

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

DJANGO
DESENCADENADO:
DOBLAJE,
SUBTITULACIÓN
E IDEOLOGÍA

Traducción, parámetros técnicos y
análisis discursivo

Mateo Pierre Avit Ferrero

Tutor: Juan David González-Iglesias González

Salamanca, 2016

Resumen

La traducción audiovisual entraña las dificultades comunes a la translación, sumadas a las restricciones *sui generis*. La inclusión de diferentes acentos y variedades, más aun cuando estos están relacionados con la identificación a un colectivo concreto, como es el caso del *African American Vernacular English* (AAVE), complica mucho la labor del traductor para que la intención comunicativa llegue al receptor con la misma fuerza que en la obra original. En este trabajo, se analiza la traducción al español de la película de Quentin Tarantino, *Django desencadenado*. Para ello, se tomará en consideración el tratamiento que se le ha dado anteriormente al AAVE en otras películas traducidas al castellano; se estudiará la situación comunicativa en la que se desarrolla la acción; se comparará la traducción para el doblaje y la subtitulación; y, en los casos en que se estime oportuno, se propondrá una subtitulación alternativa en la que se apliquen las conclusiones a las que se haya llegado durante el presente trabajo.

Palabras clave: TAV, doblaje, subtitulación, AAVE, ideología, *Django desencadenado*, Quentin Tarantino.

Abstract

Audiovisual translation involves some challenges which are typical of the discipline at large, but which also includes some particular restrictions. The inclusion of different accents and varieties, particularly when these are identified with a specific group, as in the case of African American Vernacular English (AAVE), hinders the translator's task, for he or she has to convey the communicative intent to the recipient as forcefully as in the original piece. In this paper the translation of Quentin Tarantino's film *Django Unchained* into Spanish will be analysed. To this end, the previous treatment of AAVE in other films translated into Spanish will be taken into consideration; the communicative situation through which the plot takes place will be examined; translation for dubbing and subtitling will be compared; and, where appropriate, an alternative subtitling which applies the conclusions reached in this work will be suggested.

Keywords: AVT, dubbing, subtitling, AAVE, ideology, *Django Unchained*, Quentin Tarantino.

Índice

1. Introducción.....	1
2. Marco teórico-conceptual.....	3
3. Metodología.....	9
4. Cuerpo.....	10
A) Análisis de la situación comunicativa de la película.....	10
B) Doblaje.....	14
C) Subtitulación.....	16
D) Propuesta de subtitulación.....	23
5. Conclusiones.....	39
6. Bibliografía.....	41

1. Introducción

El Diccionario de la Real Academia Española recoge en la entrada del verbo «traducir» tres acepciones: «**1.** tr. Expresar en una lengua lo que está escrito o se ha expresado antes en otra. **2.** tr. Convertir, mudar, trocar. **3.** tr. Explicar, interpretar.».

Ante la evidencia de la primera, las otras dos arrojan una idea vaga acerca de la labor traductológica: partiendo de una realidad determinada, es necesario crear otra igual, no en forma, sino en intención comunicativa, lo que se conoce como «communicative translation» (Mateo 1990: 98).

Django Unchained (Quentin Tarantino, 2012), que en España se tradujo como *Django desencadenado* y, en Hispanoamérica, como *Django sin cadenas*, es un buen ejemplo de ello. En esta película, se entremezclan, tanto en la traducción del guion y su doblaje como en la subtitulación, distintos estratos de dificultad, más allá de la complicación inherente a la traducción audiovisual. La época de la Guerra de Secesión en Estados Unidos, en la que se ambienta la película, es un caldo de cultivo al menos en dos niveles: histórico, ya que, como todo periodo pasado se caracteriza por una determinada habla; e ideológico, debido a que, en este momento, Estados Unidos vivía aún bajo el régimen de la esclavitud, lo que tiene unas consecuencias en el lenguaje. La traducción, un ejercicio de multiplicación, también incrementa los problemas en su proceso y, en este caso, además de esos dos niveles, surge otra complicación: la representación de los distintos acentos.

El principal objetivo de este trabajo es valorar la adaptación de la versión original, en inglés, al castellano. Esto, inevitablemente, conducirá a disquisiciones variadas relativas a la traducción del guion, con sus repercusiones en el doblaje y la subtitulación, y al tratamiento que, de manera intencionada o indeseada, se hace de la ideología. La motivación principal para alcanzar este objetivo es examinar si las decisiones tomadas por los adaptadores de la obra fueron las más acertadas.

La metodología de trabajo consistirá en un análisis de la traducción del guion, reflejada en la cara oral, el doblaje, y la escrita, la subtitulación. Así, se tratará de buscar las razones que han llevado a una determinada solución. En caso requerido, se

propondrá una alternativa parcial y justificada de traducción al guion, en la vertiente de la subtitulación, que puede afectar también al doblaje.

Como conclusión al Grado en Traducción e Interpretación, las competencias y conocimientos que se plasmarán en este trabajo derivan de distintas asignaturas, entre las que destacan Lengua española, Lingüística aplicada a la traducción y, en especial, Traducción audiovisual.

2. Marco teórico-conceptual

Quentin Tarantino es uno de los cineastas contemporáneos más destacados. Desde la década de los noventa hasta la actualidad, ha desarrollado su carrera cinematográfica como director, guionista, productor e, incluso, actor, siempre con un enfoque innovador. Su palmarés indica, además, que su trabajo, a pesar de ser marcadamente personal, también gusta a la academia y al gran público.

Debemos plantearnos el porqué de traducir esta película. Lefevere defiende que esta decisión no es casual y siempre está determinada por lo que él denomina *patronage*, que define como «powers (persons, institutions) that can further or hinder the reading, writing and rewriting of literature»¹ (1992: 15). Si bien se refiere con este término a las bellas letras, también puede aplicarse al séptimo arte. El *patronage* está formado por tres componentes: «ideological, economic and the element of status. That is to say, those who commission a film to be translated are influenced by its prestige and/or popularity, by their own ideological beliefs, and by its profitability (i.e. expected revenues)»² (*idem*). Por orden de aparición, el prestigio y la popularidad de Quentin Tarantino son innegables: ganador, entre otros, de dos Óscar, dos Globos de Oro y dos premios BAFTA por *Pulp Fiction* y, precisamente, por *Django Unchained*, además de una Palma de Oro por la primera de ellas; aunque se desconocen las convicciones ideológicas de los impulsores de la traducción de esta película, el éxito comercial del director parece garantizar que existe algún tipo de conexión con la tercera; la rentabilidad de sus obras está asegurada: ha generado más de 1 475 millones de dólares a nivel mundial. De hecho esta película ha sido la más taquillera hasta el momento con 425,4 millones de dólares, 262,6 de ellos, es decir, el 61,7 %, originados fuera de Estados Unidos. Quedan al menos claras algunas de las motivaciones para traducir las películas de Quentin Tarantino.

Tarantino se caracteriza por un cuidado exhaustivo del lenguaje. Los monólogos o diálogos de sus películas, largos en extensión y ricos en contenido, son la marca de la casa. Esto le lleva a profundizar en las distintas variedades del inglés, tanto a nivel

¹ «poderes (personas, instituciones) que pueden fomentar o entorpecer la lectura, escritura y reescritura de literatura».

² «ideológico, económico y el elemento del estatus. Es decir, los que encargan traducir una película se ven influidos por su prestigio y/o popularidad, por sus convicciones ideológicas y por su rentabilidad (a saber, los ingresos previstos)».

social como geográfico. Además, Tarantino, de origen estadounidense, no ha permanecido inmutable ante las demás realidades lingüísticas de su país. De hecho, es frecuente la inclusión de otras hablas, tal y como se refleja en la Tabla 1:

Tabla 1: Mención a otras lenguas además del inglés en las películas de Tarantino

Nombre original de la película	Año de estreno	Mención de otras lenguas
<i>Reservoir Dogs</i>	1992	No
<i>Pulp Fiction</i>	1994	Castellano
<i>Jackie Brown</i>	1997	No
<i>Kill Bill: Volume 1</i>	2003	Japonés y francés
<i>Kill Bill: Volume 2</i>	2004	Japonés
<i>Death Proof</i>	2007	No
<i>Inglourious Basterds</i>	2009	Francés, alemán e italiano
<i>Django Unchained</i>	2012	Alemán, italiano y francés
<i>The Hateful Eight</i>	2015	No

Sin duda alguna, *Inglourious Basterds* (Tarantino 2012) es su obra culmen en este sentido. El entramado argumental se sustenta en el uso de los idiomas hablados por los combatientes en la Segunda Guerra Mundial: inglés, alemán, francés e italiano. De hecho, un tercio de la película original está subtítuloado al hablarse un idioma distinto al inglés.

La estrategia de Tarantino supone un atractivo para los amantes de los idiomas, pero un verdadero quebradero de cabeza para los encargados de su adaptación. Resulta muy interesante el trabajo realizado por el equipo de traducción al francés de esta película y analizado por Minguant. Como asegura este autor, «[a]s in *Inglourious Basterds*, language itself becomes part of the film's narration. This new trend greatly complexifies the work of dubbing translators»³ (2010: 713). No obstante, lo que mayor problema plantea no es la mezcla de distintos idiomas, sino las variedades dentro de ellos y, por consiguiente, su traducción de uno a otro (2010: 722).

³ «[a]l igual que en *Inglourious Basterds*, el propio lenguaje se convierte en parte de la narración de la película. Esta nueva tendencia hace mucho más complejo el doblaje para el traductor».

Este es un aspecto en el que me gustaría centrarme cuando trate la adaptación de *Django desencadenado*. En la séptima obra de Tarantino conviven distintas variedades, tanto geográficas como sociales. En el primer caso, a pesar de ser todos sureños, se manejan distintas variantes geográficas, ya que no hablan de la misma manera los personajes de Texas, donde comienza la trama, que aquellos de Mississippi, lugar en el que se desarrolla la acción. En el segundo, se hace palpable con la diferenciación de estamentos que hay, por ejemplo, entre los tratantes de esclavos, pertenecientes a la burguesía, y los propios esclavos, incluidos dentro de las clases populares. Una de estas variedades sociales que se dan en la película es aquella que habla la población negra (en inglés, *African American Vernacular English*; en lo sucesivo AAVE). Como asegura Mateo (1990: 98), «[t]odo texto que contenga numerosas connotaciones culturales o un gran sabor local presentará unas dificultades especiales a la hora de ser traducido». Uno de los mayores desafíos en la traducción de *Django desencadenado* es precisamente el del AAVE.

