syntax of subtitles do not highlight L3; rather, other translation modes are used to mark L3 – mainly liaison interpreting, double subtitling, subtitling into Spanish and L3 or a combination of modes.

**There is no clear pattern of the influence of linguistic constraints in the translation strategy in either dubbed or subtitled versions.** In dubbed versions, when the constraint is present or absent, multilingualism does not tend to be marked. Other kinds of constraints or decisions may have a major influence on the disappearance of linguistic diversity. In subtitling, multilingualism tends to be marked in both the presence and the absence of the constraint. However, the small percentage differences between the translation strategies when the linguistic constraint is absent or it is present

in combination with other constraints suggest that linguistic constraints are not decisive in the translation strategy choice.

In the corpus of analysis the following linguistic constraints are found:

- *Presence of L3 and L1 in the same sample.* According to the translation agents, the coincidence of L1 and L3 in the same dialogue may complicate the technical process of dubbing if dialogues overlap. Nevertheless, when the translation strategy is analysed in monolingual samples in L3 (with no linguistic constraints), the presence of L3 and L1 in the same conversation does not affect the decision of whether or not to mark multilingualism. Both in dubbing and subtitling the same pattern is detected in monolingual samples in L3 and in multilingual samples in L1 and L3. Consequently, this constraint does not determine the translation mode either. The multiplicity of modes and mode combinations confirms the chaotic situation in today's market when translating multilingual films in dubbed and subtitled versions.
- *Incomprehensible dialogues.* In the ST, there is some difficulty in understanding dialogues in crowd or group shots where many characters speak at the same time or in long shots in which conversations are heard at a distance. This information is not usually included in the scripts given to the agents in the translation process (Chaume, 2012, p. 102). In dubbed versions limitations arise when attempts are made to isolate the audio track from these incomprehensible dialogues or when intralinguistically dubbing the sample into L3; in consequence there is a trend not to mark multilingualism in the translation. Dialogues are given meaning mainly when dubbed into Spanish. In subtitled versions the trend is not to mark multilingualism – through a combination of non-translation and subtitling into Spanish. As incomprehensible interventions overlap with more relevant dialogues, the former are not translated as the latter are the ones to be subtitled. The presence of subtitles on screen may make it difficult to perceive linguistic diversity.
- *Coincidence of L3 with the target language.* The main linguistic constraint when translating multilingualism is encountered when the minor language in the film coincides with the target language, as incoherent dialogues may take place (Jiménez Carra, 2009; Zabalbeascoa & Corrius, 2012). In dubbed versions multilingualism is not marked because the ST linguistic diversity is not evident when L2 is maintained or intralinguistically dubbed. By contrast, multilingualism tends to be marked in subtitled versions through non-translation. In the absence of translation mode – translation of L2 is unnecessary for the ideal TT audience – multilingualism is marked, as the spectators recognise L2 in the soundtrack, even when it is blurred by other subtitles.
- *Metalinguistic references.* When the film's linguistic diversity is explicitly mentioned, multilingualism is marked in both dubbed and subtitled versions. It might be concluded that the presence of metalinguistic references favours the conservation of multilingualism, although no clear trend emerges in terms of translation mode. In dubbed versions the most frequent mode is dubbing into

Spanish and L3. In subtitled versions a higher percentage is detected when subtitling is combined with non-translation and a (professional or natural) interpreting mode. In samples in which the linguistic code referred to is dubbed or subtitled into Spanish, the name of the language is usually replaced by a hyperonym (the term *idioma*, language in Spanish, for example). This is most surprising in subtitling, as the linguistic code used is audible in the soundtrack. Armanda Rodríguez, from Alta Films, expresses her rejection of this simplification.

