

UNIVERSIDAD DE LAS PALMAS DE GRAN CANARIA

PROGRAMA DE DOCTORADO EN ESTUDIOS LINGÜÍSTICOS Y LITERARIOS EN SUS CONTEXTOS
SOCIOCULTURALES

TESIS DOCTORAL

EL MÉTODO DE TRADUCCIÓN EN PELÍCULAS DE CIENCIA FICCIÓN:

ESTUDIO CONTRASTIVO DEL DOBLAJE Y EL SUBTITULADO



Tesis doctoral presentada por D^a Marta González Quevedo

Directora de Tesis: Dra. D^a Laura Cruz García

Las Palmas de Gran Canaria, enero de 2021

D. Gregorio Rodríguez Herrera COORDINADOR DEL PROGRAMA DE DOCTORADO 6015 - Programa de Doctorado en Estudios Lingüísticos y Literarios en sus Contextos Socioculturales DE LA UNIVERSIDAD DE LAS PALMAS DE GRAN CANARIA,

INFORMA,

Que la Comisión Académica del Programa de Doctorado, en su sesión de fecha tomó el acuerdo de dar el consentimiento para su tramitación, a la tesis doctoral titulada "El método de traducción en películas de ciencia ficción: estudio contrastivo del doblaje y el subtitulado" presentada por la doctoranda D^a Marta González Quevedo y dirigida por la Doctora Laura Cruz García.

Y para que así conste, y a efectos de lo previsto en el Artº 11 del Reglamento de Estudios de Doctorado (BOULPGC 7/10/2016) de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, firmo la presente en Las Palmas de Gran Canaria, a...de.....de dos mil.....

UNIVERSIDAD DE LAS PALMAS DE GRAN CANARIA
ESCUELA DE DOCTORADO

Programa de doctorado en Estudios Lingüísticos y Literarios en sus Contextos Socioculturales (DELLCOS) por la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

Título de la Tesis

El método de traducción en películas de ciencia ficción: estudio contrastivo del doblaje y el subtitulado

Tesis Doctoral presentada por D^a Marta González Quevedo

Dirigida por la Dra. D^a Laura Cruz García

La Directora,

La Doctoranda,

Las Palmas de Gran Canaria, a 25 de enero de 2021

AGRADECIMIENTOS

Ahora que echo la vista atrás y hago un balance de todo lo que he vivido en el transcurso del desarrollo de esta tesis, no puedo sino agradecer a todas las personas que me han acompañado en este proceso.

En primer lugar, como no podría ser de otra manera, me gustaría agradecer a mi directora de tesis, Laura, por todo el esfuerzo y el cariño que le ha dedicado a esta investigación. Tu manera de trabajar ha sido un referente para mí, y tu apoyo, tanto a la hora de llevar a cabo esta tesis, como en los inicios de mi carrera como docente, ha sido un gran pilar que me ha permitido aprender y mejorar para llegar a donde estoy ahora.

Además, me gustaría también dedicarle unas merecidas palabras a mi tutor, Víctor. Nunca pensé que acabaría trabajando junto a uno de mis más estimados profesores, así que solo quiero agradecerle tus enseñanzas y tu maravillosa disposición a apoyarme ante cualquier problema que surgiera. He aprendido muchísimo de ti tanto en mi etapa de estudiante como en mi etapa profesional.

Ha sido un privilegio trabajar con ustedes y solo espero poder seguir haciéndolo en el futuro.

En segundo lugar, quiero hacer mención a mi familia: Magüy, Tomás, Joan, Fabi, sobris, mamá, papá... no podría imaginar una familia mejor. Gracias por celebrar conmigo los éxitos y por apoyarme en los fracasos; por demostrar que están ahí cuando las cosas se ponen complicadas; por todo. Papá, mamá, si he llegado a culminar mi sueño de ser doctora, ha sido por todas las enseñanzas que me han inculcado. ¡Gracias por ser los primeros en leerse todas mis publicaciones, aunque algunas fueran un poco «densas»! Y qué decir de mi otra familia: Lidia, Paco, Yeray. Por si no fuera poco tener una familia maravillosa, tengo otra que me ha acogido como una hija. No puedo pedir nada más.

A Nadia por esas correcciones a las tres de la mañana, por las tardes infinitas en tu casa con una infusión en la mano y una sonrisa en la cara. Por acompañarme todos estos años en la facultad, por las llamadas de emergencia cuando había un problema, por todo eso y más: Σ' αγαπώ Ελληνίδα

A mi familia por elección, Sonia, Borja, Marta, Raquel, Laís, Lore, Dani... y muchos más, ustedes saben quiénes son. Por aguantar que mi único tema de conversación durante meses haya sido la tesis, por preguntar qué tal la llevaba sabiendo cuál iba a ser la

respuesta, por entender los días en que debía quedarme en casa trabajando, pero también por obligarme a tomarme un descanso de vez en cuando. Gracias por esos campeonatos de *Overcooked*, por ir a mirar las estrellas juntos, por las mañanas de café y música que acababan terminando de madrugada, por esas reuniones de élite, por las sesiones de trabajo online maratonianas (aderezadas con un poco de paprika) y las llamadas de teléfono interminables. Sin ustedes, esta tesis se habría subido a un árbol, y lo saben. Este trabajo es el culmen de esos momentos. Chicos, ¡*esta tesis ya es canon!*

Me gustaría también mencionar a B., a T. y a P. por no dejarme sola en ningún momento, por su compañía y su cariño, y por todos esos momentos en los que pretendían actuar serios y me acababan arrancando alguna carcajada.

Por último, he dejado para el final a alguien muy importante. Todo esto que lees, todas estas más de 250 páginas se deben a ti. Tu esfuerzo está dentro de estas hojas. Por esos momentos en los que tenía ganas de abandonar y me empujabas a continuar. Por tus brillantes ideas, tus gráficos de Excel, por tu paciencia al explicarme estadística, por las cajas y los bigotes. Aunque también por apagarme el ordenador cuando no podía más, por nuestra cita semanal los sábados por la noche, y, en definitiva, por aguantar esta montaña rusa que ha sido la tesis doctoral. Gracias por compartir estos momentos conmigo, Rayco. Por enseñarme que *if you can't love yourself...* No podría haber elegido un mejor compañero de camino.

A todos ustedes, a los que están y a los que faltan, mis más sinceras GRACIAS.

ABSTRACT

This dissertation is carried out in the field of Audiovisual Translation (AVT). More specifically, it focuses on dubbing and subtitling. Its main objective is to determine the degree of difference between the dubbed and the subtitled versions (from English into Spanish) of a corpus of science-fiction films. With this purpose in mind, a contrastive analysis of these two versions (dubbing and subtitling) is carried out in order to determine the nature and tendencies of the translation decisions in the field of AVT.

When dealing with the translation of audiovisual texts (both for dubbing and for subtitling), the translator has to take into account a number of specific restrictions or “noise” (Mayoral, Kelly y Gallardo, 1988) that will determine his/her translation decisions. The concept of restriction can be defined as the text features which can make it difficult for the translator to produce a faithful translation of the source text. These specific restrictions are not always the same in both modalities. In fact, different restrictions can affect the translation of the dubbing and the subtitling versions. Therefore, through this study, we also expect to determine the current tendencies of translation solutions by analysing which translation techniques are the most frequently used to solve the dubbing restrictions and which ones are the most used to solve the subtitling ones. To achieve that, a wide number of samples from movies were studied through a methodology proposed by Martí Ferriol (2013), which consists of a descriptive analysis of the restrictions, norms and techniques used in the field of AVT.

This research has a product-based approach, where the object of study is the target text (both the subtitled and dubbed versions in Spanish). Given that this methodology had only been applied to independent films from the United States, in this dissertation a completely different film genre was chosen, in order to prove the level of applicability of the method of analysis. The selected film genre was science-fiction due to the different characteristics that it presents compared to independent films, such as a wider target audience or a plot which is usually easier to follow. When choosing the specific movies that constitute the corpus, the release date, the nationality and the budget were also taken into account.

The methodology consisted of selecting and tabulating extracts of the audiovisual text (the “samples”) where a significant difference between the Spanish dubbed and subtitled

versions was found. After that, the samples were analysed and classified depending on the restriction present in the extract, and the norms and techniques applied by the translator. Finally, a study of the occurrence of each one of these elements was carried out, to obtain some conclusions about their behaviour in science-fiction films.

1. INTRODUCCIÓN	1
1.1. <i>Delimitación del objeto de estudio y objetivos.....</i>	<i>1</i>
1.2. <i>Motivación personal.....</i>	<i>2</i>
1.3. <i>Hipótesis.....</i>	<i>3</i>
1.4. <i>Justificación del estudio.....</i>	<i>4</i>
1.5. <i>Estructura del trabajo.....</i>	<i>6</i>
2. CINE Y GÉNEROS FÍLMICOS	9
2.1. <i>Importancia de la aparición del cine hablado.....</i>	<i>9</i>
2.2. <i>Géneros audiovisuales</i>	<i>10</i>
2.2.1. <i>Géneros dramáticos (o cinematográficos).....</i>	<i>15</i>
2.2.2. <i>La ciencia ficción.....</i>	<i>16</i>
3. LA TRADUCCIÓN AUDIOVISUAL	19
3.1. <i>La traducción subordinada.....</i>	<i>21</i>
3.2. <i>Características de la Traducción Audiovisual.....</i>	<i>26</i>
3.2.1. <i>Los códigos de significación</i>	<i>26</i>
3.2.2. <i>Tipos de sincronía.....</i>	<i>32</i>
3.3. <i>Estado actual de la TAV.....</i>	<i>33</i>
3.4. <i>Modalidades de la TAV.....</i>	<i>36</i>
3.4.1. <i>Voice-over o voces superpuestas</i>	<i>37</i>
3.4.2. <i>Interpretación simultánea</i>	<i>38</i>
3.4.3. <i>Traducción a la vista.....</i>	<i>40</i>
3.4.4. <i>Doblaje parcial.....</i>	<i>40</i>
3.4.5. <i>Narración</i>	<i>40</i>
3.4.6. <i>Comentario libre</i>	<i>41</i>
3.4.7. <i>Audiodescripción.....</i>	<i>41</i>
3.4.8. <i>Doblaje</i>	<i>43</i>
3.4.9. <i>Subtitulación.....</i>	<i>46</i>
4. METODOLOGÍA	49
4.1. <i>Selección del medio de distribución.....</i>	<i>49</i>
4.2. <i>Procedimiento de análisis</i>	<i>50</i>
4.2.1. <i>Restricciones.....</i>	<i>52</i>
4.2.2. <i>Normas</i>	<i>52</i>
4.2.3. <i>Técnicas</i>	<i>55</i>
5. CORPUS	63
5.1. <i>Justificación del corpus.....</i>	<i>63</i>
5.2. <i>Composición del corpus</i>	<i>66</i>