De cara a plasmar esta variedad del inglés, podría elegirse una de las existentes en castellano, pero nos encontramos ante la disyuntiva de cuál utilizar. Esta decisión resulta imposible por la falta de coincidencias a nivel gramático ni de pronunciación. Además, resultaría complicada ideológicamente, ya que implicaría equiparar a los hablantes de alguna variedad española con los del AAVE, que han sufrido a lo largo de la historia el racismo por distintos motivos, entre ellos el uso de su habla.

«Una opción sería utilizar las variantes que diferencian el empleo que se hace de nuestra lengua en las distintas regiones: laísmo y leísmo, empleo constante del indefinido a expensas del pretérito perfecto, empleo del condicional en lugar del subjuntivo (“si yo tendría”), etc» (Mateo 1990: 100). El problema, como nos advierte esta autora, es que de «su empleo en nuestra traducción del *Black English* resultarían unas connotaciones incongruentes. Además, la combinación de todas ellas daría lugar a una amalgama inexistente en la realidad del español» (1990: 100).

Dado que la gramática en su conjunto no puede utilizarse, la solución es recurrir a la pronunciación. Mateo (1990: 101) propone la siguiente estrategia en este sentido:

Podemos adoptar entonces una pronunciación más relajada del español: eliminar finales débiles (tené, mejó, na, morí, to, pa, coló, trabajá, etc.), hacer desaparecer también las consonantes intervocálicas que pertenecen a sílabas átonas (traío, deseperao, estao, toa, monea, etc.), y alguna «s» final (se trata de que suene distinto y relajado, no particularmente andaluz).

Además, completa lo anteriormente dicho con el uso de expresiones coloquiales y vulgares, la búsqueda del término más sencillo y el rechazo a las estructuras sintácticas complejas. Para explicarlo asegura que «[...] es un hecho que los hablantes del más puro *Black English* son aquellos miembros menos favorecidos de la comunidad negra» (Mateo 1990: 101).

Otro punto en el que me gustaría hacer hincapié es la similitud con la variedad del andaluz, que ella misma menciona. Si bien es cierto que sus pautas no se enmarcan dentro de ninguna variedad, coinciden notablemente con la del sur de la península. Este hecho puede llevar al espectador a asociar un lenguaje simplificado, de tintes analfabetos, con una variante existente. Sin embargo, parece que es el riesgo que tenemos que estar dispuestos a correr, ya que de otra manera, como ya hemos mencionado, se produce una mezcla artificial del castellano.

Precisamente, las pautas de Mateo, que ella misma aplicó en su traducción al castellano de la novela de Chester Himes, *If He Hollers Let Him Go* (que ella tradujo en 1989 como *Si grita, suéltale*), se asemejan mucho a las empleadas con anterioridad en el doblaje al español de *The Color Purple* (Spielberg 1985), traducida al español como *El color púrpura* y estrenada en España en 1986. El resultado es la percepción de un cierto analfabetismo por parte de los personajes, aunque cabe destacar que este efecto se detiene cuando no se pueden aplicar estas pautas, lo que les lleva a hablar en ciertos fragmentos en variedad estándar. En *Django desencadenado*, esto sucede, verbigracia, durante el diálogo de Coco con Django, que se desarrolla en la escena que comienza en el minuto 00:30:47, en el que la sirvienta está caracterizada en base al modelo de Mateo («¿Tú, caces pa tu amo?», «No lo conozco», «¿Puen ser los Shaffer?», «Pos uno está allí, en ese campo»). No obstante, en las primeras oraciones («La casa de la que hemos salido es la casa grande. Big Daddy la llama así porque es grande. Eso de allí es la despensa. Es donde Big Daddy cuelga la carne muerta. Pobres ardititas», «¿De verdad eres libres? ¿Y te vistes así porque quieres?»), el discurso no es propenso incorporarlo,

lo que deriva en un lenguaje que no está marcado y, por lo tanto, sigue plenamente la norma.

Otra variedad dialectal del español que se ha utilizado históricamente en la traducción del AAVE es el cubano. Un ejemplo dentro del imaginario colectivo es el caso de *Lo que el viento se llevó* (Fleming 1939), estrenada en España en 1950, 11 años después que en Estados Unidos. Sin embargo, hay más: el cangrejo Sebastián en *La sirenita* (Clements y Musker 1989), vista por primera vez en nuestro país en 1990, aunque en 1998 se redobló y se neutralizó por completo este acento, o la cebra Marty en *Madagascar* (Darnell y McGrath 2005), que, a pesar de ser africana, habla cubano en la versión doblada, que data del 2005. Menciono las fechas porque me parece interesante el hecho de que no sea una práctica caduca que solo se utilizase hace medio siglo, sino que ha venido empleándose hasta hace relativamente poco.

Este enfoque podría tener sentido desde un punto de vista contrastivo a nivel histórico. Al igual que sucedió con los afroamericanos, los cubanos tienen un pasado ligado a la esclavitud procedente de África (Congo, Angola y Nigeria, principalmente) y al fuerte colonialismo, en este caso español. Como es evidente, la mezcla de culturas tiene un impacto directo en el habla de la isla, que tiene un acento marcado, propio y distinto al castellano peninsular, del mismo modo que sucede si se compara el AAVE con el inglés norteamericano o, más aún, con el británico. Lo que en un principio pueden parecer semejanzas se esfuma rápidamente, ya que a nivel de coherencia rompe por completo la suspensión de la incredulidad: nadie puede aceptar que un personaje de origen visiblemente negro que trabaja en una hacienda del sur de Estados Unidos hable con acento cubano. No solo no es creíble, sino que puede incluso llegar a provocar la risa entre los espectadores, efecto opuesto al que busca el doblaje.

De hecho, ni siquiera es razonable tomar la variedad cubana como equivalente del AAVE, debido a la ausencia del «español negro» (Perl *et al.*, 1999: 289):

En el sentido más amplio, no existe un ‘español negro’ en Hispanoamérica, comparable al inglés negro norteamericano. En particular, en las áreas urbanas donde conviven miembros de varias razas y antecedentes étnicos, no existe un ‘acento negro’ ni un ‘lenguaje negro’. Las afirmaciones en sentido contrario son producto de la ignorancia, de la intolerancia racial, y de la confusión del habla de grupos socialmente marginadas con la etnicidad de los mismos grupos, frente a la muy lamentable discriminación que todavía impide la superación personal de muchos afro-latinoamericanos.

En tal sentido, curiosamente, este grupo de investigadores ha concluido que, para tratar esta habla panamericana, se la ha venido caracterizando de manera parecida a como Mateo propone traducir al español el AAVE:

En el siglo XX, las representaciones literarias del supuesto ‘acento negro’ se basan enteramente en la extensión cuantitativa de modificaciones fonéticas comunes a la mayoría de las variedades caribeñas y costeñas del español americano: eliminación de las consonantes finales de palabra, reducción de /s/ preconsonántica, neutralización de líquidas finales de sílaba. Estas son características de los sectores menos favorecidos de las respectivas poblaciones, donde los afrohispanos están representados desproporcionalmente. (Perl *et al.*, 1999: 289)

Una vez traducido el AAVE, resulta importante que la caracterización también se vea reflejada en la subtitulación. Más adelante ahondaré en esta cuestión. No obstante, me parece de especial relevancia señalar ya el hecho de que en la versión subtitulada en inglés se empleen sin contemplaciones variantes verbales no aceptadas por la norma, como «ain’t», al menos, en 61 casos, o «you was», como mínimo, en cinco.

3. Metodología

En primer lugar, he realizado un análisis de las dificultades y del resultado de la traducción del guion, tanto del doblaje como de la subtitulación: época en la que se desarrolla la trama, con lo que esto comporta a nivel histórico e ideológico, y caracterización de los personajes, reparando especialmente en el tratamiento de los acentos.

En segundo lugar, he analizado más concretamente las dificultades y el resultado de la subtitulación: los parámetros técnicos y la caracterización de los personajes. Cuando he estimado oportuno, he propuesto distintas maneras de verter los acentos. En los casos requeridos, he presentado una alternativa de algunos pasajes que incluye esas distintas formas de plasmar los acentos.

Para ello, he llevado a cabo un proceso de extracción de subtítulos: en primer lugar, mediante la herramienta VobSub Ripper Wizard 1.0.0.6, extraje dos archivos de la película original: codificados en formato .idx y .sub, son en realidad la capa de datos que incluye la lista de tiempos de entrada y de salida de cada subtítulo, y el texto del mismo en formato imagen, es decir, .bmp. A continuación, los importé a otro programa, Subtitle Edit 3.4.10, gracias al cual pude convertir dichas imágenes en texto, en formato .srt. Esto se consigue gracias a su *software* de reconocimiento óptico de caracteres (OCR, por sus siglas en inglés) de manera automática. Así, obtuve un archivo .srt para cada idioma. A pesar de que el proceso se ha visto notablemente mejorado, dado que antes el usuario tenía que establecer una relación entre la imagen y el texto de manera manual y ahora es automático, sigue sin ser perfecto y fue preciso comprobar ambos archivos. El principal problema fue la creación de subtítulos vacíos, que más tarde Black Box, programa con el cual analice los parámetros técnicos, computó como subtítulos normales y que tuve que restar al conjunto de los mismos para que los porcentajes no estuviesen falseados. A partir de ese momento, tras haber depurado los defectos surgidos a raíz del reconocimiento óptico, pude comenzar a manipular los subtítulos.

4. Cuerpo

A) Análisis de la situación comunicativa de la película

Como ya apuntaba en la introducción, *Django desencadenado* supone un desafío traductológico a tres niveles: el primero, inherente al género en el que se concibe la traducción, la TAV, con las limitaciones formales del tiempo y espacio, y la subordinación a la imagen; el segundo, la época en la que se desarrolla la acción, según podemos deducir gracias al rótulo introductorio, que nos sitúa dos años antes de la Guerra de Secesión o Guerra Civil estadounidense (1861-1865), que se enmarca en torno a 1859, lo que supone un habla sincrónica y unas variantes determinadas, que se deberían plasmar también en la traducción; y el tercero, como consecuencia del punto anterior, la ideología de esa época en concreto, en la que aún persistía la esclavitud, que tiene evidentemente su reflejo en el lenguaje.