*Socio-cultural constraints* affect the process of dubbing and subtitling in the sense that elements reflecting the cultures in which the film is framed cannot be avoided. **Socio-cultural constraints do not seem to determine the choice of translation strategy in either dubbed or subtitled versions, because their presence is limited and they always appear in combination with other constraints.** The following examples of socio-cultural constraints are found in the corpus:

- *Cultural references.* No clear trend is perceived in dubbing or subtitling when choosing the translation strategy to deal with elements from the cultures represented in the films. However, if cultural references are analysed according to the linguistic code used to talk about them, there is a clear trend to mark multilingualism when the cultural reference is mentioned in L3. As Minutella (2012) points out, if the original film contains linguistic borrowings referring directly to festivities, gastronomy, institutions, objects, etc., the cultural reference is maintained in the dubbed versions through an intralinguistic dubbing of L3 or through autotranslation. In the subtitled versions the translation mode chosen is subtitling into Spanish and L3, either in combination or not with non-translation.
- *Geographical references, reference to the characters' foreign origin and migratory process.* When geographical references are included or when the characters' foreign origin or their migratory processes are mentioned, films are more culture-bound. Despite this, multilingualism tends not to be marked when this socio-cultural constraint is present. In dubbed versions, ST multilingual samples with a socio-cultural constraint are more often dubbed into Spanish. In the subtitled versions, subtitling into Spanish is mainly combined with non-translation.

*Semiotic and iconic constraints* are generated through the interaction of the linguistic code with the visual codes in the text. **When choosing the translation strategy in the presence of semiotic and iconic constraints, no clear pattern seems to emerge in either dubbing or subtitling.** The percentages reflecting translation strategy usage are similar in presence or absence of these constraints, whether they appear on their own or combined with other constraints. The semiotic and iconic constraints in the corpus of analysis are as follows:

- *Partial subtitling.* The presence of partial subtitles to translate L3 samples in original films confirms the filmmakers' intention to bring the message to the audience by reflecting the migrant communities' linguistic diversity. Even though this semiotic constraint may seem to be favouring the conservation of multilingualism in the TT, in the corpus of analysis no recurrent pattern actually emerges in the choice of translation strategy and modes. In fact, two contrary practices are detected. In dubbed versions, all dialogues are dubbed into Spanish (multilingualism is therefore not marked) or L3 is maintained and ST open partial subtitles do not disappear (multilingualism is thus doubly marked: L3 is audible in the soundtrack, and English subtitles are not translated into Spanish on screen). In subtitled versions, all dialogues in L3 are subtitled into Spanish or not translated. If L3 is not translated, multilingualism is marked through the absence of subtitles. But in a film that retains ST partial subtitles L3 is marked by a change in the position of the subtitles. The corresponding Spanish subtitles are placed in the upper central position on screen.
- *Kinesic synchrony.* Dialogue synchronisation with the characters' body movements is only detected in dubbed versions in scenes with characters acting as professional or natural interpreters. Migrant characters make perceptible head movements; they look at the British character when he/she starts talking, but their eyes turn to the interpreter while they wait for the translation. Although incongruities may appear when multilingualism is not marked, this constraint is not decisive in the translation strategy and mode choice. In the corpus of analysis the dubbing process benefits from the film shot selection. Scriptwriters and directors acknowledge that they do not think about the translation process during film production, so this aid to the translation agents is unintentional. If, as Romero Fresco (2013) suggests, so-called accessible filmmaking were more widespread and if the needs of the translation process were taken into account when making audiovisual products, there may be fewer constraints in multilingual films.
- *Iconic cultural references.* Visual elements reflecting the culture (clothing, decoration, greetings and religious rites) do not determine the translation strategy and modes. However, when iconic cultural references express greetings and religious rites, multilingualism is always marked. In dubbed versions the choice is non-translation of L3 or dubbing into Spanish and L3. In subtitled versions, non-translation of L3 is chosen. Agents in the translation process confirm the importance of this kind of iconic cultural reference, which is understood perfectly without a translation into the target language.
- *Inserts and on-screen text.* The presence of (diegetic or extradiegetic) written text on the visual channel does not directly influence the translation of multilingualism. It is not translated in either dubbed or subtitled versions and its function is to recreate a multilingual atmosphere.