5.2.1. Avatar	66
5.2.2. Men in Black III	67
5.2.3. Pacific Rim	69
5.2.4. Star Trek: en la oscuridad.....	70
5.2.5. Guardianes de la Galaxia.....	71
5.2.6. Marte (The Martian).....	72
6. ANÁLISIS Y RESULTADOS.....	75
6.1. <i>Estructura del análisis</i>	75
6.2. <i>Análisis de los datos</i>	75
6.2.1. Restricciones.....	75
6.2.1.1. Restricción formal.....	77
6.2.1.2. Restricción lingüística.....	82
6.2.1.3. Restricción icónica (semiótica).....	87
6.2.1.4. Restricción sociocultural.....	90
6.2.1.5. Restricción nula.....	94
6.2.1.6. Discusión general sobre las restricciones.....	95
6.2.2. Normas	98
6.2.2.1. Estandarización lingüística.....	99
6.2.2.2. Naturalización	103
6.2.2.3. Explicitación.....	109
6.2.2.4. Fidelidad lingüística	113
6.2.2.5. Eufemización.....	116
6.2.2.6. Disfemización.....	119
6.2.2.7. Discusión general sobre las normas	124
6.2.3. Técnicas	130
6.2.3.1. Préstamo	131
6.2.3.2. Calco.....	135
6.2.3.3. Traducción palabra por palabra.....	138
6.2.3.4. Traducción uno por uno	144
6.2.3.5. Traducción literal	148
6.2.3.6. Equivalente acuñado	152
6.2.3.7. Omisión.....	155
6.2.3.8. Reducción.....	159
6.2.3.9. Compresión	162
6.2.3.10. Particularización.....	165
6.2.3.11. Generalización.....	167
6.2.3.12. Transposición	171
6.2.3.13. Descripción.....	174
6.2.3.14. Ampliación	177
6.2.3.15. Amplificación.....	180
6.2.3.16. Modulación.....	184
6.2.3.17. Variación	187
6.2.3.18. Sustitución.....	192
6.2.3.19. Adaptación	194
6.2.3.20. Creación discursiva	198
6.2.3.21. Discusión general sobre las técnicas	205

7. CONCLUSIONES	213
8. BIBLIOGRAFÍA	219
ANEXOS	231
<i>ANEXO I. Estrenos de películas de ciencia ficción (2009-2015)</i>	231
<i>ANEXO II. Índice de figuras</i>	235
<i>ANEXO III. Índice de tablas</i>	239

1. INTRODUCCIÓN

1.1. Delimitación del objeto de estudio y objetivos

Esta tesis se centra en el análisis de las características de la TAV (Traducción Audiovisual) cuando se abordan textos pertenecientes al género filmico de la ciencia ficción. Nos enfocaremos en filmes relacionados con el espacio exterior, ya sea por el contexto situacional o por personajes que provengan de fuera del planeta. Concretamente, se realizará un análisis comparativo entre la traducción para doblaje y la traducción para subtítulo de películas de este género relativamente recientes, puesto que creemos que son muestras representativas de las tendencias de traducción modernas. Para llevar a cabo este estudio se utilizará el método propuesto por Martí Ferriol (2013) en su libro *El método de traducción* (Castelló de la Plana: Universitat Jaume I), en el que se estudian las restricciones audiovisuales que afectan al texto, así como las normas y las técnicas que los profesionales pueden aplicar para salvar estos problemas de traducción. Creemos que este método, de fácil aplicación, es lo suficientemente exhaustivo y proporciona los datos necesarios para cumplir con el objetivo de esta investigación. Asimismo, nos gustaría hacer hincapié en el carácter descriptivista de la presente investigación, ya que se centra en establecer la naturaleza y las tendencias de las decisiones tomadas por los traductores actualmente en el ámbito de la TAV.

Como la metodología propuesta por Martí Ferriol se ha orientado hacia películas independientes estadounidenses, se hace necesario comprobar la idoneidad del método en el género mencionado anteriormente y adaptarlo a los fines de esta tesis doctoral. Estos filmes, que también denominamos «películas de autor», suelen presentar una crítica social a través de una visión muy personal del director, y van dirigidos a un público más específico, lo que conlleva que se diferencien considerablemente de los *blockbusters* (o taquillazos) como los filmes que analizamos en la presente investigación. Tal como se expone en los apartados siguientes, la ciencia ficción dentro del ámbito cinematográfico representa una amplia parte de los estrenos anuales, por lo que resulta relevante centrar este estudio en dicho género.

Por lo tanto, el objetivo principal será determinar en qué grado se diferencian las versiones dobladas y subtituladas del inglés a español de películas de ciencia ficción modernas.

De este objetivo principal se desprenden otros objetivos secundarios, que podemos definir de la siguiente manera:

- Determinar qué técnicas son las más utilizadas actualmente entre los traductores para salvar las restricciones en la traducción para doblaje.
- Determinar qué técnicas son las más utilizadas actualmente entre los traductores para salvar las restricciones en la traducción para subtitulado (que son diferentes a las del doblaje).
- Comprobar si se pueden aplicar las mismas soluciones a las modalidades de doblaje y subtitulado, aunque cada una de ellas presente complicaciones específicas.
- Comprobar si el método propuesto por Martí Ferriol es aplicable completamente a este género de películas o necesita adaptaciones. Recordemos que dicho autor había empleado el método en películas muy diferentes a las pertenecientes al género de ciencia ficción.

Con estos objetivos como punto de partida, se abre una nueva vía de investigación en la que esta metodología se podría aplicar a otros géneros y, por tanto, observar las características comunes y las diferencias de cada uno de dichos géneros.

1.2. Motivación personal

La ciencia ficción siempre ha sido una poderosa vía de escape para evadirse de la cotidianidad del día a día; y ver cómo esos mundos fantásticos pueden hacerse realidad a través del cine es una de las grandes pasiones que ha impulsado esta investigación. Históricamente, la ciencia ficción en el cine ha ocupado un lugar secundario detrás de otros géneros filmicos como el drama o el romance. Es por ello que con el uso de un corpus centrado en este género queremos contribuir a la tendencia que estamos viviendo desde hace unas décadas, y es que la ciencia ficción merece el reconocimiento como un género propio. Incluso podríamos llegar a decir que la ciencia ficción como tal está atravesando ahora su segunda época dorada: basta con detenerse ante las carteleras de los

cines en estos últimos años, en los que proliferan los superhéroes, los visitantes de otros planetas y las catástrofes naturales (tres de los temas típicos de este género). Sin embargo, a pesar de lo fantasiosa que puede parecer la ciencia ficción, como su nombre indica, pretende plantear escenarios e ideas quizás posibles en un futuro. Solo hay que leer libros como *The Martian* (2011), novela de la que surge una de las películas de este estudio, de Andy Weir, o la *Trilogía marciana* (1992), de Kim Stanley Robinson, para darse cuenta de que las novelas y películas de este género se pueden basar en elementos reales y científicos, posibles en un futuro no tan lejano. Después de todo, ¿quién habría soñado a principios del siglo XX que llegaríamos a visitar nuestro satélite cuando se estrenó *Viaje a la Luna* (1902), de Méliès? Es por ello que nos atreveríamos a afirmar que la ciencia ficción se ha convertido en un nicho de ideas que pueden ayudar a los investigadores del futuro a convertir en realidad lo que hoy nos parece imposible.

La traducción ha sido la disciplina que ha hecho posible hacer llegar todos estos elementos literarios y audiovisuales en diferentes idiomas y que actúa, no solo como un mero traslado de información entre dos lenguas, sino como una puerta abierta entre dos culturas porque, qué mejor para conocer la forma de vida de otros que disfrutando como espectador de sus propios mundos imaginarios, reflejo perfecto de las ideas y deseos de un pueblo.

1.3. Hipótesis

Puesto que la traducción para doblaje y la traducción para subtítulo son modalidades de TAV que se rigen por convenciones bien diferenciadas, se espera que, para abordar problemas similares, adopten estrategias diferentes.

No obstante, debido a las características de la ciencia ficción, creemos que existe una tendencia a una mayor literalidad en la traducción de películas de este género a causa de la cantidad de conceptos y términos científicos presentes en ellas, por lo que los textos meta, independientemente de su modalidad, podrían ser más similares al original que aquellos pertenecientes a otros géneros filmicos. Esto conllevaría, por ejemplo, una baja incidencia de restricciones relacionadas con elementos lingüísticos en comparación con las restricciones relacionadas con aspectos formales. Por consiguiente, si bien las dos modalidades de TAV estudiadas tienen características específicas, las restricciones que muestran y las normas y técnicas elegidas para solucionarlas no presentarán grandes

diferencias entre ellas. A través de esta investigación, confirmaremos o refutaremos esta hipótesis y averiguaremos si se pueden aplicar las mismas soluciones tanto en la traducción para el doblaje como en la traducción para el subtitulado con el objeto de determinar el grado de diferencia entre ambas versiones meta.

1.4. Justificación del estudio

Este género que se configura como el colmo del entretenimiento nos lleva implacablemente hacia nosotros mismos y nuestras ansiedades. ¿Acaso no es el reverso pesimista de nuestro propio mundo lo que vemos como esos mundos lejanos y desolados? Al igual que el género fantástico, la ciencia ficción es un espejo que refleja el más allá de las apariencias» (Pinel, 2009, p. 69).



Figura 1. Cartel publicitario en Estados Unidos de la película ¡Tarántula!

Desde hace siglos, la ciencia ficción ha interesado al hombre, que, en cierta medida, la ha utilizado como vía de escape o, incluso, como método de experimentación para conocer lo que podría ser la reacción de la humanidad a nuevos sucesos o inventos. A este respecto, la ciencia ficción, sobre todo aquella dirigida a un público adulto, proyecta «en el futuro las inquietudes actuales» (Pinel, 2009, p. 69). De ahí que sea un género que, a pesar de contar con un contexto ficticio, conecta con los miedos y los deseos reales de los espectadores. Como ejemplo nos encontramos con filmes como *La guerra de los mundos* (Haskin, 1953), *Alien: el octavo pasajero*

(Scott, 1979) o *Independence Day* (Emmerich, 1996), en los que se muestra una amenaza que proviene del espacio exterior; y películas como *Godzilla* (Honda, 1954), *¡Tarántula!* (Arnold, 1955) o *Blade Runner* (Scott, 1982), donde los nuevos avances de la ciencia se pueden volver en contra de la humanidad. A pesar de que estos ejemplos proceden de películas del siglo pasado, los miedos y preocupaciones de los espectadores siguen siendo los mismos y, por ende, el género de la ciencia ficción está más vivo que nunca.

A partir de los datos sobre los estrenos en España entre los años 2009 y 2015, se han creado las figuras 79 y 80, y la tabla 104, que se encuentran en el Anexo I. En ellas se puede observar la cantidad de películas estrenadas clasificadas por géneros. En las figuras, los colores cálidos son los que más predominan; estos se corresponden con los

géneros principales: drama y comedia. A continuación, por número de estrenos, les siguen, en orden descendente, el suspense, el documental y, finalmente, el terror y la ciencia ficción.

Tanto en el periodo comprendido entre 2009 y 2011 (figura 79) y el periodo que abarca desde 2012 a 2015 (figura 80), los resultados son casi idénticos. No nos sorprende que el drama, la comedia y el suspense sean de los géneros más habituales, ya que muchas películas se pueden incluir dentro de estas categorías. En el caso del drama, podemos encontrarnos, entre otros, dramas románticos, dramas históricos o dramas sociales. Se podría decir que un gran número de filmes que se clasificarían dentro de otros géneros «podrían responder igualmente a esta definición del drama, pero la tradición tan sólo engloba a las obras que no pueden clasificarse en función de otros géneros reconocidos: policiacas, aventuras, wésterns, etc.» (Pinel, 2009, p. 119). Es decir, que es posible afirmar que casi cualquier película puede pertenecer a este género. Así lo determina Pinel (2009, p. 119) cuando establece que «El drama es el género cuantitativamente más importante del cine, ya que a lo largo de su historia éste se ha interesado por las pasiones y vidas humanas». Como podemos observar, esta definición puede abarcar casi la totalidad de las tramas de las películas que se estrenan actualmente en el cine. Lo mismo ocurre con la comedia (con muchos subgéneros, entre ellos la aparentemente contradictoria «comedia dramática») e incluso podríamos aventurarnos a asegurar lo mismo de aquellos filmes denominados «thriller» o de suspense. Como consecuencia, estos tres géneros, cuyas fronteras con otros géneros son muy complicadas de delimitar, abarcan la mayor cantidad de estrenos de los últimos años. Tras estas dos categorías, curiosamente la siguiente en número de estrenos es la de los documentales¹. No obstante, los documentales presentan una característica especial y es que, si bien están dirigidos a todos los públicos, en comparación con otras temáticas su consumo es mucho menor y, en consecuencia, su difusión también se reduce, por lo que terminarán proyectándose en un reducido número de salas de cine.