Analizaré el primer nivel en los siguientes apartados de manera más detenida. Sin embargo, en este, me gustaría tratar los otros dos niveles. Con este propósito, me parece indispensable aportar una sinopsis de la película: *Django desencadenado* narra la historia del protagonista que da título a la obra, encarnado por Jamie Foxx. Su destino de esclavo cambia radicalmente cuando se encuentra con el doctor King Schultz, al que da vida Christoph Waltz, que, en realidad, es un cazarrecompensas. Tras varias aventuras juntos, deciden rescatar a la esposa de Django, Broomhilda von Shaft, en cuya piel se mete la actriz Kerry Washington, reclusa en una hacienda del sur, mediante un montaje en el que simulan ser tratantes de luchadores. El dueño de la hacienda, Calvin J. Candie, interpretado por Leonardo DiCaprio, accede a negociar la venta de uno de sus mejores hombres, pero, su criado Stephen, caracterizado por Samuel L. Jackson, comienza a sospechar del dúo.

Sin duda, el reparto es mucho más nutrido, pero considero que la trama, de la que no he querido dar excesivos detalles porque no es mi propósito analizarla en este trabajo, se desarrolla mayoritariamente gracias a estos personajes. No obstante, mi análisis discursivo se centrará en la relación entre los tres protagonistas: Django, el doctor Schultz y *monsieur* Candie. El primero es joven, afroamericano, esclavo y, por lo tanto, emplea el AAVE. El segundo es mayor, blanco, procedente de Alemania, cazarrecompensas, con un nivel cultural elevado, además de desenvolverse en tres

lenguas, lo que converge en un gran dominio del inglés, no sin un reconocible acento germano. El tercero también es joven, blanco, sureño de pura cepa y orgulloso de ello, francófilo y propietario de una hacienda y un negocio de luchadores, por lo que no parece descabellado decir que maneja un inglés normativo de los Estados Unidos. En este sentido, Django y Schultz representan los acentos, enfrentados a la norma, que simboliza Candie. Es el claro ejemplo del juego de poderes, tanto lingüística como argumentalmente, en el que la supremacía es ostentada por el estadounidense blanco, ya sea a través de la lengua normativa, en este caso el inglés, como mediante la posesión del origen del conflicto de intereses, es decir, Broomhilda.

De hecho, hay una escena que plasma perfectamente la dominación por parte del poder imperante frente al Otro gracias al lenguaje: Schultz, tras hablar en alemán con Broomhilda, le confiesa a *monsieur* Candie que es un alivio comunicarse en su lengua materna después de cuatro años, a lo que le responde que él, sureño, ni siquiera se imagina pasar dos semanas en Boston. Vidal sostiene que «[...] the cultural and political implications it carries with it to define the Other in terms of hospitality are many, and they lead to delicate subjects like the question of strong and weak languages»⁴ (2014: 250). Este ejemplo refleja la relación asimétrica entre los dos personajes debido al idioma, que ambos dominan, pero que uno no despliega en calidad de nativo, sino de extranjero, caso que el autóctono ni siquiera se plantea. Sin embargo, en cuanto a su posición social, ambos se encuentran en el mismo estrato, al ser hombres libres.

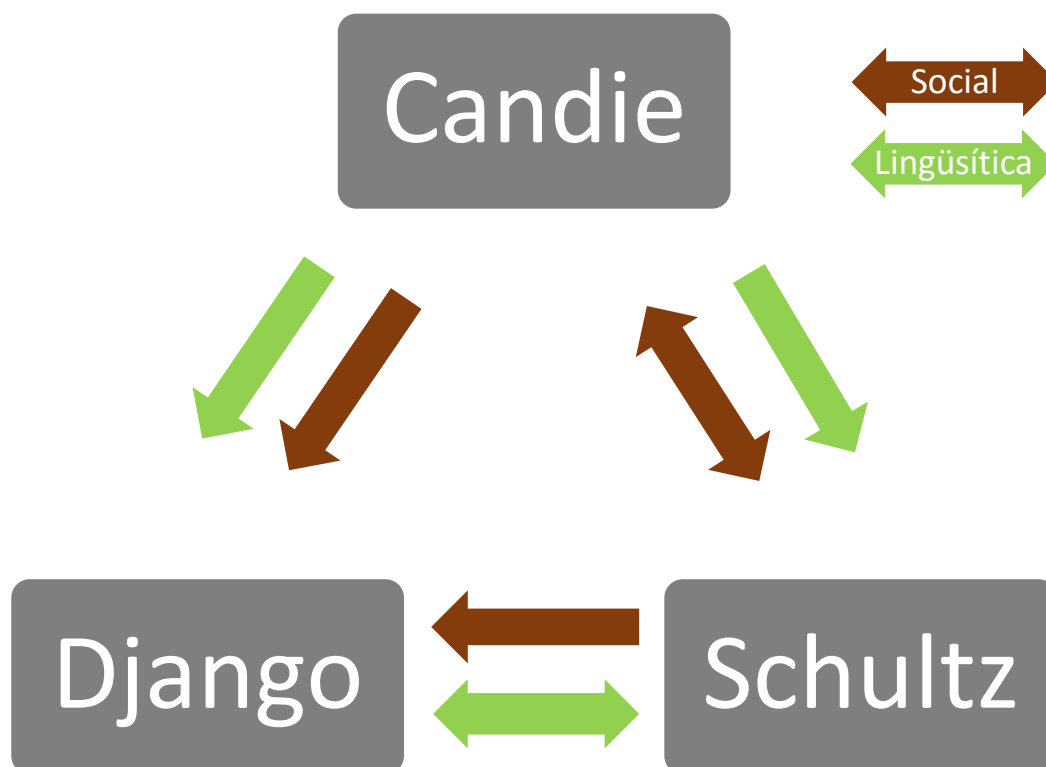
Otro aspecto interesante es la interacción entre los dos acentos que no se inscribirían dentro de la norma del inglés: uno, Django, por su uso del AAVE que he descrito con anterioridad, y el otro, Schultz, que sí domina las estructuras y el vocabulario normativo, pero no completamente la fonética. Así, se produce un choque de acentos: el nativo, de baja formación, frente al alemán, educado con altos conocimientos en inglés. El culmen de este contraste tiene lugar en una escena que resulta muy cómica, en la que el extranjero le pregunta al nativo en la lengua natal de este si es «tajante» respecto a una pregunta, a lo que responde que desconoce esa palabra; el extranjero rebaja el registro y le facilita un sinónimo, con lo que la

⁴ «[...] las implicaciones culturales y políticas que conlleva definir al Otro en términos de hospitalidad son muchas y conducen a temas delicados como el tema de los idiomas fuertes y débiles».

comunicación se completa. Cabe destacar un hecho: Schultz, justo al comienzo de la película, libera a Django de la esclavitud y le concede la libertad. Por ello, técnicamente, es un hombre libre (pasa a llamarse Django Freeman), pero, para este análisis, se le considerará aún esclavo, ya que representa el prototipo, tanto a nivel físico como lingüístico, además de que su trato con los demás personajes varía poco a pesar de su nueva situación legal.

El triángulo se cierra con la relación entre Django y Candie. La posición social de este último, aristócrata sureño, es mucho más elevada que la de Django, a pesar de que, en el momento de su primer encuentro, ya no es esclavo, sino que se ha reconvertido, dentro del plan, en negrero, algo extremadamente ofensivo para con la comunidad negra, lo que supone una falta total de escrúpulos. Este hecho hace que Candie guarde de alguna manera las formas con Django, al que, de todos modos, muestra su superioridad mediante el lenguaje, dado que emplea para referirse a él, por ejemplo, un término tan despectivo como «nigger». En la Tabla 2, se representan de forma esquemática las relaciones de poder entre los tres protagonistas, en las que una flecha bidireccional simboliza la igualdad de condiciones y una flecha unidireccional, la superioridad a nivel social o lingüístico, en función de su color:

Tabla 2: Relación de poderes entre los tres protagonistas de *Django desencadenado*



Precisamente, el principal escollo es la traducción de esta palabra: «nigger». Surgió al final del siglo XVII como adjetivo, cuyo antecedente era «neger», surgido como préstamo del francés «nègre» y este del castellano «negro», aunque el origen se encuentra en la palabra latina «niger, nigra, nigrum». La palabra pasó a emplearse como sustantivo para referirse de manera despectiva a las personas negras. Actualmente, la palabra ha derivado en «nigga» y se mantiene tan peyorativa como su antecedente, hasta el punto de que está vetada a personas que no pertenezcan a esa etnia. Tarantino recurre a menudo a este término para dotar de mayor verosimilitud a sus personajes, lo que le ha valido muchas críticas. De hecho, no hay película suya que no incluya esta palabra, pero *Django desencadenado* supera con creces las demás, con un total de 114 apariciones de la palabra en cuestión.

El traductor, ante la falta de equivalente para un término con tanto bagaje histórico en castellano, optó por la opción «negro», aparentemente neutra. No obstante, llevó a cabo una estrategia de compensación: así, el traductor aprovechó las palabras

que eran en principio inocuas en la versión original para verterlas al castellano tono racista, verbigracia, «boy» por «mono».

La traducción de la película también plantea la dificultad de los nombres propios: el primero, el sobrenombre de Django, Freeman, caso que trataré detenidamente en la propuesta de subtitulación; el segundo, los nombres de los personajes mitológicos germánicos Sigfried y Broomhilda, que le da nombre a la mujer del protagonista. En la versión original subtitulada se emplean esas dos formas; en la versión subtitulada en castellano, se mantiene la del hombre, pero, aparecen dos para la mujer: «Broomhilda» y «Brunhilde», 10 casos para la primera, 11 para la segunda, frente a las 27 apariciones en la versión original. La explicación puede residir en el hecho de que la segunda opción supone un ahorro de un carácter. Sin embargo, hubiese sido recomendable coherencia en este sentido. Históricamente, estos dos personajes han recibido en castellano unas traducciones que están ya acuñadas y que, al menos, se podrían haber considerado para esta película: «Sigfrido» y «Brunilda».