- *Iconic geographical references.* Inserts and maps visually indicate the action location or other relevant places for the development of the plot. The limited number of samples found in the corpus of analysis is insufficient to draw conclusions about a pattern in the translation strategy and modes chosen. Nevertheless, as iconic geographical references frame the action in a specific location, replacing L3 with a different L3 would be impossible, or not advisable, since the geographical context these characters come from might be transformed.

*Specific objective 5: To gather data on the process of making multilingual migration and diasporic films*

One of the added values of this research on the translation of multilingualism are the semi-structured interviews with agents participating in the processes of filmmaking (scriptwriters and directors), distribution (partners in the distribution companies and the person responsible for proof-reading the translation) and translation (translators for dubbing or subtitling, and dubbing directors). As in other descriptive studies, conclusions are drawn from the translation product, but in this doctoral thesis much importance is given to the first-hand information provided by the people who took part in the processes prior to the screening of these migration and diasporic British films in Spain.

In the six interviews undertaken in phase A of the research, which centred on the filmmaking process, **social commitment and the desire to reflect the real world appear to be the main reasons why directors and scriptwriters choose the topic of migration in their films. Through language diversity the intention of filmmakers is to seek authenticity, truthfulness and credibility in characters and stories in the context of migration and diaspora represented in their films.**

Audience expectations and the desire to avoid stereotypes when representing a situation of social inclusion or exclusion may affect the choice of linguistic code. Language itself is, according to filmmakers, a weapon to empower migrant communities, but it should not be caricatured. Moreover, **an abundant use of untranslated L3 may limit the characters' development in the plot and may jeopardise audience attention, as there is a risk of dehumanising characters**, as Cronin (2009) points out:

[When describing the absence of translation in *Star Wars. Episode II, Attack of the Clones.*] The absence of language or language that is intelligible through translation makes it easier to dehumanize others. Where there is no translation, the people perish. If language is an attribute of intelligent beings, then to deny a person or group language is to place them outside or beyond the pale of acceptability. (Cronin, 2009, p. 128)

Because of this, **in the original film L3 is translated in an attempt to find a balance between the story's authenticity and the audience's understanding.** The inclusion of subtitles or diegetic interpreters depends mainly on the plot, i.e., the importance of L3 in each scene.

In the process of writing a film, what draws my attention is that **the preproduction script is mostly written in L1** (in this case, English) and generally without L3 dialogues. One of the reasons put forward to justify this measure is **that investors demand to be able to read the script and decide whether or not to participate in the film production. If the scriptwriter has an immigrant background, he/she writes dialogues in L3 him/herself, but an L1 translation is also included. When this is not the case, he/she cannot speak L3, so during the shooting the actors themselves or the filmmakers' acquaintances translate the L1 in the script into the L3 which is finally heard.**

Interlanguage used by migrant characters is shaped during the shooting. Migration and diasporic films are characterised by the fact that migrant characters not only speak L3, but also the language of the host society, L1. Again **scriptwriters with a migrant background include their own syntactic, lexical or phonetic interferences in the characters' dialogues. British scriptwriters believe that the actors' own interlanguage is naturally reproduced.**

Lastly, **neither scriptwriters nor directors have translation in mind when making a film.** Once the film is sold, the original film's authors lose control over their work, and distributors commission the dubbing and subtitling. Directors usually trust the translation professionals, so they do not consider how the linguistic and semiotic elements of the audiovisual text can affect the translation process.

*Specific objective 6: To gather data on the process of distribution and translation of multilingual migration and diasporic films*

It was not possible to interview all agents who worked in the distribution and translation of the films in the corpus of analysis. However, the data gathered in the 11 semi-structured interviews with distributors, translators and dubbing directors in phase C of the research gave me a better understanding of the dubbing and subtitling process in Spain. In particular I learned first-hand how these agents approach the translation of multilingualism and which factors they believe determine the translation strategy.