Finalmente, los bloques de colores fríos hacen referencia a las categorías de «terror», «ciencia ficción» y «animación»². Llama la atención que los estrenos de ciencia ficción

¹ En esta categoría no se han incluido los *mockumentaries* o *falsos documentales*, que consisten en imitar el estilo y las convenciones de los documentales, pero mostrando en ellos información ficticia. Para más información sobre los falsos documentales, véase Gandasegui, 1970 o Hight, 2015.

² En este caso, se ha optado por incluir en este apartado todos los estrenos que no son de imagen real, tanto animación digital como dibujos animados tradicionales. Hay que tener en cuenta que, a pesar de que la

y los de películas de terror sean bastante similares. En sus inicios, la ciencia ficción se englobaba dentro de las películas de terror y se consideraba como un subgénero de bajo presupuesto (Sánchez, 2007). De un total de 2767 películas que se han estrenado en nuestro país entre 2009 y 2015, aquellas que pertenecen al género de ciencia ficción representan un 4,3 %, cifra nada desdeñable si tenemos en cuenta que la comedia y el drama ocupan casi un 51 % de los estrenos totales, con lo que queda solo un 49 % para repartir entre más de 50 categorías cinematográficas³. Asimismo, se debe tener presente que, a diferencia de otros tipos de películas, los filmes de ciencia ficción suelen requerir de una inversión inicial mucho más elevada debido a la necesidad de incorporar más efectos especiales y escenarios que en otras categorías.

1.5. Estructura del trabajo

La presente investigación se estructura en siete capítulos. El primero de ellos es la introducción, en la que se definen tanto el objeto de estudio como los objetivos que se pretenden alcanzar; la hipótesis de la que partimos; la justificación del estudio, que creemos necesaria para determinar la importancia de esta investigación; y la motivación personal de la autora.

El segundo de los capítulos expone un breve recorrido de la evolución del cine desde la aparición del cine hablado (punto fundamental en la historia de la traducción audiovisual) hasta nuestros días, centrándonos en los géneros fílmicos. Sin embargo, se tendrá una especial consideración a la ciencia ficción y su evolución, desde sus inicios literarios hasta su salto a la gran pantalla. Asimismo, todo ello se examinará desde una perspectiva traductológica.

El tercer capítulo ofrece el marco teórico en el que se tratan los conceptos fundamentales de la TAV, su estado actual y las modalidades en las que se pueden clasificar los distintos tipos de traducción dentro de este ámbito. A este respecto, se hará hincapié en las dos modalidades en las que se centra nuestra investigación: el doblaje y el subtítulo.

animación sea el formato, el filme en cuestión puede pertenecer a otras categorías, como comedia, infantil o humor.

³ Dentro de las categorías cinematográficas se pueden encontrar géneros tan variados como el documental, el drama, o el péplum, así como algunos más desconocidos, como son las películas experimentales, las de trucaje o las películas *underground*.

A continuación, en el siguiente capítulo, el cuarto, se establece la metodología que se va a seguir durante toda la investigación, donde destacan aspectos como la selección del medio de distribución en que se presentan los textos audiovisuales objeto de estudio o el procedimiento de análisis.

En el quinto capítulo se presenta el corpus, se establece la justificación de la elección de las películas estudiadas y se aporta un breve apartado de información sobre cada una de ellas.

La descripción del análisis se encuentra en el sexto capítulo. En este apartado se presentan los datos obtenidos de los tres grandes fenómenos estudiados: las restricciones, las normas y las técnicas. Al final de cada uno de los apartados se lleva a cabo una discusión general para resumir la información expuesta a lo largo del capítulo.

Como último capítulo, se ofrecerán las conclusiones obtenidas, se dará respuesta a las preguntas establecidas en la hipótesis y se especificará el grado de consecución de los objetivos propuestos.

2. CINE Y GÉNEROS FÍLMICOS

2.1. Importancia de la aparición del cine hablado

La necesidad de la TAV surge cuando aparecen las primeras películas sonoras. Hablamos de películas sonoras porque, como afirma Gambier (1996, p. 8), «le cinéma n'a jamais été «muet», grâce à des intertitres ni non plus vraiment «silencieux», grâce aux musiques d'accompagnement d'abord jouées dans les salles de projection». Es decir, que el cine nunca ha sido «mudo», puesto que siempre los intertítulos han estado presentes, acompañados además de música dentro de las salas. Coincidimos con Alsina (1993, p. 161) en que se podría decir que el padre del cine sonoro fue Lee DeForest (1873-1961), a pesar de que no sea un personaje reconocido por la industria ni por muchos historiadores. Después de patentar en 1917 un aparato para amplificar las ondas sonoras, empezó a trabajar, a principios de los años 20, en el cine sonoro. Tras presentar sus experimentos al público, comienza a producir sus propias películas sonoras, en las que recogía fragmentos de óperas, actuaciones de cantantes y de comediantes. Sin embargo, Hollywood se resistía a utilizar sus inventos ya que «Aceptar el sonido llevaba a construir estudios adecuados, a equipar las salas del país y del mundo, a preparar nuevamente a directores, intérpretes y técnicos. En términos puramente industriales, el sonido era una revolución de tal volumen que podía hundir al cine» (Alsina, 1993, p. 162). Teniendo esto en cuenta, las películas sonoras habrían terminado por desaparecer si no hubiera sido por la compañía Warner Brothers (también conocida como Warner Bros.), que, junto con ingenieros de la Western Electric y de los Laboratorios Bell, cimentaron los inicios del sistema Vitaphone, lo que finalmente daría paso al cine sonoro (Alsina, 1993).

Se podría establecer la fecha oficial del nacimiento de las películas sonoras en el año 1927, momento en el que se estrena el filme *El cantor de Jazz*, de Alan Crosland (1927), por parte de una Warner Bros. que en ese momento se encontraba ya casi en la ruina. Esta película alternaba subtítulos con voz y música. Fue un éxito en taquilla, aunque no produjo la revolución que se esperaba. En 1928, la compañía Warner estrena *Lights of New York* (Foy, 1928), la primera película totalmente hablada. Sin embargo, este

acontecimiento no fue aceptado por algunos sectores de la sociedad, ya que, si el cine se convertía en sonoro, dejaría de ser considerado como universal (Izard, 1992). No sería hasta el año 1929 cuando la industria se transformara y se impusiera el sonido al cine mudo (Alsina, 1993). No obstante, aún quedaban algunos problemas por solventar como, por ejemplo, la distribución de estas películas en países de habla no inglesa. En principio, se optó por estudios multilingües, en los que se rodaba la misma película con mismos decorados y equipo técnico, pero sustituyendo a los actores; método que convivió con el doblaje y los subtítulos durante un tiempo, pero que fracasó estrepitosamente (Chaume, 2004). En ocasiones, algunos actores eran políglotas, por lo que podían interpretar su papel en otros idiomas. Sin embargo, la población acabó prefiriendo las versiones norteamericanas, en las que aparecían las estrellas de cine (Agost, 1999). La gran cantidad de población analfabeta, las políticas de protección lingüística (relacionadas con el nacionalsocialismo) y el poco interés hacia lenguas que no fueran la materna hicieron el resto y situaron al doblaje por encima del subtulado como la modalidad idónea para traducir las películas en países que disponían de mayores medios económicos. Por el contrario, al ser la modalidad más barata, el subtulado se impuso en países con lenguas minoritarias (Chaume, 2004).

2.2. Géneros audiovisuales

Antes de hablar de los géneros filmicos, resulta útil observar la clasificación de los géneros audiovisuales de Agost (1999). Esta autora parte de las dimensiones del contexto de Hatim y Mason (1990) y sintetiza formulaciones provenientes de la lingüística, de los estudios de traducción y de estudios sobre cine y televisión.

Tabla 1. Clasificación de los géneros audiovisuales (Agost, 1999, p. 31)

Géneros dramáticos

Narrativo	Películas (del oeste, de ciencia ficción [...] etc.), series, telenovelas, telefilmes, dibujos animados, etc.
Narrativo + descriptivo	Películas (documentales, filosóficas)
Narrativo + expresivo	Teatro filmado, películas (musicales, literarias), ópera filmada, canciones.

Tabla 1 (cont.). Clasificación de los géneros audiovisuales (Agost, 1999, p. 31)

Géneros informativos

Narrativo	Documentales, informativos, reportajes, <i>reality-shows</i> , docudramas, programas de sociedad, etc.
Narrativo + descriptivo	Documentales, reportajes
Narrativo + argumentativo	Docudramas, reportajes (ideológicos)
Expositivo	Programas divulgativos, culturales
Expositivo + argumentativo	Programas destinados al consumidor, al ciudadano, programas sobre cocina, bricolaje [...], etc.
Argumentativo	Reportajes
Conversacional	Entrevista
Argumentativo + conversacional	Debates, tertulias
Predictivo	Previsión meteorológica

Géneros publicitarios

Instructivo	Anuncios
Instructivo + conversacional	Anuncios dialogados
Instructivo + expositivo	Campañas institucionales de información y prevención, publlirreportaje, venta por televisión, propaganda electoral

Géneros de entretenimiento

Narrativo	Crónica social
Instructivo	Programas de gimnasia
Conversacional	Concursos, magazines
Representativo	Retransmisiones deportivas
Expresivo	Programas de humor
Predictivo	Horóscopo

Como demuestra esta tabla, Agost ha decidido aunar los géneros audiovisuales para cine y aquellos destinados a televisión. Tal como ella lo expresa,

Aunque esta clasificación podría dividirse en dos bloques, los géneros del cine y los géneros de la televisión, es importante destacar el hecho de que se ha producido una inclusión del cine dentro de la televisión, representando una parte muy importante de su programación. Esto nos ha decidido a presentar una división en géneros sin hacer una diferenciación entre los textos del medio televisivo y los del cinematográfico (Agost, 1999, p. 29).

En esta investigación nos hemos centrado en una serie de textos audiovisuales pertenecientes al primer apartado: el subgénero narrativo, dentro del género dramático. Como explica Agost (1999), existen unos géneros susceptibles de ser doblados, y las películas narrativas, dentro del género dramático, se engloban dentro de este grupo. Principalmente, podemos decir que aquellos que comúnmente no se doblarán son, por ejemplo, una tertulia, una predicción meteorológica, un concurso o un programa de videntes y horóscopos; no obstante, «La heterogeneidad del mundo audiovisual hace que sea muy difícil establecer una tipología perfecta» (Agost, 1999, p. 39). Por ello, cabe puntualizar que la clasificación de géneros es una representación simplificada de la realidad audiovisual, ya que se pueden mezclar los géneros que son susceptibles de ser doblados con los que no lo son, creando así nuevas clasificaciones. Además, se debe destacar que, a pesar de que esta clasificación es bastante precisa, en la actualidad han surgido nuevos géneros audiovisuales como, por ejemplo, videojuegos, web series, contenidos bajo demanda (VBD, o VOD por sus siglas en inglés), páginas web multimedia o cómics interactivos.