B) Doblaje

En el apartado que me ocupa, trataré tres casos concretos de personajes que entrañan una dificultad añadida al ser doblados: Schultz, Django y el señor Stonesipher. En este sentido, me parece muy oportuna la consideración de Stashkiv, en la que asegura que «[d]ecisions made at each stage of the translation process are, on the one hand, dependent on some subjective and objective factors and, on the other, have innumerable potential implications for culture and society that are not easily foreseen or comprehended»⁵ (2015: 21). El doblaje de estos personajes no solo requiere una traducción en la que se vean reflejadas sus características lingüísticas, sino que precisa también que esta se adapte en tiempo (isocronía) y forma (sincronía labial y cinésica) al actor.

Los acentos extranjeros «take part in the process of characterization and they fulfil a mimetic (historical, representational) function by adding ingredients such as

⁵ «[Las d]ecisiones tomadas en cada etapa del proceso de traducción dependen, por un lado, de factores subjetivos y objetivos y, por otro, tienen innumerables implicaciones potenciales para la cultura y la sociedad que no son fáciles de prever o comprender».

authenticity and *couleur locale*, thus giving substance and credibility to individual characters...»⁶ (Delabastita 2010: 205). Cuando sucede en el original, a menudo el doblaje lleva a cabo una estrategia de homogeneización que reduce todas las variantes a un lenguaje uniforme. Esto sucede de manera parcial en *Django desencadenado*, ya que esa homogeneización se ve contrarrestada con una buena caracterización del extranjero, en este caso, el alemán Schutz. Así, el efecto que se consigue con el doblaje al castellano se asemeja mucho al que se perseguía en la versión original: extranjero estudiado (dentista, aunque luego se convierta en cazarrecompensas) que utiliza un registro elevado y, en este caso, con un aroma de arcaísmo que le dota de cierta distinción, que, de alguna manera, recuerda al tópico de intelectual europeo. A pesar de que el actor de doblaje no le imprime acento alemán, se consigue una caracterización eficaz del personaje en castellano, al introducir ciertos germanismos («Prost», «auf Wiedersehen»), que le dotan de verosimilitud.

En el caso de Django, una vez superado el escollo de la translación del AAVE, aparece la dificultad de acoplarla en tiempo y forma al actor, dado que la pérdida de sílabas y otros mecanismos de caracterización repercuten en la duración de las intervenciones o en la sincronía labial. La modulación del castellano se logra gracias a la supresión de dos vocales consecutivas («no *molvido* de su aspecto»), a expresiones marcadamente coloquiales («¿*Ande* vamos?»), a la caída de consonantes intervocálicas que pertenecen a sílabas átonas («habrían venido aquí como el año *pasao*»), y a la eliminación de finales débiles («si le estropea la piel, no valdrá *pa* nada») y de «s» final («no *lo* conozco»). Además, el actor de doblaje se vio obligado a aplicar dichos mecanismos, en un ejercicio de complicación añadida a su tarea habitual. Aun así, el trabajo realizado salvó estos problemas para proporcionar un producto final de calidad.

Por último, y a pesar de su brevedad, considero digna de mención la interpretación ejecutada por el actor de doblaje del señor Stonesipher, el cuidador de perros de la plantación de Candie. En esta ocasión, la dificultad residía en la articulación casi nula del actor, lo que no influye en la sincronización labial, dado que resulta relativamente sencilla al no estar apenas marcada, pero sí en la pronunciación entrecortada en castellano. Este efecto se logra gracias a una articulación rígida, a la

⁶ «participan del proceso de caracterización y cumplen una función mimética (histórica, figurativa) al añadir ingredientes como la autenticidad y *couleur locale*, lo que dota de sustancia y credibilidad a los personajes individuales...».

pérdida de alguna sílaba y a un constante sonido gutural bronco. El resultado son dos intervenciones en las que se balbuce de la misma manera que en el original.

C) Subtitulación

De cara al análisis del doblaje y el subtitulado, tras cotejar los créditos de la película subtitulada y la ficha técnica del equipo encargado de la traducción y el doblaje en la página web www.eldoblaje.com, descubrí que una misma persona se había encargado de la traducción del guion y de la subtitulación. A pesar de tratar de establecer contacto con el traductor, Quico Rovira-Beleta, finalmente no llegó a producirse y quedaron sin resolver algunas cuestiones de gran relevancia para mi análisis como, por ejemplo, el plazo que se le había concedido, los parámetros de subtitulación, así como otras restricciones adicionales (título, nombres, etc.). Respecto al pautado, una simple comparación entre los tiempos de entrada y salida de los subtítulos en ambas versiones ha bastado para descartar que le hubiesen impuesto una plantilla, ya que los tiempos no coinciden y la segmentación de subtítulos en ambos idiomas no transcurre paralelamente en algunos pasajes de la película. En la misma página web, también pude comprobar que una misma persona había realizado las labores de director de doblaje y ajustador: Rafael Calvo. He de subrayar que, a pesar de que la película ofrece subtítulos para sordos, mi análisis se ha limitado al subtitulado para oyentes.

Cabe destacar dos aspectos de la subtitulación que merecen una mención: por un lado, es remarcable que, pese a la convención de que en castellano los rótulos se escriben en mayúsculas, no se ha seguido con el que aparece al inicio de la película («Dos años antes de la Guerra Civil»); por otro lado, la subtitulación española tiende a explicitar, a diferencia de la versión inglesa, las palabras alemanas (00:15:26, «Prost»; 2:27:32, «Auf Wiedersehen»). Además, resulta curioso que un pasaje no esté subtitulado en ninguna de las dos versiones: el tratante de luchadores italiano, tras perder uno de estos un combate, se dirige a su ayudante: «Umberto, andiamo» (01:05:39). No obstante, llegué a la conclusión de que, si Tarantino no lo había subtitulado en la versión original, en forma de subtítulos abiertos, ni las subtitulaciones inglesa ni española lo habían incluido, era porque en realidad se trata de una aportación

que no participa en la evolución de la trama, sino meramente de una caracterización del personaje.

A continuación procedo a un análisis puramente técnico de los subtítulos en ambas versiones. Los parámetros empleados han sido los siguientes, que son las pautas básicas que dicta la norma, tomados en cada caso en su valor más drástico, por lo que, si no han sido respetados, significará claramente que infringen las recomendaciones: una duración máxima de subtítulo de 6 segundos, reinterpretando, como proponen varios investigadores, la regla original que introdujo d'Ydewalle (1987); una duración mínima de subtítulo de 1 segundo, tomando por base la propuesta de Ivarsson y Carroll (1998); una longitud máxima de línea de 38 caracteres, ya que 35 son los habituales en cine, pero en la práctica se acepta un 10 % más de cortesía, como atestigua Pedersen (2011); una velocidad máxima de lectura de 20 caracteres por segundo (CPS), que resulta elevada respecto al actual límite de 16 CPS para el DVD que recoge Gottlieb (2009), pero que, si se supera, no dejará lugar a dudas de que se trata de un subtítulo demasiado rápido; y, por último, una pausa mínima entre subtítulos de 2 fotogramas, que Castro Roig (2001) sugiere no rebajar en ningún caso. Debido a que la versión original es en inglés, empezaré por esta, que cuenta con 1 871 subtítulos.

En primer lugar, se dan tres subtítulos con una duración mayor de 6 segundos. Sin embargo, solo representan un 0,16 % respecto al total y, en ningún caso, alcanzan los 6 segundos y medio, por lo que se puede concluir que esta puede haber sido la duración máxima empleada por el subtitulador. En cuanto a la duración mínima de subtítulo, no se ha encontrado ninguno que dure menos de 1 segundo. La longitud de línea, por su parte, se ve ampliada más allá de los 38 caracteres en 148 ocasiones, es decir, un 7,91 % en relación al conjunto, llegando incluso en una ocasión a los 44. Se han encontrado 47 subtítulos con una velocidad de lectura superior a 20 CPS (el más rápido alcanza los 24), lo que supone un 2,51 % respecto al total. Por último, las pausas mínimas entre subtítulos se ajustan adecuadamente a los parámetros.

Respecto a la versión subtitulada en castellano, que está compuesta por 1 978 subtítulos, solamente existe uno con una duración superior a 6 segundos, en este caso 6,167. Resulta un rebasamiento nimio, con un impacto insignificante comparado al conjunto (0,05 %). En el caso contrario, no se atestiguan subtítulos que duren menos de 1 segundo. Se han contado cinco subtítulos cuya longitud supere los 38 caracteres,

siendo el más largo de 40, es decir, un 0,25 % respecto a la totalidad. En 127 ocasiones la velocidad de lectura supera los 20 CPS (sobrepasando en dos ocasiones a los 24), lo que representa un 6,42 % del cómputo total. Finalmente, las pausas entre subtítulos respetan los parámetros del análisis.

Así, se puede concluir que ambas versiones guardan similitudes entre sí, a pesar de que, como ya he apuntado, no comparten pautado. Ninguna cuenta con algún subtítulo con una duración menor de 1 segundo. Además, ambas respetan las pausas mínimas entre subtítulos. No obstante, también coinciden en las infracciones: las dos incluyen algún subtítulo de una duración mayor de 6 segundos, aunque su presencia no es destacable (tres en la versión inglesa y uno en la española); la longitud de línea de 38 caracteres se supera solo 5 veces en la española, pero 148 en la inglesa, lo que resulta relativamente notable, más si cabe porque uno de ellos alcanza los 44 caracteres; en último lugar, la velocidad de lectura de 20 CPS se incumple en ambas versiones, pero mucho menos en la inglesa (47) que en la española (127). Evidentemente, no se pueden sacar conclusiones tomando como muestra una sola película respecto al uso que se hace de los parámetros de subtitulación en cada idioma. No deja de ser sorprendente que, a pesar de que no se hubiesen impuesto dichos parámetros, los distintos subtituladores abusen de las mismas variables y, en cada caso, de una determinada para que el subtitulado se asemeje al texto locutado.