The process of screening a foreign film in Spanish cinemas starts at film festivals with the purchase of distribution rights. **The translation's final clients are, therefore, distributors, as they initiate the dubbing and subtitling process.** The premieres of the dubbed and the subtitled versions are usually simultaneous, but if the film is first screened at Spanish film festivals, subtitling is done previously (in contrast to the process for translations that are directly commissioned by TV stations).

**The life of a translation does not end with the cinema screening; distributors then pass on the translated material to TV stations and DVD distribution companies.** In fact, distributors confirm that they would sometimes only distribute a subtitled version of the film, but they commission a dubbed version to increase box office takings and,

especially, to follow the dubbing tradition of Spanish television. This tradition determines the subsequent inclusion of dubbing in the DVD format.

Translators and dubbing directors, who are hired by the subtitling company or the dubbing studio, corroborate that **distributors, as the clients of the translation process, ultimately decide how multilingualism is translated**. During the translation process, distributors are consulted about the translation strategy, they revise the translation and they may suggest modifications.

**The five translators interviewed began in the audiovisual translation industry through their professional experience** and are now freelancers. They devote part of their time to AVT (around one to two thirds of their annual work load). Interviews with them reveal that lack of communication between the translator and the other agents in the translation process is characteristic of most translation briefs.

The three dubbing directors studied acting and joined the dubbing industry as a result of training to become dubbing actors. They actually started working as dubbing actors and then became dubbing directors. **The three dubbing directors have extensive experience with almost 20 years working exclusively in the dubbing industry. They were also commissioned to do the films' dialogue writing**. Nowadays dubbing directors are not freelancers, but are hired by the dubbing studios for each day's work.

*Specific objective 7: To discover whether the changes in the linguistic diversity are a product of technical or ideological manipulation of the audiovisual text*

As proposed in phase B of the research, linguistic codes are changed during the process of translating multilingual migration and diasporic films (see specific objective 1). Agents remark that some transformations are caused by characteristics that are specific and inherent to the translation process (so-called *technical manipulation*, Díaz Cintas, 2012). **Translators and dubbing directors specifically mention that four audiovisual text constraints limit translation technically – two per distribution mode**. When translation strategies and modes detected in those samples are compared, my conclusion is that **not all of those constraints justify the transformation of the linguistic code**.

According to dubbing directors, the following two constraints favour a change in linguistic code:

- *Dialogue overlapping*. When dialogues in L1 and L3 overlap, the conversation is wholly dubbed into Spanish, because the L3 audio track cannot be extracted clearly and retained in the dubbing. However, in the corpus of analysis, multilingual samples do not always disappear when dialogue overlapping is present. L3 is maintained in the dubbed version especially when other constraints are present (metalinguistic references, iconic cultural references consisting of greetings and religious rites, and the mention of cultural references through linguistic borrowings).

Either the L3 audio track is extracted or L3 is intralinguistically dubbed. This confirms that **it is possible to overcome dialogue overlapping. Consequently, the modification of the linguistic code is not a result of technical manipulation, but a conscious decision by the dubbing professionals.** This ideological manipulation of L3 is also seen in samples in which no dialogues overlap. Although the percentage of samples marking multilingualism rises, there are also samples in which multilingualism is not marked when no formal constraint is present, and language overlap cannot be used as an excuse in this case.

- *Coincidence of L3 with the target language.* Agents in the distribution and translation processes highlight the problem arising from the coincidence of L3 with the target language (the language of distribution). In migration and diasporic films, this linguistic constraint does not allow multilingual fragments to be technically manipulated. The socio-cultural context in which the film is framed does not allow the ST L2 to be replaced by a different L3. When L3 coincides with L2 in the corpus of analysis, L2 is not translated or it is dubbed intralinguistically to avoid nonsensical dialogues in the TT. Consequently **the coincidence of L3 with the target language is overcome without manipulation in all samples.**

In subtitled versions the two constraints that apparently underlie non-marking of multilingualism in the translated text are:

- *Formal constraints implying the usage of typographical syntax.* According to the subtitlers interviewed and as pointed out by Díaz Cintas & Remael (2007), italics and inverted commas are reserved to mark narrative uses of the characters' dialogues. In addition, until digital technology was introduced into cinemas, technical impediments prevented the use of colours and other typographical syntax in subtitles. In the corpus of analysis, **this formal constraint does not imply a technical manipulation of the film, as L3 tends to be marked through non-translation, interpreting modes, code-switching** (subtitling into Spanish and L3) or **a modification in the subtitle position** (with a subsequent double subtitling). In samples in which multilingualism is not marked ideological factors may have an impact.
- *Formal constraint implying text reduction.* As linguistic diversity is perceived in *wallas* in the corpus of analysis, the omission of L3 dialogues in the translated text due to the need to reduce text (voices in the distance, long shots, dialogue overlapping and overlapping with the music code) may be justified for technical reasons. In the corpus of analysis no clear trend emerges with regard to the translation strategy in the presence of these formal constraints. However, in their absence, the percentage of samples marking multilingualism increases considerably. It is thus confirmed that **not marking L3 in the presence of constraints implying text reduction derives from an eminently technical manipulation of the audiovisual text.**

Although this doctoral research confirms that some constraints may be a key factor in the translation of multilingualism (whether to favour or to hinder the maintenance of L3 in the TT), the final decision may ultimately depend on other factors. **Regarding the four constraints that theoretically justify the technical manipulation of L3**, data from this doctoral thesis confirm that, **for technical reasons, multilingualism is only not reflected in the subtitled text when formal constraints implying text reduction are observable**. In the presence of dialogue overlap in dubbed versions or in the presence of formal constraints implying the usage of typographical syntax in subtitled versions, the absence of multilingualism in the translated samples is not technically justified: it derives from a conscious decision by the translation agents; i.e., it confirms the ideological manipulation of the audiovisual text. These technical limitations can be overcome by professional practices. Finally, as L2 is not replaced by a different L3 when L3 coincides with the distribution language in dubbed versions, intralinguistic dubbing of L2 may not be described as a manipulation of multilingualism.

**Phase E of the research identified certain ideological factors determining the manipulation of audiovisual texts.** As Díaz Cintas (2011, 2012) notes, **agents in the distribution and translation processes use commercial and artistic reasons to protect themselves**. These reasons reflect the views these professionals hold, on the one hand, about dubbing and subtitling and what the relationship should be between ST and TT, and on the other hand, about the expectations the ideal audience might have of the modes used in distribution.

The fact that independent distributors believe subtitling to be the most appropriate way to watch a foreign film may affect how multilingualism is dubbed. Distributors commission the film's dubbed version for economic reasons. First, **they expect the dubbed version to attract larger audiences to cinemas**, and second, **an essential condition when TV companies are seeking to buy broadcasting rights is availability of a dubbed version**. As we have seen, some audiovisual text constraints may oblige the manipulation of the original audio track to extract the L3 for a dubbed version. In these instances, **dubbing agents assess the function of multilingualism** – i.e., they analyse the audiovisual text to determine whether the role of multilingualism in the film means L3 must be kept in the translation. Furthermore, agents in the dubbing process evaluate **the artistic consequences that may arise from extracting multilingual dialogues**. In other words, they consider whether the voice differences between ST and TT may jeopardise the acoustic coherence of the dubbed version if L3 is maintained.

Even though it might be concluded that multilingualism is important and that the choice of dubbing actors with very similar voices to the original actors may solve the artistic problem, economic factors can influence the final decision. **The possible budget increase involved in inserting partial subtitles, the manipulation of the audio track or the intralinguistic dubbing of L3 – together with the low box office takings expected from this kind of film – may limit the budget reserved for the dubbed**

**version.** This, in turn, could lead to a flat monolingual Spanish dubbing. Additionally, it is my view that the belief held by **agents in the distribution and translation processes that the audience watching a dubbed film do not want to read subtitles or watch a multilingual film with many incomprehensible dialogues** also has a major influence. All these factors may lead to a conscious decision to ideologically manipulate that has a significant effect on ST multilingual fragments in dubbed versions. For coherence's sake it may also affect multilingual samples in which no constraints are observed.