[...] la aparición del llamado fenómeno web 2.0 está afianzando de forma mucho más acelerada la aplicación de nuevos modelos narrativos que generan contenidos audiovisuales en muchos casos de creación colectiva, lo cual está generando a su vez una cultura de la llamada “creación colectiva” o “inteligencia colectiva” que ofrece nuevas formas de expresión a la red (Lloret Romero y Canet Centellas, 2008, párr. 2).

A través de un análisis de los géneros audiovisuales más comunes, hemos elaborado una clasificación (tabla 2) que podría considerarse como un añadido con el objetivo de actualizar la lista propuesta por Agost (1999), reflejada en la tabla 1.

Tabla 2. Nuevos géneros audiovisuales

	Género	Subgénero
<i>Web series</i>	Dramático	Narrativo / expresivo
<i>Slideshows</i>	Informativo	Narrativo
<i>Screencasts y tutoriales</i>	Informativo	Narrativo + expositivo
<i>Streaming</i>	Informativo	Expositivo
<i>Videojuegos</i>	Interactivo	Narrativo
<i>Cómics interactivos</i>	Interactivo	Narrativo
<i>Películas interactivas</i>	Interactivo	Narrativo

Consideramos que estos nuevos modelos se pueden añadir a la clasificación de esta autora puesto que, en los últimos años, han surgido géneros audiovisuales que no podemos enmarcar dentro de ningún otro género concreto.

Hablamos, entre otros, de las web series y los *slideshows* (que se basan en una narración durante la presentación de diapositivas). Asimismo, también nos encontramos con unos formatos que han tenido un creciente éxito a partir de plataformas de difusión como YouTube, Vimeo o Twitch: los *screencast*, los tutoriales y los *streaming*. El primero de ellos se basa en un sistema de captura de pantalla en el que el emisor va analizando lo sucedido en la imagen.

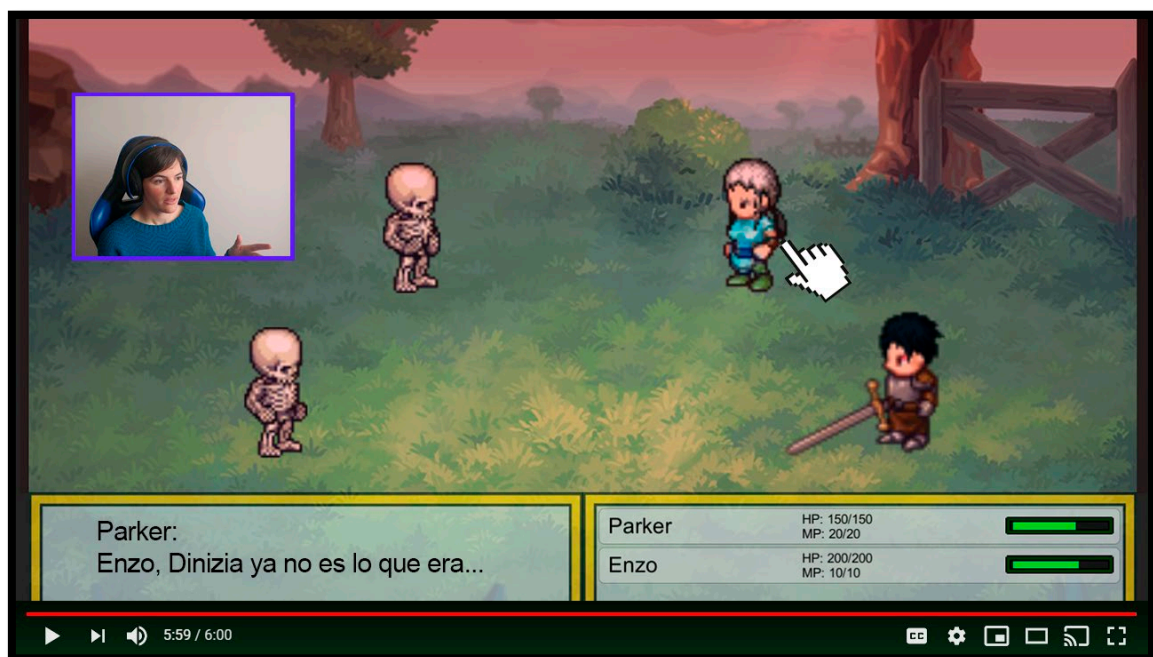


Figura 2. Screencast en el que se muestra la jugabilidad de un videojuego

El segundo de ellos es el tutorial (o *How to*), uno de los géneros más populares en YouTube ya que, según un estudio de Google llevado a cabo en el año 2015, aproximadamente el 70 % de los usuarios acude a esta plataforma para buscar este tipo de contenido⁴. El objetivo de este formato es enseñar a realizar alguna tarea o habilidad como, por ejemplo, arreglar algún problema en el coche o aprender a cocinar una receta. El último de los formatos nombrados es el *streaming*, en el que un creador de contenido habla en tiempo real a sus seguidores. La diferencia entre el *streaming* y el *screencast* se

⁴ Para más información se puede consultar la web <https://www.thinkwithgoogle.com/consumer-insights/consumer-trends/i-want-to-do-micro-moments/>

basa en la sincronidad del primero con respecto al segundo, que difunde contenidos de forma asíncrona, y la no obligatoriedad de basar la imagen en capturas de pantalla, sino que el mismo emisor puede mostrar su imagen a través de una webcam.

Estimamos oportuno agregar también una nueva división de género: el género interactivo, puesto que no era posible añadir los ejemplos expuestos a las clasificaciones ya existentes. Nos referimos al videojuego, al cómic interactivo y a la película interactiva, en los que el mismo receptor forma parte importante del medio, pues se le impone tomar una serie de decisiones que afectarán al consumo del contenido (ya sea mediante el manejo de un personaje en un videojuego o tomando decisiones en una película que modificarán el final de esta).

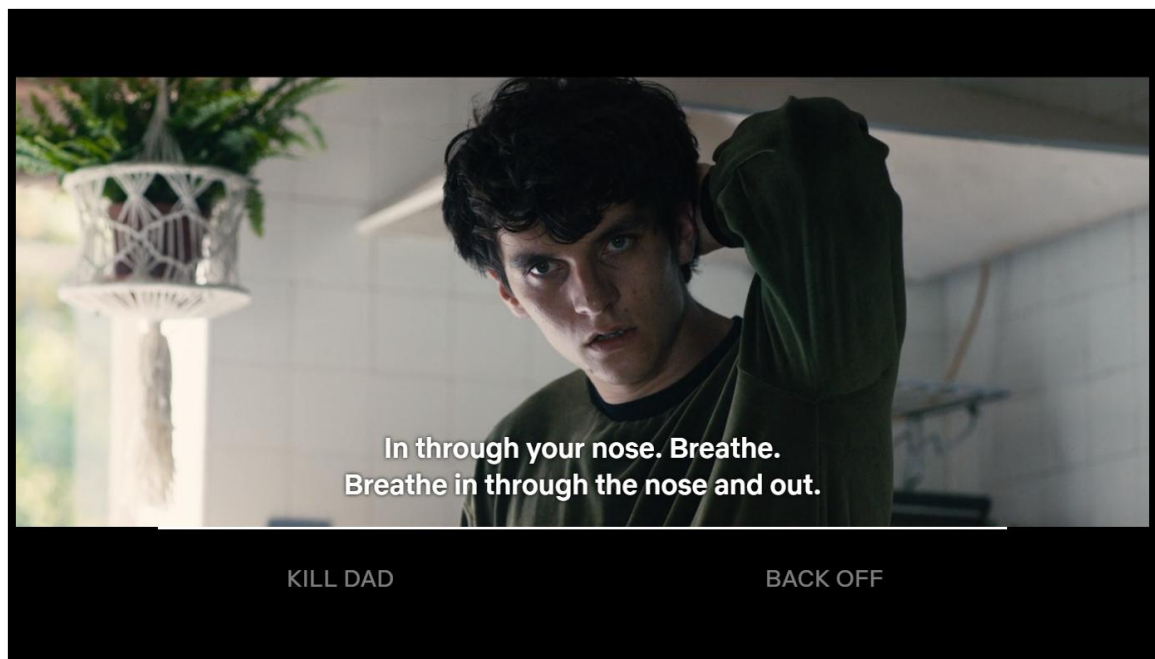


Figura 3. Captura de pantalla de la película interactiva Black Mirror: Bandersnatch (Netflix). Imagen de Imdb.com

Independientemente de lo dicho anteriormente, debemos realizar una subdivisión más, puesto que, en la tabla, no se han diferenciado los géneros dramáticos existentes, los cuales abarcan el objeto de este estudio.

2.2.1. Géneros dramáticos (o cinematográficos)

La principal complicación de los géneros cinematográficos es que su definición no es lo suficientemente precisa. Según la definición de la Real Academia Española, un género «En las artes, sobre todo en la literatura, [hace referencia a] cada una de las distintas categorías o clases en que se pueden ordenar las obras según rasgos comunes de forma y contenido». No obstante, a menudo las películas no se adaptan a las categorías clásicas del teatro heredadas de la antigua Grecia, como son la tragedia, el drama, el melodrama, la comedia y la comedia dramática (Pinel, 2009). Dentro de una primera clasificación, se pueden establecer dos grandes grupos: el cine de ficción y el cine de no-ficción o documental. La gran diferencia es que, mientras el primero desarrolla una historia imaginaria, el segundo describe un relato verídico. Sin embargo, la clasificación de los filmes por géneros implica ciertas dificultades. «Genre is seemingly an unproblematic concept, but this is not the case. [...] First, because generally speaking a film is rarely generically pure. [...]. A second problematizing factor is that genres also produce sub-genres, so again clarity is proscribed» (Hayward, 2013, p. 183). Por tanto, la división de filmes por géneros no solo se basa en una simple categorización de películas, sino que, tal como defiende Neale (1990, pp. 46-48), los géneros, más que hacer referencia a una definición de un tipo de película, responden a las expectativas e hipótesis que tiene el espectador.

Clearly, genres are not static, they evolve with the times, even disappear. Generic conventions as much as genres themselves 'evolve', become transformed for economic, technological and consumption reasons. Thus, genres are simultaneously conservative and innovative insofar as they respond to expectations that are industry- and audience-based. In terms of the industry, they repeat generic formulas that 'work' and yet introduce new technologies that shift and modernize generic conventions. This same paradox holds true for audiences with their expectations of familiarity as well as change and innovation (Hayward, 2013, p. 182).

Centrándonos en el cine de ficción, se puede establecer una clasificación primaria dependiendo del estilo o tono, de la ambientación o del tipo de audiencia, etc. La división de las películas por géneros tuvo su auge en el Hollywood de los años 30, ya que, clasificar los filmes según estas categorías permitía a los estudios «la amortización de los intérpretes contratados, de los decorados, del vestuario, así como la eficacia de las condiciones de producción, del lanzamiento comercial y de la difusión» (Pinel, 2009, p. 12). No obstante, como hemos comentado antes, este tipo de divisiones no será del todo precisa y variará a lo largo del tiempo. En palabras de Hayward (2013, p. 184), «Film genre, therefore, is not as conservative a concept as might first appear: it can switch, change, be imbricated (an overlapping of genres), subverted». Según Pinel, entre géneros

y sub-géneros, existen más de 40 categorías, ya que «las películas que presentan una cierta originalidad en su forma se adaptan difícilmente a esta forma tan imprecisa» (Pinel, 2009, p. 11) de las divisiones según los criterios del teatro clásico. Sin embargo, a este respecto el autor precisa lo siguiente:

[Hay géneros] más sólidos, más coherentes, más identificables, [que] se refieren a relatos, a personajes y a decorados codificados: se trata del western, de la comedia musical, del péplum, de la película fantástica, criminal, histórica, de aventuras, de espionaje, de ciencia ficción, de guerra o de acción (Pinel, 2009, p. 12).