Dejando a un lado la forma y centrándome en el contenido, y de cara al tema del que ya he sentado las bases al comienzo de este trabajo, me gustaría concentrarme en el tratamiento que se puede hacer en los subtítulos de los acentos. Chiaro (2010: 9) se plantea esta cuestión de la manera siguiente:

Variety is frequently used for humorous purpose – suffice it to think of how comedians all over the world use regional accents in their repertoire. But what to do about regional variation in translation is indeed a thorny issue. Is it to be flattened by simply replacing it with a standard target form? [...] And if, in dubbing, there is always the option of replacing a regional variety of the SL with a regional variety in the TL (though it may not be a particularly enlightening choice to make considering the connotations specific varieties convey), how can variety be accommodated in *subtitled* form?⁷

En *For an Abusive Subtitling*, de Normes, he encontrado una posible respuesta. En este artículo, el autor divide la historia de la subtitulación en tres épocas: la primera, que tuvo lugar con el surgimiento del cine sonoro y la reacción por parte de los subtituladores; la segunda, en la que los subtituladores, mediante distintos métodos, suprimen deliberadamente información, a los que tacha de corruptos; y la tercera, en la que los subtituladores, al ser conscientes de su papel, comenzarían a aplicar nuevos métodos de subtitulación, lo que viene a denominar «abusive subtitling», aunque, una vez que se haya instaurado este nuevo método, podrá ser rebautizado, incluso perder el adjetivo (Normes 1999: 32).

Me resulta de especial interés el choque de los subtituladores en las dos últimas épocas. Respecto a la segunda, Normes asegura que «[...] they conspire to hide their repeated acts of violence through codified rules and a tradition of suppression. It is this practice that is corrupt –feigning completeness in their own violent world»⁸ (Normes 1999: 18). No solo se llevan a cabo estas prácticas de manera deliberada y constante, sino que «as with any corruption, habits are hard to break and behavior is ruled by convention»⁹ (Normes 1999: 19). En este sentido, me gustaría señalar, dado que más adelante retomaré esta cuestión, el hecho de que, en subtitulación, es habitual suavizar algunos términos soeces o malsonantes con el pretexto de que mantener el original puede perturbar la lectura del espectador, al no estar acostumbrado a leerlo (Díaz-Cintas

⁷ La variedad se emplea a menudo con motivos humorísticos (basta con pensar en cómo los humoristas del mundo entero utilizan los acentos regionales en sus repertorios). Pero, ¿qué hacer con la variación regional en la traducción cuando se trata de una cuestión espinosa? ¿Es suficiente reemplazarla simplemente con una forma normativa en destino? [...] Y si, en el doblaje, siempre cabe la opción de reemplazar una variedad regional de la LO con una variedad regional en el LD (aunque es posible que no sea una elección especialmente enriquecedor si se tienen en cuenta las connotaciones de las variedades específicas que se evocan), ¿cómo puede adaptarse la variedad en la forma *subtitulada*?

⁸ «[...] conspiran para ocultar actos repetidos de violencia a través de normas codificadas y una tradición de eliminación. Es esta práctica que es corrupta (al fingir integridad en su mundo violento)».

⁹ «al igual que con toda corrupción, las costumbres son difíciles de romper y los comportamientos están regidos por convenciones».

2010: 346). Aunque este artículo se publicó en 1999, podría considerarse que la subtitulación sigue anclada en esta época, al no haberse extendido todavía a la práctica la creación de unos subtítulos capaces de reflejar el texto y la cultura de origen en los que se encuadran las películas. En cuanto a la tercera época, la de la «abusive subtitling», Normes sostiene que «[w]e must understand the limits of the subtitle in order to explore new methods. The violence of the subtitle is unavoidable, but there is no reason that it should necessarily lead to death... or that that violence should not be valuable, even enjoyable»¹⁰ (Normes 1999: 17). Para ello, propone una nueva manera de subtitular, en la que el traductor pase a desempeñar un papel activo:

Put more concretely, the abusive subtitler uses textual and graphic abuse –that is, experimentation with language and its grammatical, morphological, and visual qualities– to bring the fact of translation from its position of obscurity, to critique the imperial politics that ground corrupt practices while ultimately leading the viewer to the foreign original being reproduced in the darkness of the theater. This original is not an origin threatened by contamination, but a locus of the individual and the international which can potentially turn the film into an *experience of translation*¹¹ (Normes 1999: 18).

De acuerdo con lo expuesto, resulta fundamental que se visibilice al subtitulador, principal valedor de un punto de encuentro entre la película original y la obra surgida a raíz de su traducción. Además, con este método, es importante que el subtitulador no recurra a la domesticación en sus traducciones, ya que «[...] abusive subtitling avoids this kind of erasure of difference, seeking to intensify the interaction between the reader and the foreign»¹² (Normes 1999: 29) y que ponga de relieve la diferencia cultural, lo que inevitablemente implicará mayor peso de la traducción en el producto final.

¹⁰ «tenemos que entender los límites del subtítulo para explorar nuevos métodos. La violencia de los subtítulos es inevitable, pero no hay razón para que desemboque necesariamente en la muerte... o para que esa violencia no se pueda valorar, incluso disfrutar».

¹¹ Más concretamente, el subtitulador abusivo emplea el abuso textual y gráfico –es decir, la experimentación con el lenguaje y sus cualidades gramaticales, morfológicas y visuales– para aflorar la traducción de la oscuridad, para criticar las políticas imperiales que encierran prácticas corruptas mientras, en última instancia, conduce al espectador al original extranjero, que se reproduce en la oscuridad de la sala. El original no es un origen amenazado por la contaminación, sino un *locus* de lo individual y lo internacional que, potencialmente, puede convertir la película en una *experiencia de traducción*.

¹² «[...] la subtitulación abusiva evita este tipo de supresión de la diferencia, dado que busca intensificar la interacción entre el lector y lo extranjero».

Como bien destaca Normes al asegurar que «[...] any theorization of subtitles must be considered against its historical moment [...]»¹³ (1999: 24), considero que ha llegado el momento de dejar de lado la corrupción y aplicar esta teoría, dado que los avances tecnológicos permiten perfectamente su aplicación. «The new technologies of video which link the apparatus with computers can easily manipulate the material aspects of the subtitle through colors, fonts, sizes, and animation»¹⁴ (1999: 31), lo que puede conducir a una amplísima variedad de soluciones.

Basándome estas pautas, me gustaría buscar una solución que pueda dar cabida al tratamiento de acentos dentro de la subtitulación de películas comerciales para su proyección en las salas de cine, aunque también pueda aplicarse a los formatos de consumo posterior. Destaco la dificultad que entraña esta modalidad por dos motivos: en primer lugar, por la imposibilidad de que el espectador introduzca pausas en la reproducción, lo que sí aprovechan los subtituladores *ad hoc* de series asiáticas visionadas por internet para añadir explicación en el margen superior (Díaz-Cintas y Muñoz 2006); en segundo lugar, se trata de un sector estático, monopolizado por Hollywood, que sería reacio a aplicar la teoría por la que aboga Normes desde un principio. Por este motivo, es conveniente que los cambios se vayan sucediendo de manera gradual.

Juzgo buena, *a priori*, la idea de introducir color en la subtitulación, como ya se hace en la subtitulación para sordos. Sin embargo, le encuentro un inconveniente y es que las personas daltónicas se verían marginadas, lo que considero un impedimento para la accesibilidad al cine. Sería extremadamente interesante que, a partir de un número determinado de intervenciones, se les asignase a los personajes una fuente determinada. Esto tendría como principal ventaja un ahorro de caracteres por parte del subtitulador, porque, al distinguirse bien los implicados en un diálogo, podrían eliminarse el guion y el espacio que lo introducen. El tamaño de la fuente podría ser otra opción, aunque seguramente plantearía problemas a nivel técnico, por el espacio limitado que se reserva a los subtítulos, e ideológico, porque implicaría una mayor relevancia por parte de unos personajes sobre otros. La animación, por último, traería consigo sin duda incontables posibilidades. Desde mi punto de vista, tendría una aplicación muy provechosa en el

¹³ «[...] cualquier teorización de los subtítulos ha de considerarse dentro de un momento histórico».

¹⁴ «Las nuevas tecnologías de vídeo que vinculan al aparato con los ordenadores pueden manipular fácilmente los aspectos materiales del subtítulo mediante colores, fuentes, tamaños y animación».

propio género de la animación, lo que podría dar pie incluso a diseñadores de subtítulos para cada película específica.

Todas estas propuestas resultan muy prolíferas para ser explotadas en los distintos formatos de la TAV. No obstante, como he apuntado anteriormente, el contexto de este sector me lleva a otras soluciones menos innovadoras para plasmar las variedades de un idioma:

- Comillas: puede resultar útil para tomar distancia respecto al texto, verbigracia, si el subtítulo incluye un participio terminado en «ao». El principal inconveniente es que constituye la pérdida de dos caracteres, que puede determinar si cabe o no la palabra deseada en el subtítulo.
- Subrayado: de nuevo, serviría para tomar cierta distancia en relación al texto, con la ventaja añadida de que no supondría un aumento de los caracteres. En este caso, la desventaja sería que las palabras se pondrían demasiado en relieve en comparación con las demás.
- Negrita: reúne exactamente puntos a favor y en contra que en la propuesta anterior.
- Cursiva: se trata de un recurso muy utilizado en subtitulación, además de englobar el distanciamiento respecto al texto y el aprovechamiento de caracteres. El único defecto podría residir en las numerosas funciones que ya desempeña en la subtitulación (referencias bibliográficas y literarias, o voz en *off*, por ejemplo).

Por ello, he concluido que, para la finalidad que persigo y a pesar de no estar exenta de inconveniente, la cursiva puede cumplir las funciones que preciso para verter el acento a la subtitulación.

Para retomar el asunto de la costumbre de suavizar algunos términos soeces o malsonantes, creo que se puede aplicar la teoría del «abusive subtitling» a esta práctica viciada y viciosa que traiciona, en mi opinión, uno de los principios básicos a nivel ético de la traducción: la fidelidad. El argumento es que el espectador se puede sorprender al leer ciertas palabras a las que puede estar habituado de manera oral, pero no escrita. En mi opinión, se trata de un juicio de valor, ya que el subtítulo es una transcripción del guion y, si una determinada palabra se ha introducido en él, probablemente haya sido

con alguna motivación. Además, si se mantiene esta práctica, los espectadores jamás se acostumbrarán a ver escritas esas palabras y, por lo tanto, seguirá eternamente siendo un impedimento.