A clear ideological manipulation of multilingualism is also obvious **in the choice of translation strategy in subtitled versions.** This distribution mode is **affected by the original intention of filmmakers regarding the linguistic representation of migrant characters in the audiovisual text.** Dialogues in L3 which are subtitled into L1 in the ST are those to be translated into the target language.<sup>264</sup> **In subtitled versions economic factors have less influence** than the agents' assumptions about the audience. **Agents in the distribution and translation process allege artistic reasons related to the readability of subtitles.** They think that the audience may not accept or understand typographical syntax which could be used to visually mark multilingualism, and that the audience may be able to detect code-switching through the soundtrack. Despite the lack of empirical research, this assumption may cause a problem when the audience is not familiar with the languages in the film.

This descriptive study reveals that it might possible to avoid and even dismantle some of the ideological factors determining the translation of multilingualism. To gather empirical data to validate these suggestions, the natural continuation of this doctoral thesis is a **perception study** centred on the apparent assumptions about audiences made by agents in the distribution and translation process. Among other aspects, such a study might address the following topics: what the audience expects from a multilingual film (either dubbed or subtitled); what elements in the audiovisual text may in some way reveal that the story is multilingual; which translation practices the audience considers best mark multilingualism; how much L3 needs to be marked to understand the story; and how not marking multilingualism affects the perception of characters. It might be interesting to introduce gender elements: when L3 is translated into L2, ethnic group references are deleted, and the linguistic connotations related to the role of women as L3 guardians are also suppressed (Monti, 2009).

In addition, if the **translation process** could be taken into account **during the production of a film** – as suggested by the accessible filmmaking project (Romero Fresco, 2013) – the international distribution of multilingual audiovisual texts might become easier. Constraints jeopardising the conservation of L3 in the target text might disappear. Also, if **fluid communication could be established between filmmakers**

---

<sup>264</sup> On this point, the fact that multilingualism is marked could raise an ideological discussion, as the characters' otherness and exoticism is stressed when linguistic and identity differences are visually highlighted (Tarr, 2005; Cronin, 2009).

**and agents in the translation process**, the latter might become aware of the former's intentions regarding the characters' linguistic representation and would avoid false interpretations.

### *Validation of hypotheses*

At this point in the thesis, I must verify whether the four working research hypotheses set out at the beginning have been confirmed following the data analysis. The hypotheses were:

- The source text homogenisation or levelling in the translated versions.
- The influence of audiovisual text constraints on the translation of multilingualism.
- The existence of ideological factors determining the translation strategy chosen.
- The effect on the perception of characters from a migrant community when the linguistic code is maintained or transformed.

First, **certain source text homogenisation was assumed to be happening in the translated versions**. It was expected that L3 would be replaced by an L2 language variety **in dubbed versions**. **This hypothesis is partly validated**. **No clear trend was observed**. Samples containing L3 are mostly dubbed into Spanish. However, ST multilingualism is also marked through non-translation and dubbing into Spanish and L3. There are sufficient differences between films to suspect that the agents in the distribution and translation processes play a key role in the translation strategy choice.

**In subtitled versions** no differences were expected among subtitles translating L1 and subtitles translating L3. Agents would trust the spectators' ability to deduce code-switching. The analysis **validates this hypothesis when the mode chosen to translate L3 in the replaced fragment is subtitling into Spanish**. In those samples no typographical differences are found among subtitles translating L1 and subtitles translating L3. It is therefore the audience that discovers when code-switching takes place. However, **in most cases, the source text is not homogenised or levelled in subtitled versions**. **When L3 is not translated**, the absence of subtitles marks multilingualism and upholds the perception of the characters as foreigners. Linguistic and identity otherness is visually highlighted (Cronin, 2009). Also, **when L3 is intralinguistically subtitled**, linguistic codes are mixed in the written text. And **when ST partial subtitles are open in the TT**, double subtitling is detected (L3 is marked through a change in the traditional on-screen position of target language subtitles).