2.2.2. La ciencia ficción

Al ser el cine un campo de estudio tan amplio, con muchos géneros posibles como objeto de estudio, la presente investigación se ha centrado en las películas de ciencia ficción ya que, como adelantábamos en el apartado anterior, la ciencia ficción es un género fácilmente identificable debido a las historias que presentan, la situación temporal y espacial en la que se sitúan o los personajes que aparecen. Sin embargo, de todos los géneros filmicos existentes, la ciencia ficción no siempre ha ocupado su puesto entre los géneros «mayores». El término *ciencia ficción*, surgido como calco (erróneo, dirían algunos) del inglés *science fiction*, nace en el año 1926 gracias a Hugo Gernsback, prolífico escritor de historias de género fantástico (Ray, 2020). Precisamente el término *ciencia ficción* sería el que Gernsback



Figura 4. Portada de la revista *Amazing*, publicación en la que aparece por primera vez el término «ciencia ficción»

utilizaría en la portada de una de las revistas más famosas sobre el tema: *Amazing Stories* (Biblioteca Nacional de España, 2010). Sin embargo, aunque su denominación naciera a mediados de los años 20, desde siglos anteriores ha existido literatura que podríamos englobar en este género. Si nos remontamos a la Grecia clásica, podríamos hablar de *La Odisea* de Homero, que data del siglo VIII a.C., o la leyenda de la Atlántida de Platón. No obstante, siendo rigurosos en el análisis del género de estos textos, podríamos decir que pertenecen a la fantasía o a una proto-ciencia ficción, ya que los acontecimientos

imaginarios que describen estas historias no se deben a los avances tecnológicos del ser humano, sino a la magia o a la intervención de los dioses. Como expresaba Amis (1966, p. 14),

[la] ciencia ficción es aquella forma de narrativa que versa sobre situaciones que no podrían darse en el mundo que conocemos, pero cuya existencia se funda en cualquier innovación, de origen humano o extraterrestre, planteada en el terreno de la ciencia o de la técnica, o incluso en el de la pseudo-ciencia o la pseudo-técnica.

Teniendo en cuenta la anterior definición, se estableció que el punto de partida de la ciencia ficción, tal y como la conocemos actualmente se sitúa en el año 1818 con la publicación de *Frankenstein o el moderno Prometeo*. Por esta razón, se dice que su autora, Mary Shelley, es la madre de la ciencia ficción: «*Frankenstein* itself displays such confident mastery that for almost two centuries it has rewarded the attention of readers and inspires writers in a genre largely devoted to variations on its theme of the uses and abuses of science» (Alkon, 2002, p. 1). Si no hubiera sido por aquella famosa reunión veraniega en la que Lord Byron propusiera a todos los asistentes, entre ellos Mary Shelley, escribir una historia de terror, quizás habría cambiado por completo el futuro de la ciencia ficción.

Tabla 3. Características de las películas de ciencia ficción (Pinel, 2009, p. 69)

Características del género de ciencia ficción

Tiempo	Futuro o «retrociación» (viajes temporales)
Lugar	El espacio o un planeta en concreto
Decorados	Ordinarios o futuristas
Accesorios	Tecnología futurista, naves espaciales, androides y robots
Temas	Exploración espacial, contactos extraterrestres, catástrofes relacionadas con tecnologías actuales o futuras, entre otras.

Centrándonos ya en el cine, delimitar el género de ciencia ficción es una «difícil cuestión, más si cabe porque tal vez estemos hablando del género cinematográfico de definición más escurridiza» (Sánchez, 2007, p. 15). La ciencia ficción tiene su origen en la fantasía, aunque, para diferenciarlas, la primera se reviste de un aire científico para desarrollar su historia. No obstante, dentro de la ciencia ficción nos encontraremos con muchas temáticas y estilos diferentes (Pinel, 2009, p. 68). En lo relativo a sus inicios filmicos, y tal como adelantábamos en apartados anteriores, la ciencia ficción se consideraba como un género menor, una copia de bajo presupuesto de las películas de terror, aunque no debe

sorprendernos ya que comparte con este «su fuerza alegórica, su capacidad de reacción ante las crisis sociales y algunos de sus elementos distintivos» (Sánchez, 2007, p. 16). Sin embargo, se debe tener en cuenta que los inicios de la ciencia ficción se fundamentan en obras de autores tan importantes como Julio Verne y H.G. Wells (de Miguel, 1988). Vemos su influencia en la primera película del que sería el padre de este género⁵ en la pantalla: Georges Méliès, con su *Viaje a la luna* (Méliès, 1902). A pesar de su éxito, Méliès termina vendiendo juguetes y golosinas en un bazar de la estación de Montparnasse y, con él, el género de ciencia ficción se entierra en la categoría de películas de serie B (Memba, 2007). Después de eso, este género pasará sin pena ni gloria –a excepción de algunas películas, como *Metrópolis* (Lang, 1927) o *King Kong* (Cooper, M. C.; Shoedsack, 1933)– hasta llegar a su etapa de madurez en los años 60. Es en esta década cuando se comienza a superar el anticomunismo imperante en los filmes de décadas anteriores y la ciencia ficción pasa de ser fantasía a tener unas bases más científicas (Memba, 2007).

Paralelamente a esa búsqueda del rigor científico, los grandes estudios comienzan a confiar en la ciencia ficción. Así, aunque nuestro querido Roger Corman rueda delicias como *El hombre con rayos X en los ojos* (1963), por lo general, la ciencia ficción abandona las producciones de serie B para empeñarse en superproducciones (Memba, 2007, p. 88).

Aparecen películas como *2001: una odisea en el espacio* (Kubrick, 1968) o la trilogía de *La guerra de las galaxias* (Lucas, 1977), que consideramos como las primeras *space opera* o epopeyas espaciales. «A partir de ese momento, las películas de ciencia ficción se enmarcaron en el ámbito de las producciones ambiciosas y/o de gran presupuesto, que recurrían a una serie de efectos especiales actuales» (Pinel, 2009, p. 69). Desde ahí podemos afirmar, tal como establece Pinel (2009, p. 69), que se empieza a crear una ciencia ficción cuyo objetivo son los adultos, donde se plasmarían y tratarían «las inquietudes actuales» de los espectadores pero en un entorno futurista. Atrás se quedan los disfraces de robots y las máscaras de plástico que imitaban con mayor o menor acierto a los extraterrestres. Actualmente, la ciencia ficción se ha ganado un lugar por derecho propio entre los géneros «mayores», separándose completamente de las películas de terror. No obstante, será un género predominado por producciones de países como Estados Unidos, Gran Bretaña y Japón, con escasos éxitos fuera de esas fronteras (Pinel, 2009).

⁵ Sin embargo, pocos conocen que el primer cortometraje del género, llamado *Charcuterie mécanique* (1896), nació de las manos de los hermanos Lumière (Sánchez, 2007).

3. LA TRADUCCIÓN AUDIOVISUAL

Más antigua que las dinastías chinas o egipcias, más que la agricultura o la Edad de los Metales, anterior a toda memoria, mito o leyenda que haya podido llegar hasta nosotros, la traducción cuenta, como actividad humana, con una historia propia que se desarrolla a lo largo de épocas sucesivas y distintas, más breve cada una de ellas a su vez que la anterior, porque también aquí la «aceleración histórica» tiene su reflejo. El paso de una etapa a otra se producirá siempre como consecuencia de la aparición de un nuevo factor que, sin suprimir nada de lo anterior, modifica notablemente la trayectoria general de este afán, estudio, arte y profesión (Santoyo, 1987, p. 7).

Como expone Santoyo en la cita anterior, la práctica de la traducción se remonta a miles de años atrás, aunque no es hasta los años 70 que se inicia una «reflexión de carácter más sistemático» de esta disciplina (Hurtado, 2001, p. 19). Tal como lo define Catford (1965, p. 20), la traducción consiste en «the replacement of textual material in one language (SL) by equivalent material in another language (TL)». No obstante, en el ámbito de la traducción, la modalidad de Traducción Audiovisual (TAV) es relativamente moderna. La TAV surge a partir de la necesidad de traducir las películas sonoras que comienzan a aparecer a finales de los años 20 del siglo pasado y es un tipo de «traducción especializada que se ocupa de los textos destinados al sector del cine, la televisión, el vídeo y los productos multimedia» (Agost, 1999). Es curiosa la diversidad de nombres que se han utilizado para denominar a esta modalidad de traducción, aunque el término «Traducción Audiovisual» (acepción de mayor difusión en España) aún no solo aquellos textos provenientes del cine o la televisión, sino todos aquellos relacionados con la traducción o localización de productos informáticos (Chaume, 2004). Consideramos, por tanto, esta denominación como la más adecuada para el presente trabajo. A partir de ahí, podemos decir que la TAV ha ido evolucionado. Con todo, tuvieron que pasar 30 años más para que se empezara a escribir sobre ella, ya que, hasta ese momento, escaseaban los trabajos sobre este tipo de traducción. No obstante, en el año 1960 aparece un número monográfico de la revista *Babel* dedicado a la traducción del cine y, finalmente, en la década de los 70 se cierra esta etapa de escasos estudios gracias a la publicación un manual exhaustivo sobre la TAV: *Film Dubbing: Phonetic, Semiotic, Esthetic and Psychological Aspects* (Fodor, 1976). Podemos decir que, a pesar de que muchos

investigadores no preveían un gran éxito en esta modalidad de traducción, ha ido proliferando y actualmente se pueden encontrar muchos artículos y otros tipos de publicaciones sobre el tema, aunque, debido a que la TAV lleva un recorrido de solo 50 años, todavía queda mucho camino por recorrer.

La TAV se puede definir como «una modalidad de traducción que se caracteriza por la particularidad de los textos objeto de la transferencia, que, como su nombre indica, aportan información (traducible) a través de dos canales distintos y simultáneos» (Chaume, 2000, p. 47). Por tanto, esta dualidad de canales es la que determina el texto audiovisual. Según Mayoral, Kelly y Gallardo (1988), como el traductor debe tener en cuenta dicha dualidad, se encuentra con una dificultad añadida, ya que la traducción de estos textos que transmiten su significado a través de los canales visual y auditivo se ve limitada: «When translation is required not only of written texts alone, but of texts in association with other communication media (image, music, oral sources, etc.), the translator's task is complicated and at the same time constrained by the latter» (Mayoral, Kelly y Gallardo, 1988, p. 356).

Asimismo, Agost (1999) hace referencia a un código escrito (los guiones), ya que la gran mayoría de estos textos vienen guionizados previamente. Dentro de esta categoría, podemos englobar los textos cinematográficos, televisivos, aquellos para DVDs y Blurays y los textos destinados a los productos informáticos o multimedia. Igualmente, el traductor deberá tener no solo conocimiento de la temática que debe traducir, sino también de las convenciones y problemas que se pueden encontrar dentro del texto audiovisual y que, por tanto, restringen y condicionan su traducción (Agost, 1999).