El conjunto de argumentos que he expuesto pueden fundar el método que aplicaré a la propuesta de subtitulación en el siguiente apartado. Bien es cierto que no recurriré al uso, como en inglés, de palabras sin marca alguna, sino que optaré por la cursiva en los casos que puedan resultar chocantes para el espectador. Además, con el objetivo de no influir en el ritmo de lectura, trataré en la medida de lo posible de disminuir la velocidad de lectura.

D) Propuesta de subtitulación

Tras lo expuesto en el apartado anterior, procedo a realizar una propuesta de subtitulación para algunos fragmentos de la película a los que, estimo, puede presentarse una alternativa. Con ello me limito a ahondar en algunos aspectos de la subtitulación, sin poner en tela de juicio la labor del traductor, porque, como ya he señalado, en mayor o menor medida, se ve condicionada por distintos factores.

Para presentar estas alternativas, cada una de ellas tendrá su propia tabla, en la que se incluyen el minuto en el que tiene lugar; el diálogo en la versión original y traducida; la subtitulación, también en ambas versiones, acompañada de los caracteres y la velocidad de lector, medida en caracteres por segundo (CPS); con esta última información, la propuesta de subtitulación; y, por último, un breve comentario a modo de justificación.

Ejemplo 1			
Minuto: 00:17:17			
Interviene: Django	Versión original (inglés)	C	CPS
VOZ	I know what they look like, alright.		
SUB	I know what they look like, all right.	38	17,9
	Versión adaptada (castellano)	C	CPS
VOZ	No molvido de su aspecto.		
SUB	Ya lo creo.	11	5,3
	Propuesta de subtitulación	C	CPS
SUB	No <i>molvido</i> de su aspecto.	25	12
Justificación			
<p>Este es un caso ideal de cómo se neutraliza el acento en los subtítulos. Tras una buena maniobra de caracterización, en la que el pronombre personal átono «me» ha sufrido una apócope para verse unido al verbo, el subtítulo refleja una escueta reformulación. Ni siquiera se puede achacar esta maniobra a la velocidad de lectura, dado que es extremadamente baja. Esto da cierto margen para alargar el subtítulo, transfiriendo el texto oral al subtítulo, con la introducción, como ya he justificado en el apartado D) Subtitulación, de la cursiva.</p>			

Ejemplo 2			
Minuto: 00:18:16			
Interviene:	Versión original (inglés)	C	CPS
Sheriff Bill Sharp			
VOZ	Jokers will be gone soon.		
SUB	These jokers will be gone soon.	31	12,7
	Versión adaptada (castellano)	C	CPS
VOZ	Estos payasos ya se van.		
SUB	Estos payasos se van enseguida.	32	12,9
	Propuesta de subtitulación	C	CPS
SUB	Estos payasos ya se van.	24	9,7
Justificación			
<p>Esta propuesta me da pie a comentar un hecho que se repite a lo largo de la película y que considero digno de atención: la subtitulación, a pesar de que ya he señalado que la realizó la misma persona, difiere en algunos casos del doblaje. Para ello, encuentro varias posibles explicaciones: traducción en primera instancia de los subtítulos y después adaptación de estos, por parte del traductor u otra persona, a las necesidades del doblaje; cambios sobre la marcha en el estudio de grabación, porque la traducción no terminaba de encajar; o, incluso, rechazo a una velocidad de lectura demasiado baja, aunque, esta vez, 9,7 es una velocidad aceptable. En este caso concreto, estimo que alargar el subtítulo en demasía no repercute en la comprensión, dado que, además, hay un cambio de plano tarantinesco acto seguido, que limita el subtítulo.</p>			

Ejemplo 3			
Minuto: 00:22:41			
Interviene: Django	Versión original (inglés)	C	CPS
VOZ	I'll be damned.		
SUB	I'll be damned.	15	11,7
Versión adaptada (castellano)		C	CPS
VOZ	Ay, mi madre.		
SUB	Que me aspen.	13	10,5
Propuesta de subtitulación		C	CPS
SUB	Mi madre.	9	7,3
Justificación			
<p>De nuevo, se produce una reformulación total del mensaje que se escucha al que se lee en pantalla. En ambos casos se trata de expresiones coloquiales de sorpresa o incredulidad. La que evoca a la progenitora propia, utilizada en el doblaje, es, si cabe, aún más familiar (y, en consecuencia, resulta más graciosa) que la opción del subtítulo. Sin embargo, vemos cómo se tiende a eliminar los rasgos excesivamente coloquiales y, con ello, parte de la esencia de los personajes.</p> <p>En mi propuesta, he optado por reproducir el texto del doblaje, que, en principio, tenía los mismos caracteres que el subtítulo, pero eliminé la interjección, como normalmente sucede, para reducir la velocidad de lectura y evitar así cualquier posible extrañeza en el lector.</p>			

Ejemplo 4			
Minuto: 00:23:58			
Interviene:	Versión original (inglés)	C	CPS
Viejo Carrucan			
VOZ	Boy's got sand.		
SUB	The boy's got sand.	19	8,8
Versión adaptada (castellano)		C	CPS
VOZ	El mono tiene agallas.		
SUB	El chico tiene agallas.	23	11,2
Propuesta de subtitulación		C	CPS
SUB	El mono tiene agallas.	22	10,7
Justificación			
<p>Se repite un fenómeno curioso que ya he mencionado en una tabla precedente: la autocensura del traductor. Tras aplicar una estrategia de compensación respecto a la palabra «boy», aparentemente inocua, que traduce por «mono», con tintes racistas, seguramente para equilibrar la balanza por la transposición mermada de «nigger» al castellano, el subtítulo neutraliza dicha estrategia al traducir literalmente la versión inglesa con «chico».</p> <p>Dado que la compensación había sido acertada, propongo mantener la opción del doblaje, ya que, si alguien decide ver la película en VO con subtítulos en castellano, podrá apreciar de manera más completa estas sutilezas del lenguaje.</p>			

Ejemplo 5			
Minuto: 00:24:05			
Interviene:	Versión original (inglés)	C	CPS
Viejo Carrucan			
VOZ	I want you to burn a runaway “R” right here on his cheek.		
SUB	I want you to burn a runaway "R" right here on his cheek.	56	15,8
	Versión adaptada (castellano)	C	CPS
VOZ	Hacedle la marca de “fugitivo” en su mejilla.		
SUB	Grabadle la marca de "fugitivo" en la mejilla.	45	13,2
	Propuesta de subtitulación	C	CPS
SUB	Grabadle la "R" de reo aquí, en la mejilla.	42	12,3
Justificación			
<p>Este es un claro ejemplo de que la TAV está subordinada a la imagen, en este caso, por dos motivos: en primer lugar, por el movimiento del personaje. Se señala claramente la mejilla con el dedo. Realmente, si esto no se incluye, no se produce ninguna pérdida porque el espectador podría ver el gesto y no supone información relevante. En segundo lugar, y aquí sí que la imagen condiciona la traducción, el personaje menciona una letra determinada: la «s». En esta secuencia, no hace referencia a su forma, pero a lo largo de la película, aunque pequeña, sí que se ve la marca (en inglés, viene de «runaway», que se podría traducir literalmente como «fugitivo»). Por ello, me parece pertinente seleccionar una palabra que recoja el mismo significado en castellano y, además, empiece por «r». En este sentido, «reo» cumple los requisitos, ya que se acerca a este campo semántico. Esta propuesta reduce la longitud del subtítulo, por lo que puedo incluir además la especificidad del lugar de la marca.</p> <p>Cabe mencionar que no sabemos cómo afrontó el traductor este encargo: con grandes producciones hollywoodenses, como lo suelen ser las películas de Tarantino,</p>			

en algunas ocasiones las distribuidoras son reacias a facilitar la obra por miedo a filtraciones, como apunta Luque (2001: 151).

Ejemplo 6			
Minuto: 00:33:18			
Interviene: Coco	Versión original (inglés)	C	CPS
VOZ	You go to that tree and keep going thattaway.		
SUB	You go to that tree and keep going thattaway.	44	14,3
Versión adaptada (castellano)		C	CPS
VOZ	Ve hasta ese árbol y continua to' tieso.		
SUB	Ve hasta ese árbol y continua recto.	33	11,8
Propuesta de subtitulación		C	CPS
SUB	Ve hasta ese árbol y continua <i>to</i> tieso.	39	12,7
Justificación			
<p>Se produce una vez más el mismo fenómeno de estandarización en los subtítulos de las palabras que no respetan la norma. La traducción, en mi opinión acertada, que le imprime al personaje un tono de poca formación del mismo modo que en el original («<u>thattaway</u>»), gracias a una expresión muy coloquial, se rectifica en el subtítulo, al reflejarse la misma expresión, pero con un registro neutro.</p> <p>Me he limitado a reproducir el texto oralizado en el subtítulo, con la inclusión de la cursiva para sustituir la pérdida de la sílaba final débil. Al aplicar el cambio de formato, considero que no es necesario marcar la desaparición con un apóstrofo.</p>			

Ejemplo 7			
Minuto: 00:34:50			
Interviene: Django	Versión original (inglés)	C	CPS
VOZ	You remember me?		
SUB	You remember me?	16	9,7
Versión adaptada (castellano)		C	CPS
VOZ	¿T'acuerdas de mí?		
SUB	¿Te acuerdas de mí?	19	13,9
Propuesta de subtitulación		C	CPS
SUB	¿ <i>T'acuerdas</i> de mí?	18	13,2
Justificación			
<p>El planchado del acento en la subtitulación de la película persiste a lo largo de toda ella. En esta ocasión, el actor de doblaje profiere un diptongo entre la «e» del pronombre personal átono y la «a» por la que comienza el verbo, lo que tiene como resultado el mantenimiento de la más fuerte. Esto se anula en el subtítulo siguiendo la norma.</p> <p>Esta es la razón por la que he decidido reproducir la voz íntegramente en el subtítulo, con el uso de la cursiva para distinguir que no se trata de un uso aceptado. La pérdida de ese carácter reduce la velocidad, aunque de manera insignificante. Cabe mencionar de todas maneras que, como he señalado, el traductor parece que tuvo potestad para retocar el pautado, por lo que este subtítulo podría alargarse en aras de que la caracterización del personaje no cause extrañeza en el lector.</p>			