The second hypothesis was that **the audiovisual text would be technically manipulated in both dubbing and subtitling**. It was posited that the presence of

audiovisual text constraints might affect the translation strategy when translating multilingualism – specifically, the decision not to mark L3 in the TT.

**This hypothesis is only partially validated in subtitled versions in samples with formal constraints implying text reduction.** Because it is impossible to create readable subtitles containing all information, multilingualism is not marked in the corpus of analysis, as the function of L3 in those samples is to recreate a multilingual atmosphere. Formal constraints implying the usage of typographical syntax appearing simultaneously with L3 dialogues, as well as other constraints, do not technically affect the decision not to mark multilingualism since L3 can be marked through other translation modes and by using typographical syntax other than italics and inverted commas.

**In dubbed versions this hypothesis is not validated.** The fact that multilingualism is not marked when dialogues overlap or when L3 coincides with the distribution language is not a result of technical, but ideological manipulation. This doctoral thesis confirms that the technical limitations of these constraints can be avoided if the dubbing professionals so wish. This compromising of multilingualism might be a consequence of the presence of other constraints which prevail over more technical limitations. For example, metalinguistic references, iconic cultural references reflecting greetings and religious rites and cultural references mentioned through linguistic borrowings favour marking multilingualism even when dialogues overlap.

**Third, behind the process of translating multilingual migration and diasporic films, an ideological position was suspected. This hypothesis is validated. TT samples in which multilingualism is marked were found even though they contain the same technical constraints observed in samples in which multilingualism is not marked. It is confirmed that constraints are not always the reason for absence of L3 in the translation. The decision is guided by ideological criteria,** as becomes obvious from the information obtained in the interviews.

The translation strategy chosen is defined by a doctrine. Throughout the investigation, this doctoral thesis did not take the approach of studies into the ideology of translated texts; in other words, it did not set out to learn how an ideology is linguistically reflected. On the contrary, its aim was to understand which extratextual elements may affect the translation of multilingualism. In phase E of the research, the translation strategy is revealed to be determined by economic factors (partial subtitling, the manipulation of tracks and intralinguistic dubbing make dubbing more expensive) and, especially, by the subjective opinions of the distribution and translation agents regarding the modes chosen to distribute films, the function of multilingualism and the expectations of the ideal audience. All these may limit the economic resources allocated for dubbing and subtitling. These opinions lend support to the data obtained from the analysis.



Lastly, **due to the realism of the films in the corpus, it was reasonable to think that the maintenance and transformation of the linguistic code in the translated text may affect the audience's perception of characters from migrant communities. Data gathered from the audiovisual texts and the interviews with the agents in the filmmaking, distribution and translation processes are insufficient to validate this hypothesis.** Both in dubbing and subtitling, changes in the representation of characters are observed when multilingualism is not marked. The analysis confirms that using interlanguage as a linguistic code in the translated texts allows the characters' foreign origin to be evoked as "symbols of difference" (Sebba, 2000). Films continue to tell a story of migration and diaspora. Nevertheless, a proper perception study is necessary to assess how the translation strategy affects the way audiences perceive characters. Without such a study, it cannot be confirmed that interlanguage evokes L3 – it only marks characters as foreigners.