Por consiguiente, la TAV presenta una serie de particularidades que la diferencian de otras modalidades. Mayoral (2001) las enumera de la siguiente manera:

1. La primera de ellas hace referencia a la multiplicidad de canales existente en los medios audiovisuales. En concreto, nos referimos al canal auditivo y el visual, y a «sus diferentes tipos de señales característicos: imagen en movimiento, imagen fija, texto, diálogo, narración, música y ruido» (Mayoral, 2001, p. 34).
2. La segunda particularidad está relacionada con los participantes en el producto final. La traducción no solo pasa por las manos del traductor, sino que después recorre un camino en el que se encuentra con ajustadores, directores de doblaje o subtítulo, actores de voz (más conocidos actualmente como actores de doblaje),

etc., antes de convertirse en un producto terminado. Es más, todos estos participantes no tienen por qué conocer la LO (lengua de origen) y, por tanto, y debido a ello, la traducción sufrirá una serie de transformaciones que la modificarán antes de que se convierta en el texto final.

3. Hay que añadir, como tercera particularidad, que hay casos en los que «el espectador percibe el producto audiovisual en un mínimo de dos lenguas diferentes de forma simultánea [...] por los mismos canales [...] o por canales diferentes e incluso, en ocasiones, se combinan varios de estos sistemas» (Mayoral, 2001, p. 36). Según estas particularidades, podríamos aunar las modalidades de subtulado, *voice over* e interpretación simultánea, entre otras, aunque omitiendo el doblaje, ya que para llevar a cabo esta modalidad se debe eliminar la banda sonora original y sustituirla, por lo que no habría simultaneidad de lenguas en el mismo texto audiovisual.
4. Finalmente, como última particularidad, Marleau (1982) establece que la traducción audiovisual utiliza una serie de convenciones propias que, al ser utilizadas en el texto meta (TM), permitirán que el producto se perciba como un texto original y no una traducción. No obstante, esta característica no es común a todas las modalidades audiovisuales puesto que, si hablamos de que el producto final debe verse como una creación original en la lengua meta, principalmente estaríamos haciendo referencia al doblaje. En cuanto a la subtulación, en vista de que el canal auditivo no se ve modificado y, por tanto, el espectador recibe el texto original mediante este canal, no existe la ilusión de que el producto se ha creado en la lengua meta. En conclusión, el subtulado no poseerá esta última característica, aunque tampoco es el objetivo de esta modalidad.

3.1. *La traducción subordinada*

Mayoral, Kelly y Gallardo (1986) desarrollan el concepto «constrained translation» o «traducción subordinada» teniendo en cuenta la «dynamic translation» de Nida, formulada por primera vez en el año 1964.

Language consists of more than the meanings of the symbols and the combinations of symbols; it is essentially a code in operation, or, in other words, a code functioning for a specific purpose or purposes. Thus we must analyze the transmission of a message in terms of a dynamic dimension (Nida, 1964, p. 120).

Nida establece que la comunicación se basa en redundancias (tanto lingüísticas y formales como culturales) que, lejos de ser innecesarias, permiten al receptor entender el mensaje, es decir, decodificarlo de forma eficaz y rápida. Esta idea se puede descifrar de forma más clara con las siguientes figuras:

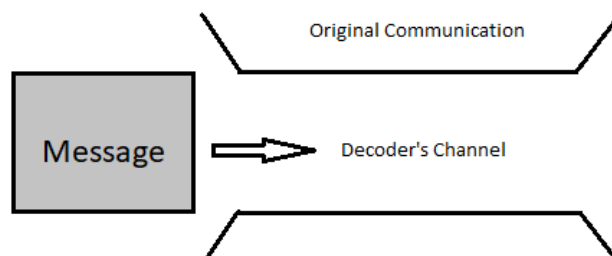


Figura 5. Comprensión del mensaje en la comunicación original. Figura extraída de Nida, 1964, p. 131

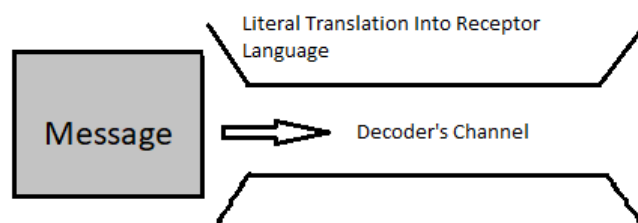


Figura 6. Comprensión del mensaje en la lengua meta mediante traducción literal. Figura extraída de Nida, 1964, p. 131

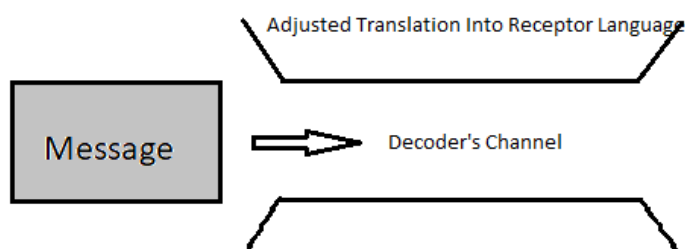


Figura 7. Comprensión del mensaje en la lengua meta mediante una traducción adaptada. Figura extraída de Nida, 1964, p. 131

En otras palabras, lo que Nida defiende es que, para que el mensaje sea comprendido de forma correcta, el traductor debe adaptar el lenguaje, puesto que las redundancias que le sirven al receptor de la lengua origen para entender el texto no tienen el mismo efecto en el receptor de la lengua meta. Según Nida y Taber (1986, p. 29), «la traducción consiste en reproducir, mediante una equivalencia natural y exacta, el mensaje de la lengua

original en la lengua receptora, primero en cuanto al sentido y luego en cuanto al estilo». Por tanto, el traductor no se debe centrar en el concepto de «identidad» sino de «equivalencia», en el que predomina el contenido sobre el continente, el mensaje sobre la forma, y que implica la adecuación del mensaje a los receptores del texto meta. Como estos autores afirman, «[...] En ocasiones, no sólo es legítimo, sino necesario apartarse bastante de la estructura formal» (Nida y Taber, 1986, p. 30). Por tanto, tenemos esta «equivalencia dinámica», en la que el texto meta obtiene una respuesta del receptor meta muy similar a la del receptor del texto origen. Así, aunque se produzca un cambio formal en la traducción, el mensaje será el mismo y, por tanto, se podrá hablar de una traducción fiel. En contraposición, estos autores establecen la «correspondencia formal», que consideran inadecuada debido a que, al tratarse de una traducción que se centra en los rasgos formales, impide o dificulta la comprensión del mensaje por parte de los receptores (Nida y Taber, 1986). Por ende, «esta caracterización rechaza de plano la existencia de equivalencias fijas, transcodificables, prestablecidas de antemano fuera de contexto y que puedan servir a la hora de traducir textos» (Hurtado, 2001, p. 209). A pesar de que Nida y Taber formulaban esta teoría referida a la traducción de *La Biblia*, se puede aplicar a cualquier tipo de texto, entre ellos, el audiovisual.

No obstante, hay voces contrarias a esta teoría, ya que, tal como se ha especificado anteriormente, Nida establecía que primero se deberá traducir el sentido, aunque sea necesario sacrificar el estilo, por lo que, al situar el sentido como el elemento predominante en la traducción, si se diera el caso de que fuera imposible reproducir tanto el sentido como el estilo, este último deberá sacrificarse para una mejor comprensión del TM (Moya, 2004, p. 63). Quizás esta propuesta sea válida para tipologías textuales como los documentos científicos o jurídicos. Sin embargo, el estilo, lo que se dice y cómo se dice, tiene un gran peso en la traducción literaria y, si consideramos la traducción audiovisual como una práctica similar, debería tenerse en cuenta también para esta. Será el mismo traductor el que deberá analizar cuáles de los dos elementos deberá favorecer por encima del otro, teniendo en cuenta la modalidad a la que pertenezca el TO (texto origen) en cuestión. A este respecto, Moya (2004, p. 64) agrega:

Ya no se trata de que ambos [estilo y sentido] se puedan o no se puedan separar, como objeta Meschonnic (1973, p. 349), ni siquiera de que si se cambia la forma se altera también el sentido, sino de que en una obra de arte la forma es más importante que el fondo. [...] Eso, por un lado; y por otro, y en su interés por acotar el sentido de un texto, lo que propone es deshacer ambigüedades añadiendo explicaciones para que el sentido quede lo más claro posible ante los ojos del receptor. [...] Porque en una obra de arte es tan importante lo que se cuenta como lo que no se cuenta.

Asimismo, sobre la imposibilidad obtener una equivalencia dinámica en ciertas tipologías de texto, Cruz García (1995, p. 6) defiende que:

[...] es imposible alcanzar la tan perseguida equivalencia dinámica en la traducción de textos literarios, ya que no puede nunca un texto traducido producir el mismo efecto sobre sus lectores que el efecto que causó el original sobre los suyos. Valiéndonos de ejemplos muy conocidos podríamos decir que en una traducción, por muy aceptable que se considerara, de *Viaje a la Alcarria* de Camilo José Cela, la realidad más arraigada del pueblo castellano no será entendida ni sentida por un lector extranjero de la misma forma que por uno español (teniendo en cuenta, además, que ni siquiera dentro del territorio español todos los lectores entenderán la obra original de la misma forma, dependiendo de las regiones de procedencia).

Retomando el concepto de «traducción subordinada», hay que recalcar que esta idea no nace con Mayoral, Kelly y Gallardo (1986), ya que fue adelantada por Titford (1982) y hacía referencia al doblaje y la subtitulación. Titford destaca, como bien resume Martí Ferriol (2013, p. 129), que «la generación de subtítulos implica una serie de consideraciones adicionales relacionadas con la síntesis de información» o que «los subtítulos deben recoger, además, las referencias lingüísticas de objetos icónicos en la pantalla». Titford avanza conceptos como la «restricción», muy relevante en el presente estudio. No obstante, Mayoral, Kelly y Gallardo (1986, p. 95) ampliarían esta información en sus estudios:

Desde el momento en que la traducción no sea únicamente de textos escritos, sino que estos estén en asociación con otros medios de comunicación (imagen, música, lengua oral, etc.), la tarea del traductor se ve complicada y a la vez limitada (subordinada) por estos. En este estudio se introduce el concepto de la traducción subordinada desde el punto de vista de la teoría de la comunicación (la traducción dinámica de Nida): la existencia de más de un canal de comunicación, el emisor de la cultura origen, el receptor de la cultura término, el ruido producido y el papel del traductor en este completo proceso.

Por consiguiente, cuando hacemos referencia a la traducción subordinada, aludimos a un mensaje que se transmite por varios canales sensoriales, y así, se presentan una serie de circunstancias que restringirán la traducción de manera que el traductor no podrá llevar a cabo una traducción de manera completamente libre, sino que deberá tener en cuenta estas características para crear el TM (texto meta) (Mayoral, Kelly y Gallardo, 1986). En ese caso, estos autores definen las siguientes circunstancias (Mayoral, Kelly y Gallardo, 1986, p. 102):

- a) la existencia de varios sistemas de comunicación distintos,
- b) el cambio del canal visual para el texto en la LO al canal auditivo para la lectura o declamación del mensaje en la LT (adaptación del mensaje a las pautas de la lengua oral).

En referencia a los diversos sistemas de comunicación existentes, habrá que tener en cuenta que el texto tiene que guardar una sincronización con otros elementos presentes en el mensaje (como pueden ser la imagen o la música) para que estos componentes no se contradigan ni resulten en una redundancia inadecuada. Mayoral, Kelly y Gallardo (1986, p. 102) establecen que dichos elementos comunicativos externos al texto forman parte del mensaje y que, además de ayudar a decodificarlo, pueden llegar a imponer al texto sus propias leyes y condicionamientos. Si el texto no se ajusta a estas condiciones, no cumplirá su función comunicativa en el conjunto.