Ejemplo 8			
Minuto: 00:37:21			
Interviene:	Versión original (inglés)	C	CPS
Dr. King Schultz			
VOZ	The man to my left is Django Freeman. He's my deputy.		
SUB	The man to my left is Django Freeman. He's my deputy.	52	12,4
	Versión adaptada (castellano)	C	CPS
VOZ	El hombre que tengo a mi izquierda es Django Freeman.		
SUB	El hombre a mi izquierda es Django Freeman.	42	16,3
	Propuesta de subtitulación	C	CPS
SUB	A mi izquierda, Django, hombre libre.	36	14,0
Justificación			
<p>Como ya he señalado, al comenzar la película, Django es liberado. Para evitar posibles confusiones respecto a su estado legal, acompaña a su nombre, a modo de apellido, el alias de «Freeman».</p> <p>La traducción original, al considerarlo un apodo, optó por la estrategia general en estos casos, es decir, respetar el original. No obstante, estimo este tratamiento ciertamente falto, ya que no refleja la realidad que trata de transmitir esa calificación, que, desde mi punto de vista, es más bien un especificativo. Barajé la posibilidad de caracterizarlo como un sobrenombre, pero «Django Libre» no me resultaba tan natural como en inglés; añadirle «hombre» empeoraba aún más su aceptación en castellano. Por ello, concluí que la mejor opción era explicitar el significado mediante ese sintagma nominal. Además, esta propuesta podría aplicarse al doblaje, que facilita la sincronización labial de la consonante bilabial «m» de «Freeman» con la «b» de «libre».</p>			

Ejemplo 9			
Minuto: 00:52:52			
Interviene:	Versión original (inglés)	C	CPS
Dr. King Schultz			
VOZ	Now quit your pussyfooting and shoot him.		
SUB	Now quit your pussyfooting and shoot him.	40	14,9
	Versión adaptada (castellano)	C	CPS
VOZ	Déjate de titubeos y mátale.		
SUB	Déjate de titubeos y mátalalo.	28	11,7
	Propuesta de subtitulación	C	CPS
SUB	Déjate de titubeos y mátale.	28	11,7
Justificación			
<p>Resulta curioso este caso: el doblaje recoge un complemento directo referido a una persona en masculino singular con «le», cuyo uso, a pesar de no ser la norma, está aceptado y cada vez más extendido. Es posible que se optase por esta opción de cara a la sincronización labial, aunque el bigote de Schultz complica la visibilidad de la boca. Sin embargo, el subtítulo, siempre mucho más académico y consecuente como hemos podido comprobar, enmienda esta práctica nociva y convierte el complemento directo en el normativo «lo».</p> <p>A pesar de que estoy de acuerdo con el cambio realizado, considero que la coherencia ha de ser la máxima de todo traductor. Por tanto, creo que hubiese sido más lógico mantener el leísmo en el subtítulo, habida cuenta de la tolerancia de su uso. La otra opción, perfectamente plausible, hubiese sido incorporar el «lo» en el doblaje, porque, como ya he apuntado, el bigote dificulta la visión de los labios, lo que permite un mayor margen de acción.</p>			

Ejemplo 10			
Minuto: 01:19:42			
Interviene: Django	Versión original (inglés)	C	CPS
VOZ	But we ain't paying a penny for that pickaninny.		
SUB	We ain't paying a penny for that pickaninny.	43	19,5
Versión adaptada (castellano)		C	CPS
VOZ	No gastaremos un centavo por ese tizón.		
SUB	Pero no pagaremos un centavo por ese mico.	41	19,7
Propuesta de subtitulación		C	CPS
SUB	No pagaremos un centavo por ese tizón.	37	17,8
Justificación			
<p>De este subtítulo se pueden extraer varias conclusiones interesantes: en primer lugar, la cantidad de caracteres en inglés es mayor que en castellano, pero, en este caso, la velocidad de lectura es inversamente proporcional, de lo que se puede inferir que los subtítulos en ambas versiones no tienen la misma duración y por lo tanto, como ya he señalado, el pautado en la versión traducida es distinto.</p> <p>En segundo lugar, sucede un fenómeno curioso con el nexos adversativo: la voz original articula un «but» que se pierde en su subtítulo, probablemente porque está implícito en la oración y el subtítulo ya era demasiado largo. La voz en castellano tampoco lo incluye, pero sí la subtitulación. <i>A priori</i>, resulta una decisión chocante, ya que la velocidad de lectura ya es elevada de por sí como para añadir palabras, sumado a que el subtítulo es más largo que el texto locutado. Una posible explicación es que hayan tomado para la subtitulación el texto de preproducción (que sí podría haber incluido el «pero» y este se habría caído durante el proceso de doblaje) y no el de postproducción.</p> <p>En tercer lugar, se rectifica de nuevo una palabra sensible: el «tizón» del doblaje se convierte en «mico», ambas, de extensión similar, tienen gran carga despectiva, es</p>			

decir, que la primera cumplía su objetivo, por lo que he optado por mantenerla y, así, también la coherencia entre doblaje y subtitulación.

Ejemplo 11			
Minuto: 01:20:22			
Interviene:	Versión original (inglés)	C	CPS
Calvin J. Candie			
VOZ	[...] seeing as you won't pay a penny for this pickniny here [...]		
SUB	...seeing as you won't pay a penny for this pickaniny here...	61	16,5
	Versión adaptada (castellano)	C	CPS
VOZ	En vista de que no me vais a pagar un centavo por esta cucaracha, [...]		
SUB	Ya que no vais a pagar un centavo por ese mico,	46	13,5
	Propuesta de subtitulación	C	CPS
SUB	Ya que no vais a pagar un centavo por esta cucaracha,	52	15,3
Justificación			
<p>Instantes después, reaparece en inglés la palabra «pickniny» y, en castellano, vuelve a producirse un ajuste entre doblaje y subtitulación. Dicha palabra se traduce de dos maneras distintas: «tizón» y «cucaracha». Esto se puede deber a que el traductor evito la repetición tan seguida en castellano, idioma menos anafórico por lo general que el inglés. No obstante, estas dos opciones se ven reducidas a la misma palabra en los subtítulos: «mico».</p> <p>El motivo de que «mico» es más corto no se puede esgrimir, dado que ambos casos la velocidad de lectura permitía la inclusión de la misma palabra locutada, además de que contradiría la estrategia de la no repetición. Por ello, he optado por</p>			

mantener «cucaracha».

Ejemplo 12

Minuto: 01:29:56

Intervienen:	Versión original (inglés)	C	CPS
Stephen y Dr. King Schultz			
VOZ	- What he say your name is? Shoots? - Schultz.		
SUB	- What he say your name is? Shoots? - Schultz.	45	20,0
	Versión adaptada (castellano)	C	CPS
VOZ	¿Cómo ha dicho que se llama? ¿Shuts?		
SUB	¿Cómo se llamaba? ¿Shoots?	26	13,0
	Propuesta de subtitulación	C	CPS
SUB	- ¿Cómo se llamaba? ¿Shuts? - Schultz.	37	18,5

Justificación

Me gustaría comentar dos cuestiones respecto a este subtítulo: la primera es que en el subtítulo en castellano desaparece el diálogo, si bien en el doblaje sí que se produce. La segunda es que el traductor ha mantenido el juego fonético en inglés que realiza Stephen al no saber pronunciar el apellido alemán.

Por estos motivos he propuesto convertir el subtítulo en diálogo y he tratado de asemejar el apellido lo mejor posible a la fonética española, algo complicado por otro lado porque la fricativa sonora no existe en castellano.

Ejemplo 13			
Minuto: 02:02:12			
Interviene:	Versión original (inglés)	C	CPS
Dr. King Schultz			
VOZ	Alexandre Dumas. He wrote <i>The Three Musketeers</i> .		
SUB	Alexandre Dumas. He wrote <i>The Three Musketeers</i> .	46	11,8
	Versión adaptada (castellano)	C	CPS
VOZ	Alexandre Dumas. Escribió <i>Los tres mosqueteros</i> .		
SUB	Alejandro Dumas. Escribió <i>Los tres mosqueteros</i> .	46	12,0
	Propuesta de subtitulación	C	CPS
SUB	Alexandre Dumas. Escribió <i>Los tres mosqueteros</i> .	46	12,0
Justificación			
<p>Durante una época, hubo en España cierta tendencia a traducir los nombres extranjeros: así, Jules Verne pasó a ser Julio Verne y Alexandre Dumas, Alejandro Dumas. Estas traducciones fosilizaron y, en el imaginario colectivo, se conoce a estos autores por su nombre hispanizado.</p> <p>Seguramente fuese esta la razón que llevó a que el subtítulo difiriese del doblaje. Sin embargo, como vengo sosteniendo a lo largo de este trabajo, los subtítulos pueden hacerse partícipes de la esencia de cada personaje. Así, Schultz, una persona cultivada y con formación, pronuncia a la francesa el nombre del autor, lo que se refleja de manera muy acertada en el doblaje. Por ello, no me parece disparatado que el subtítulo, que no puede reflejar la pronunciación, incluya el nombre en francés, aunque contravenga la construcción social.</p>			