### *Future lines of research*

The results of this doctoral thesis raise some questions that require further research. Perception studies might be undertaken to determine the veracity of certain assumptions about the role of multilingualism in audiovisual texts. The issues to be explored might include:

- How the audience perceives languages other than their mother tongue (Tortoriello, 2012); how that perception is affected by the audience's linguistic knowledge (De Bruycker & d'Ydewalle, 2003); and how that perception determines their attitude towards multilingualism and (migrant) characters (Bleichenbacher, 2008; Cronin, 2009).
- Which cinematographic codes help the average spectator to perceive linguistic diversity through the soundtrack in subtitled versions (Heiss, 2004; Díaz Cintas, 2011; O'Sullivan, 2011; Şerban, 2012; Tortoriello, 2012). A starting point might be Chion's (1990) three forms of listening.
- How (non-)subtitling affects the perception of multilingualism. Similar to Vilaró (2013), eye-tracking technology might be used to determine whether the audience pays more attention to subtitled multilingual dialogues than to dialogues whose meaning has to be deduced from images (Baldo, 2009; O'Sullivan, 2011).
- To what extent partial subtitles are accepted by audiences that are used to dubbing (Vermeulen, 2012).
- How effective interpreting modes and voice-over are in understanding multilingualism. Research is needed to learn whether interpreting modes are redundant for people with L3 knowledge (López Delgado, 2007) and whether voice-over allows spectators to distinguish which language is being spoken at each moment (Heiss, 2004; López Delgado, 2007).

- How the story changes through linguistic code modifications in the TT (Herrera Bonet, 2007).
- How the authenticity of multilingual characters is favoured by retaining cultural and linguistic identity features in translated migration and diasporic films (Palencia Villa, 2002).
- How effective and accepted the inclusion of interlanguage is to evoke ST multilingualism in dubbed and subtitled versions (Herrera Bonet, 2007).

Given the interdisciplinary character of audiovisual text translation, a future study on the translation of audiovisual multilingualism may be enriched with the following research areas:

- Sociolinguistic studies on the Spanish language spoken by migrant communities. Following the line of Bonsignori (2012), these sociolinguistic data may be related to the reflection of migrant communities in Spanish cinema (Martínez Sierra *et al*, 2010) and in foreign films dubbed into Spanish. For example, in the case of communities from the Indian subcontinent, the dubbed versions of *Provoked* and *Ae Fond Kiss...* analysed here may be compared to the Spanish film *El próximo Oriente* (Fernando Colomo, 2006) (Martínez Sierra *et al*, 2010).
- Multimodal analysis, to study cinematographic codes in depth and their influence on the creation of identities.
- Interpreting studies, to analyse the professionalism of characters who act as mediators and interpreters (Ruiz Rosendo, 2012).
- Critical discourse analysis, to study the ideology of translation from a microtextual approach (Valdeón, 2005).
- Research on the translation of multilingualism in literary texts (Blake, 1999). Specifically, the translation of multilingualism used as a tool for recognition might be compared in audiovisual texts and postcolonial or Chicano literature.

To avoid going beyond the scope of this doctoral thesis, the following lines of research on multilingualism remain open:

- To carry out research on the same audiovisual texts translated into other languages, to verify and contrast the patterns observed.
- To expand the target text corpus (number of films and language pairs) to contrast the trends observed in this doctoral thesis and search for norms in the translation of audiovisual multilingualism.
- To compare the translation of audiovisual multilingual texts into other co-official languages in Spain to learn whether (the tradition of) dubbing into Spanish affects regional industries.
- To study the translation of multilingualism in big productions, different genre (e.g., science fiction), other audiovisual products (TV series, videogames, documentaries, etc.) and other translation modes (audiodescription, subtitling for the deaf and hard-of-hearing, videogame localisation, etc.), to analyse similarities with and differences from the dubbed and subtitled versions of independent realistic films in this research.

- To study which norms or conventions are followed to create different speaking communities' interlanguage in the ST and the TT (Delabastita, 2010; Bonsignori, 2012). Taking a professional approach, it might be especially useful to find out how dubbing schools teach how to create an interlanguage for speakers with different origins.
- To study the translation of multilingualism from a diachronic perspective, in order to demonstrate whether the incorporation of digital technology in cinemas favours the marking of multilingualism (XML files have wider possibilities for subtitle editing). Audience acceptance of changes in the professional dubbing and subtitling conventions could also be explored.
- To study the “faithfulness” of L3 translation in original films, as well as the influence of a mediated translation in translated versions.