Por otra parte, en el caso del cambio del canal visual al canal auditivo, se debe tomar en consideración que la traducción, que se realiza de forma escrita, luego se transformará en un texto oral, como es el caso del doblaje (Mayoral, Kelly y Gallardo, 1986). A este respecto, Chaume (2001) hace referencia a que en la traducción audiovisual se aplica al estilo una «oralidad prefabricada», que consigue que un texto escrito previamente parezca una intervención oral espontánea.

Siguiendo las ideas de Mayoral, Kelly y Gallardo (1986), se establecen diferentes grados de subordinación en los textos audiovisuales, en los que las modalidades de doblaje y subtulado son las modalidades que presentan mayor valor en esta escala, pues se ven afectadas por la sincronía espacial y temporal en el caso del subtulado, y por la sincronía temporal, fonética y la lengua oral en el caso del doblaje. Teniendo en cuenta estos grados de subordinación, en comparación con los niveles tan bajos de tipos textuales como, por ejemplo, el cómic, el subtulado y el doblaje presentan el doble de subordinación (grados entre 3 y 5), por lo que podemos afirmar que el doblaje y el subtulado son las modalidades audiovisuales que más se ven afectadas por dicha subordinación.

Como resumen, podemos afirmar que la TAV presenta una serie de dificultades o restricciones específicas que solo atañen a este ámbito. En palabras de Zabalbeascoa (1996, p. 183), «las “Restricciones” son los obstáculos y los 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». En otras palabras, las restricciones en la TAV pueden definirse como las dificultades que impiden que el texto meta sea una traducción completamente «fiel» al texto origen.

3.2. *Características de la Traducción Audiovisual*

3.2.1. Los códigos de significación

Haciendo referencia al inicio del apartado 3, los textos audiovisuales, a diferencia de los textos pertenecientes a otros ámbitos más «tradicionales», poseen la característica de que la información que contienen no se transmite solo por un canal, sino que presenta una dualidad de canales que dificulta la traducción de este tipo de textos (Mayoral, Kelly y Gallardo, 1988). En pocas palabras, el traductor debe tener en cuenta estos aspectos para que la traducción «tenga coherencia con las imágenes, en términos de significado, pero también en términos de tiempo y espacio» (Chaume, 2013, p. 20). Por tanto, como ya adelantábamos en el apartado anterior, Zabalbeascoa se crean una serie de restricciones dentro del texto audiovisual que el traductor deberá tener en cuenta, y que pueden definir cuál será la prioridad en la traducción, ya sea resolver el problema de traducción atendiendo a dicha restricción o hacer una traducción más cercana o apegada al TO (Texto Origen) (Zabalbeascoa, 1996). A este respecto, Chaume (2013, p. 20) defiende que

Los textos audiovisuales son, por tanto, mucho más que el guion escrito que les sirve de base: un número importante de códigos de significación tejen el significado del texto audiovisual y restringen las posibilidades de traducción, las posibles soluciones que de otro modo serían válidas e incluso más fieles al texto origen (según el paradigma dominante en la época, orientado al texto origen).

Según Chaume y Tamayo (2016), estos códigos de significación podemos clasificarlos de la manera que se reproduce en la tabla 4, que se encuentra a continuación. En esta tabla se mostrará a qué canal (acústico o visual) corresponde cada uno de los códigos definidos. En total se presentan 11 tipos de código de significación que se dividen en 5 pertenecientes al canal acústico y 6 pertenecientes al canal visual. Asimismo, en los siguientes subapartados se definirán cada uno de estos códigos.

Tabla 4. Códigos de significación del texto audiovisual con incidencia en la traducción. Extraída de Chaume y Tamayo (2016, p. 305)

Tipo de código	Canal
Código lingüístico	Acústico
Código paralingüístico	Acústico
Código musical	Acústico
Código de efectos especiales	Acústico
Código de colocación del sonido	Acústico
Código iconográfico	Visual
Código fotográfico	Visual
Código de movilidad	Visual
Código de planificación	Visual
Códigos gráficos	Visual
Código de montaje	Visual

a) Código lingüístico

Hay que tener en cuenta que tradicionalmente se ha otorgado la mayor importancia dentro de los estudios de traducción al código lingüístico, ya que «sin este código, ciertamente, la traducción audiovisual no habría existido, al menos como campo autónomo o área, en los Estudios de Traducción, tal y como la conocemos ahora» (Chaume y Tamayo, 2016, p. 307). Entre los autores que destacan el código lingüístico sobre los demás códigos, encontramos a Gottlieb, Whitman-Linsen, Alcandre o Gómez Capuz (Chaume, 2013). El código lingüístico abarca todos los diálogos y monólogos enunciados, y, por ende, es el que más se modifica por parte de los traductores audiovisuales (Chaume y Tamayo, 2016). Podemos decir que este código se basa en un discurso oral prefabricado, que pretende copiar aspectos de un discurso oral espontáneo, «aunque sus características lingüísticas no son del todo las propias del lenguaje oral espontáneo, puesto que, en realidad, el discurso oral de los personajes de pantalla no es más que el recitado de un discurso escrito anterior» (Chaume, 2001, pp. 78-79). Es lo que Chaume (2001) denomina «oralidad prefabricada», y se basa en la definición de Whitman-Linsen (1992, pp. 31-32):

One more unhinging peculiarity of spoken dialogue is precisely that: it is spoken and not written. More accurately, it is written to sound spoken. People pause, collect their thoughts, begin again, clear their throats, change paths half way down the syntactical road. Such anacolutha, deemed bad style and poorly thought out in a written text, are exactly what make a spoken dialogue animated, credible, authentic and human.

Myers (1973) denomina «dubbesse» a este tipo de lenguaje, definido por Díaz Cintas (2003, p. 281) como «un tipo de lenguaje propio del doblaje que se caracteriza por la aparición de frases y expresiones a las que se recurre con excesiva regularidad para rellenar diálogos y que con el tiempo pasan a ser características del doblaje» y, además, añade que el traductor debe evitar a toda cosa este tipo de lenguaje, ya que llegaría a sonar antinatural para el espectador.

b) Código paralingüístico

La paralingüística se puede definir como todos aquellos factores externos a la estructura lingüística, pero que influyen en ella llegando incluso a modificarla (Poyatos, 1968). Poyatos (1994, p. 137) incluye dentro del paralenguaje las «cualidades no verbales y modificadores de la voz y sonidos y silencios independientes con que apoyamos o contradecemos las estructuras verbales y kinésicas simultáneas o alternantes». Para el traductor audiovisual, los signos paralingüísticos no deberían presentar dificultades, puesto que normalmente solo habrá que representar en el guion los signos con su símbolo correspondiente en el caso del doblaje. En el caso del subtítulo (no así en el del subtítulo para sordos o SPS) solo habría que indicar las pausas en los diálogos y los monólogos expresados en pantalla (Chaume y Tamayo, 2016).

c) Código musical

Dentro de este código se incluyen la música ambiental y la música argumental (diegética). Es esta última la que puede ser traducida (Chaume y Tamayo, 2016). No obstante, no suelen abundar las traducciones de la música argumental:

En el ámbito del código musical, la banda sonora original siempre se mantiene en el texto meta y sólo en escasas ocasiones se altera o se sustituye por una versión en lengua meta. Este caso solamente se produce en ciertos dibujos animados, en filmes dirigidos a público infantil y en programas de humor (Chaume, 2004, p. 202).

Asimismo, la traducción de la música no siempre es parte del trabajo del traductor en el caso del doblaje, ya que, en numerosas ocasiones, se asigna esta tarea a músicos o letristas, puesto que hay que tener en cuenta «los ritmos de la música y de la letra de la canción, el número de sílabas, la distribución acentual, el tono, el timbre o la rima» (Chaume y Tamayo, 2016, p. 312). En el caso de la música en la subtitulación, a cargo esta vez del traductor, la traducción se presenta en un subtítulo nuevo y en cursiva (Chaume, 2004).

d) Código de efectos especiales

Según Chaume y Tamayo (2016, p. 314), el código de efectos especiales suele tener poca relevancia dentro de la traducción para doblaje y subtitulación y en contadas ocasiones pueden incidir en la traducción y afectar a las decisiones que tome el traductor a la hora de enfrentarse a un texto audiovisual. A este respecto, Chaume (2004, p. 206) explica que los efectos especiales que se emplean en los textos audiovisuales «no son gratuitos, sino que suelen responder a una motivación determinada. [...] El traductor debe estar atento a esta conjunción de códigos y observar en qué medida afecta a la suma de significados a la traducción». En cambio, en el subtulado para sordos (SPS), el código de efectos especiales cobra mayor importancia, ya que habrá que representarlo dentro de la traducción. Como afirman Chaume y Tamayo (2016, p. 315)

Aparte de la forma de la explicitación y de las habituales restricciones de tiempo y espacio en el subtulado (para normo-oyentes o para personas con discapacidad auditiva), el código de efectos sonoros en SPS implica una decisión traductológica significativa, ya que el *accesibilitador* habrá de dirimir si el sonido puede identificarse a través del canal visual o si, por el contrario, es necesario el canal acústico para comprenderlo e integrarlo completamente en el texto audiovisual (Chaume y Tamayo, 2016, p. 315).

e) Código de colocación del sonido

El código de colocación del sonido hace referencia a la procedencia de este, ya se trate de sonidos diegéticos (provenientes de personajes que pertenecen a la historia) o no diegéticos (provenientes de personajes que no pertenecen a la historia) (Chaume, 2004). Este código afectará, en el caso del doblaje, a la isocronía y la sincronía fonética cuando el personaje esté en pantalla y sean visibles los movimientos articulatorios de su boca, mientras que en subtitulación afectará en menor medida (Chaume y Tamayo, 2016). Solo habrá que considerar si las voces provienen de personajes en pantalla (*on*) o de personajes fuera de ella (*out*) (Carmona, 1996). Además, Carmona alude a tres tipos más de procedencia del sonido, aparte de las dos (ON y OUT) ya mencionadas: la *voz off* (utilizada, por ejemplo, en documentales), la *voz through* (proveniente de un personaje en pantalla al que no se le ve la boca) y la *voz over* (la superposición de una voz o sonido a la banda de sonido original).

f) Código iconográfico

Partiendo de la clasificación de los signos de Peirce (1931), Chaume y Tamayo (2016, p. 319) establecen la siguiente definición:

El código iconográfico en el canal visual se ve representado por índices (por ejemplo, un cigarrillo apagado del que todavía sale humo para dar a entender que alguien acaba de marcharse), iconos (objetos, figuras e imágenes que representan algo sobre la cultura origen) y símbolos (la cruz roja o la hoz y el martillo son símbolos que se vinculan con aquello que representan gracias a las convicciones o reglas de la cultura origen).