Ejemplo 14			
Minuto: 02:35:11			
Interviene: Django	Versión original (inglés)	C	CPS
VOZ	Hey, Little Troublemaker.		
SUB	Hey, Little Troublemaker.	24	13,6
Versión adaptada (castellano)		C	CPS
VOZ	Hola, lagartija.		
SUB	Hola, lagartija.	16	9,7
Propuesta de subtitulación		C	CPS
SUB	Hola, diablilla.	16	9,7
Justificación			
<p>En dos ocasiones a lo largo de la película, Django se refiere a su amada como «Little Troublemaker», a lo que esta le responde «Big Troublemaker». No entraré a analizar lo que esto supone en términos de superioridad masculina para con la mujer, dado que este trabajo no persigue esa finalidad, aunque es importante reconocerlo y necesario identificarlo.</p> <p>La traducción en castellano fue la de «lagartija». Le encuentro dos inconvenientes: el primero, es que, ya que se ha usado un diminutivo enclítico, debería hacerse lo mismo con un aumentativo y la solución de la traducción fue «gran lagarto», que, a mi modo de ver, resulta forzado; el segundo, es que, según el DRAE, la tercera acepción de la palabra en grado positivo puede funcionar («m. y f. coloq. Persona pícaro, taimado.»), mientras que la última es muy despectiva («f. despect. coloq. Prostituta.») y podría llevar a equívoco.</p> <p>Mi propuesta, que atañe no solo a la subtitulación, sino a la traducción en general, trata de incluir el sentido en inglés y de poder añadir un diminutivo y aumentativo. «Águila», que además se menciona en la trama de la película, fue mi primera opción. No obstante, la descarté, ya que no tiene femenino en una sola palabra («águila macho», «águila hembra»). Opté entonces por una formulación típicamente española. Así, llegué a «diablillo», que en su segunda acepción recoge «m. coloq. Persona aguda y enredadora». A pesar de que el DRAE solo lo marca como masculino,</p>			

la he empleado en femenino, porque no me parece que su uso se limite solo a un género. La respuesta de Broomhilda podría ser «diablazo», que suena voluntariamente exagerado. Esta propuesta también es válida para el doblaje, dado que tiene un número de sílabas muy parecido al referente inglés, además de encajar bien para la sincronización labial gracias a que incluye una consonante bilabial. También se podría optar por una opción más arriesgada, cuya respuesta personificase a Django como el propio diablo, esto es, Lucifer, Satanás o Belcebú, dado que la escena podría justificar esta decisión al haber provocado la explosión de la casa y estar todo el decorado en llamas. De estas tres nomenclaturas, todas ellas compuestas por tres sílabas, la última tal vez fuese más apropiada al contener dos consonantes bilabiales.

5. Conclusiones

Tras todo lo anteriormente expuesto, resulta evidente la complejidad que supone traducir el AAVE. Para ello, es imprescindible evitar, por un lado, equipararlo a una variante existente en castellano, debido a la falta de coincidencias a nivel gramático ni de pronunciación y a las implicaciones históricas que pueden derivarse de dicha comparación, y, por otro, crear un lenguaje artificial en castellano. Queda así descartada la variedad cubana, aunque se haya recurrido a ella, como equivalente en castellano al AAVE por distintos motivos, entre los que se encuentra la ruptura de la suspensión de la incredulidad y el hecho de que no existe un «español negro». Para compensarlo, Mateo (1990) propone el uso de una pronunciación más relajada, además del uso de expresiones coloquiales y vulgares, la búsqueda de términos sencillos y el rechazo a estructuras sintácticas complejas. El único problema que plantea esta estrategia es la similitud con la variedad del sur de España, peaje que debemos asumir en aras de lograr un castellano funcional y que no sea simulado.

Queda clara la función de la traducción como herramienta capaz de plasmar distintas realidades: temporales, geográficas, culturales y sociales. Esta última merece una mención especial, dado que la traducción es el conductor hacia otras lenguas de la representación de minorías, como es el caso de la comunidad negra y su variedad lingüística, tanto a través de la microtraducción («nigga») como de la macrotraducción (intención comunicativa).

Se ha puesto también de relieve que dotar el doblaje de estos rasgos característicos supone una dificultad añadida a una tarea ya complicada de por sí. Así, el traductor tiene que prever estas cuestiones para que el actor de doblaje incorpore a su labor, en la medida de lo posible, acentos extranjeros, determinadas entonaciones que se puedan identificar con un grupo de hablantes o, incluso, modulaciones semejantes a balbuceos, todo ello en aras de la mejor caracterización posible.

En el caso concreto de *Django desencadenado*, se consuman unas buenas estrategias de caracterización del AAVE en el doblaje que, sin embargo, se pierden en la subtitulación. Esto no es lo deseable, ya que esta puede ser un medio para canalizar la intención discursiva primigenia y, por lo tanto, ha de emplearse. Es de especial interés lo que Normes (1999) define como «abusive subtitling», una propuesta abierta para

visibilizar la cultura de la obra en la subtitulación. Esto supone, del mismo modo, un mayor posicionamiento del traductor, que se ha de sentir responsable de la importancia de su labor. Así es como podrá potenciar la subtitulación como herramienta de caracterización, para lo cual puede emplear todas las opciones que estime oportunas. En mi propuesta, he optado por la cursiva como marcador de las palabras elegidas como equivalentes del AAVE.

Por último, quiero destacar dos cuestiones que me dignas de mención: en primer lugar, las similitudes y diferencias a la hora de aplicar los parámetros de subtitulación en cada lengua. Sin ser concluyente, algunas variantes se respetan en ambas versiones, mientras que otras, como la longitud máxima de línea o la velocidad de lectura, no se atienen a las convenciones y varían entre la inglesa y la española. En segundo lugar, el enorme desfase entre el doblaje y subtitulación de esta película, a pesar de haberse realizado por la misma persona, me resultó muy chocante. Tras este análisis, parece indispensable, para que el productor final sea óptimo, una buena relación entre el traductor, el director de doblaje y ajustador; una labor traductológica planeada y pensada; y un contraste entre la traducción de preproducción y postproducción, en especial tras el proceso de doblaje.

6. Bibliografía

A. Referencias consultadas

CASTRO ROIG, XOSÉ. 2001. “El traductor de películas”. En *La traducción para el doblaje y la subtitulación*, coord. por Miguel Duro. Madrid: Cátedra, 267–298.

CHIARO, DELIA (ED.). 2010. *Translation, Humour and the Media*. London: Continuum.

D’YDEWALLE, GÉRY ET AL. 1987. “Reading a Message When the Same Message is Available Auditorily in Another Language: The Case of Subtitling”. En *Eye Movements: From Physiology to Cognition*, ed. por J. Kevin O’Regan, y Ariane Lévy-Schoen. Amsterdam: North-Holland, 313–321.

DELABASTITA, DIRK. 2010. “Language, Comedy and Translation in the BBC Sitcom ‘Allo, ‘Allo!’”. En *Translation, Humour and the Media*, ed. por Delia Chiaro. London: Continuum, 193–221.

DÍAZ-CINTAS, JORGE. 2010. “Subtitling”. En *Handbook of Translation Studies* (Volume 1), ed. por Yves Gambier y Luc van Doorslaer. Amsterdam: John Benjamins, 344–349.

DÍAZ-CINTAS, JORGE Y MUÑOZ SÁNCHEZ, PABLO. 2006. “Fansubs: Audiovisual Translation in an Amateur Environment”. *JoSTrans, The Journal of Specialised Translation* 6. Julio de 2006. http://www.jostrans.org/issue06/art_diaz_munoz.php.

GOTTLIEB, HENRIK. 2009. “Subtitling Against the Current: Danish Concepts, English Minds”. En *New trends in audiovisual translation*, ed. por Jorge Díaz-Cintas. Bristol/Buffalo/Toronto: Multilingual matters, 21–43.

IVARSSON, JAN Y CARROLL, MARY. 1998. *Subtitling*. Simrisham: TransEdit HB.

LEFEVERE, ANDRÉ. 1992. *Translation / History / Culture. A Sourcebook*. London: Routledge.

LUQUE FUENTES, ADRIÁN. 2001. “Aspectos profesionales y técnicos de la traducción audiovisual, con especial referencia al caso de España”. *TRANS. Revista de Traductología* 5: 143–154.

MATEO MARTÍNEZ-BARTOLOMÉ, MARTA. 1990. “La traducción del *Black English Vernacular* y el argot negro norteamericano”. *Revista Alicantina de Estudios Ingleses* 3: 97-106.

MINGUANT, NOLWENN. 2010. “Tarantino’s *Inglourious Basterds*: a blueprint for dubbing translators?”. *Meta : journal des traducteurs / Meta: Translators’ Journal* 712-731.

NORMES, ABÉ MARK. 1999. “For an Abusive Subtitling”. *Film Quarterly* 52, 3: 17–34.

PEDERSEN, JAN. 2011. *Subtitling Norms for Television. An exploration foccusing on extralinguistic cultural references*. Amsterdam/Philadelphia: John Benhamins.

PERL, MATTHIAS (ED.) ET AL. 1999. *Identidad cultural y lingüística en Colombia, Venezuela y en el Caribe hispánico*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag.

STASHKIV, HALYNA. 2015. “Audiovisual Translation as Power Play”. En *New Points of View on Audiovisual Translation and Media Accessibility*, ed. por Anna Jankowska y Agnieszka Szaekowska. Bern: Peter Lang, 21–30.

VIDAL CLARAMONTE, MARÍA CARMEN ÁFRICA. 2014. “New Venues in the Translation of Hybrid Literatures: from hostipatality to hospitality”. *European Journal of English Studies* 18.3: 242–262.

B. Recursos utilizados

BONET, ALEX. 2000. *Eldoblaje.com. La base de datos del doblaje en España*. Disponible en línea en <http://www.eldoblaje.com>. Última consulta: mayo de 2016.

GULIVERKLI PROJECT. *VobSub Ripper Wizard*, versión 1.0.0.6.

GONZÁLEZ-IGLESIAS, JUAN DAVID. 2011. *Black Box. Análisis de subtítulos*.

OLSSON, NIKOLAJ LYNGE. *Subtitle Edit*, versión 3.4.10.

C. Películas consultadas

Django desencadenado. 2012. Dirigido por Quentin Tarantino. Madrid: Sony Pictures Home Entertainment, 2013. DVD.

El color púrpura. 1985. Dirigido por Steven Spielberg. Madrid: Warner Home Video, 2002. DVD.

La sirenita. 1989. Dirigido por Ron Clements y John Musker. Madrid: Buena Vista International Spain, 2014. DVD.

Lo que el viento se llevó. 1939. Dirigido por Victor Fleming. Madrid: Warner Bros., 2000. DVD.

Madagascar. 2005. Dirigido por Eric Darnell y Tom McGrath. Madrid: Universal Pictures Iberia, 2005. DVD.