No obstante, y aunque es tarea del traductor analizar estos signos y decidir si debe hacer una adaptación o no, los índices no presentarán mayor problema en el doblaje y la subtitulación ya que habitualmente no se traducen, a no ser que resulten esenciales para la comprensión de la historia, por lo que el traductor podrá utilizar diferentes estrategias para hacer referencia a ellos como, por ejemplo, mencionarlos de forma indirecta en el TM (Chaume, 2004).

g) Código fotográfico

Al nombrar el código fotográfico, hacemos referencia a aspectos como «la iluminación, los cambios de perspectiva, o el uso del color (en sí mismo o frente al blanco y negro» (Chaume, 2004, p. 22). Este código influye enormemente en el doblaje, ya que un uso determinado de la luz, por ejemplo, puede impedir que se vea la boca de los actores, lo que modificaría las restricciones en la isocronía o la sincronía fonética. Sin embargo, el código fotográfico no solo afecta a la traducción en el sentido que acabamos de mencionar, sino que también engloba restricciones ante «el uso del color como marca semiótica [...] (un color que convencionalmente tiene significado en una cultura, [...]) o un juego de palabras en el que se incluya un color que a la vez se visualiza en pantalla» (Chaume, 2004, p. 24).

h) Código de movilidad

Entre los códigos de movilidad existentes, Chaume (2004, p. 24) destaca «los signos proxémicos, los signos cinésicos y los movimientos de articulación bucal de los personajes de pantalla». En primer lugar, cuando hablamos de la proxémica, nos centramos en la interacción de los actores en pantalla entre ellos y con el espacio en el que se encuentran (Gómez Gómez, 2012), por lo que las acciones de los personajes dentro de este marco espacial reflejarán su actitud y eso condicionará, por tanto, la traducción. En relación con los signos cinésicos, hay que tener en cuenta que la comunicación se debe entender como

un conjunto expresivo perfectamente organizado en el que diversos códigos se manifiestan en interdependencia y se influyen mutuamente. Desde este ángulo la gestualidad se presenta como un estrato más de la dimensión multi-canal del proceso comunicativo humano (Torrego, 1971, pp. 146-147).

Así, «en el doblaje, el traductor debe observar los movimientos de los personajes de pantalla para que su traducción se adecue al significado convencional que transmiten estos signos» (Chaume, 2004, p. 24). Con respecto al último código de movilidad mencionado, los movimientos articulatorios de la boca de los actores condicionarán la forma del mensaje tanto en el doblaje, debido al número de sílabas y los fonemas que se pueden utilizar en la traducción, como en el subtítulo, ya que la isocronía nos obligará a tener en cuenta el tiempo durante el cual el actor emite el enunciado.

i) Código de planificación

El código de planificación puede influir de forma importante en el doblaje, pues se centra en los planos utilizados en el texto audiovisual. Mientras que un primer o primerísimo plano de un personaje en pantalla obliga al traductor a crear un TM que se adecue en la LM (lengua meta) a los movimientos articulatorios de la boca del actor. Inclusive, podríamos afirmar que la traducción de determinados elementos en la imagen, como el título de un periódico o un cartel, vendrá determinada por el tipo de plano en que se encuentre: si estos elementos se encuentran en segundo plano, quizás no sea necesario que se traduzcan; por el contrario, si se muestran en un primer plano y la historia se apoya en estos signos, el traductor deberá especificarlo de alguna manera en el TM (Chaume, 2004).

j) Códigos gráficos

Estos códigos hacen alusión a todos los elementos escritos que puedan aparecer en pantalla, como títulos, texto diegético o extradiegético o, incluso, subtítulos abiertos; es decir, aquellos que no se pueden eliminar de la imagen. Para llevar a cabo la transmisión de la información de estos elementos del TO al TM, se pueden agregar subtítulos en pantalla, una voz en off, o incluso no traducirse, aunque todo dependerá de lo que determine el cliente (Chaume, 2004).

k) Código de montaje

Como último de los códigos, nos encontramos con el que hace referencia al montaje del texto audiovisual. Dentro de este apartado se integran los cambios de cámara, fundidos en negro, o incluso la repetición de un elemento gráfico durante todo el texto, lo que conllevaría una adaptación de la traducción para tener en cuenta estos aspectos (Chaume, 2004).

3.2.2. Tipos de sincronía

Entendemos como sincronía «the agreement between signals emitted for the purpose of communicating the same message» (Mayoral, Kelly y Gallardo, 1988, p. 359). En línea con la particularidad primordial de la TAV (emisión/recepción de mensajes por dos canales de manera simultánea), Mayoral Asencio (2001, p. 34) explica que

La comunicación en el caso de la traducción audiovisual se realiza mediante múltiples canales y a través de diferentes tipos de señales; básicamente, hablamos a través de los canales auditivo y visual y de sus diferentes tipos de señales característicos: imagen en movimiento, imagen fija, texto, diálogo, narración, música y ruido. Esta convivencia da lugar, habitualmente, a la necesidad de una sincronización o ajuste entre todos estos tipos diferentes de sistemas de señales para que la obra concebida por el director se transmita de forma eficaz.

Mayoral, Kelly y Gallardo (1988, p. 359) desarrollan los diferentes tipos de sincronía y los agrupan de la siguiente forma:

- *Synchrony of time (sincronía temporal)*: la sincronía temporal establece que las diferentes señales que componen una unidad de información deben aparecer en el mismo momento. Martí Ferriol (2013, p. 131) ofrece como ejemplos para esta sincronía los siguientes: en el caso de la subtitulación, estaríamos hablando de que un subtítulo debe aparecer al mismo tiempo que se está emitiendo el sonido perteneciente a ese fragmento. Si hablamos del doblaje, podríamos remitirnos al concepto de «isocronía» de Whitman (1992), que alude a la necesidad de ajustar la traducción a la duración de los diálogos.
- *Spatial synchrony (sincronía espacial)*: esta sincronía tiene lugar principalmente en el subtulado y hace referencia al espacio que debe ocupar la señal, puesto que no debe ser mayor ni menor que el espacio que le corresponde. Es por ello que el subtulado presenta una serie de restricciones, como el número máximo de caracteres y de líneas por subtítulo, el tamaño de fuente y la posición en la pantalla (Díaz Cintas y Remael, 2007). Por tanto, el contenido de la traducción puede verse reducido. No obstante, Rabadán (1991) sugiere que, a pesar de que su contenido se vea reducido, esto no quiere decir que sea una traducción incorrecta, sino una equivalencia que, en palabras de Llácer Llorca (2004, p. 103), «presenta limitaciones en cuanto a las relaciones transléxicas».
- *Content synchrony (sincronía de contenido)*: la información que se transmita por cualquiera de los canales del texto audiovisual no puede contradecirse entre sí, ni

contradecir el mensaje general. Otros autores, como Agost (1999), hacen referencia a este aspecto defendiendo que debe haber coherencia entre la traducción y el argumento.

- *Phonetic synchrony (sincronía fonética)*: denominada como *lip synchrony* o *sincronía labial* por Whitman (1992), la sincronía fonética consiste en la coincidencia de los movimientos articulatorios de la boca de los actores con los sonidos que emiten. Mayoral Asencio (2001) advierte de que, a pesar de que hay sistemas más restrictivos, en España estas condiciones solo se tienen en cuenta para primeros o primerísimos planos.
- *Character synchrony (sincronía de personajes)*: este tipo de sincronía abarca dos conceptos. Por un lado, hablamos de la armonía entre el personaje y su voz y sus acciones. Tomemos como ejemplo la película *El Resplandor* (Kubrick, 1980), concretamente, la mítica escena de las escaleras, cuando Jack Torrance (Jack Nicholson) se va acercando a su esposa, Wendy (Shelley Duvall), mientras hace aspavientos. En la criticada versión española, la voz del actor de doblaje no se adecua a las acciones de Jack Nicholson debido a que, en ciertos momentos, el personaje no expresa con la voz el tono de locura que proyecta con la imagen. También tenemos el ejemplo de Wendy. A pesar de que el timbre de la voz española es muy similar al de la voz de Shelley Duvall, se percibe una idea generalizada por parte del público de que el personaje no termina de expresar todas las emociones que se perciben en pantalla. Debido a ello, podemos decir que en ese caso no se cumplió la sincronía de personajes. Por otro lado, podemos ampliar el concepto con las ideas de Chaume (2004) y Martí Ferriol (2013), puesto que estos autores consideran que la sincronía de personajes «también hace referencia a que la manera de expresarse de un personaje en el texto meta debe ser coherente con su aspecto, extracción social, preparación, su rol en la historia, etc.» (Martí Ferriol, 2013, p. 132).

3.3. Estado actual de la TAV

El interés por este ámbito de la traducción ha crecido de forma exponencial con el paso de los años para convertirse actualmente en parte importante de las publicaciones científicas internacionales sobre traducción. Para poder confirmar esta hipótesis, se han

consultado varias bases de datos. En primer lugar, hacemos referencia a la Web Of Science (WOS)⁶ de Clarivate Analytics, plataforma en la que se pueden consultar las principales publicaciones de cualquier ámbito. De la misma manera, se ha consultado Scopus⁷, propiedad de Elsevier, una base de datos que recoge información de hasta 18.000 revistas a partir del año 1996. También se ha añadido información de Dialnet⁸, un portal bibliográfico creado por la Universidad de La Rioja, centrado en la producción científica publicada en español; de Redalyc⁹, la Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal; y, finalmente, de DOAJ, el *Directory of Open Access Journals*¹⁰.

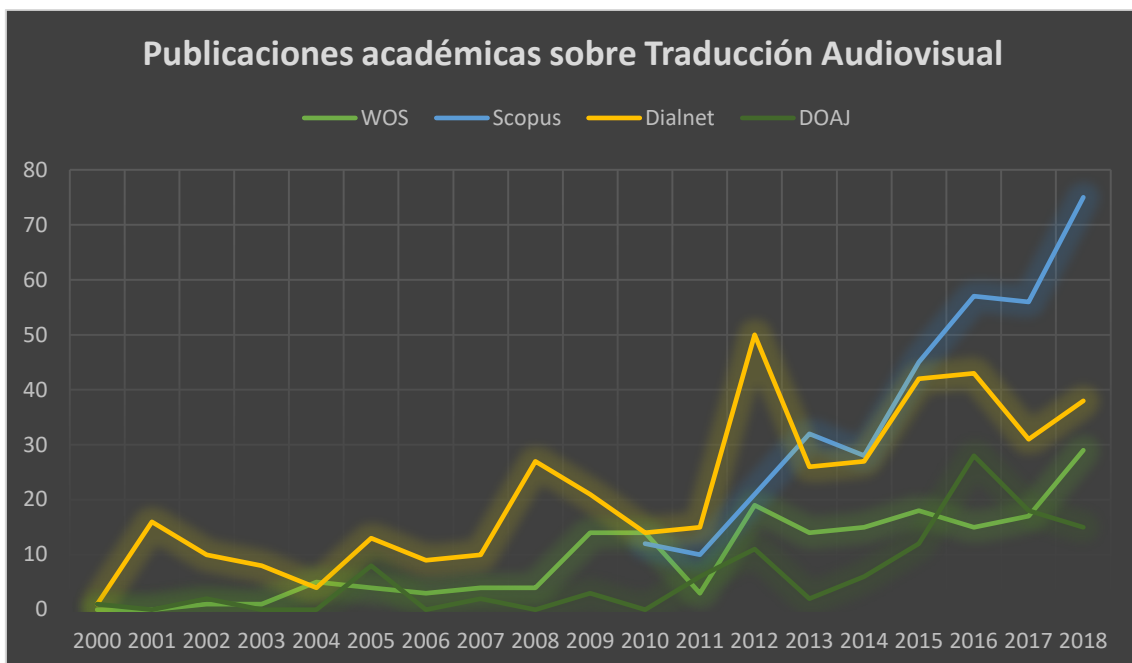


Figura 8. Publicaciones académicas en las que figura el término «Traducción Audiovisual» en el título o en su resumen

⁶ <https://www.fecyt.es/es/recurso/web-science>

⁷ <https://www.fecyt.es/es/recurso/scopus>

⁸ <https://dialnet.unirioja.es/>

⁹ <https://www.redalyc.org/home.oa>

¹⁰ <https://doaj.org/>

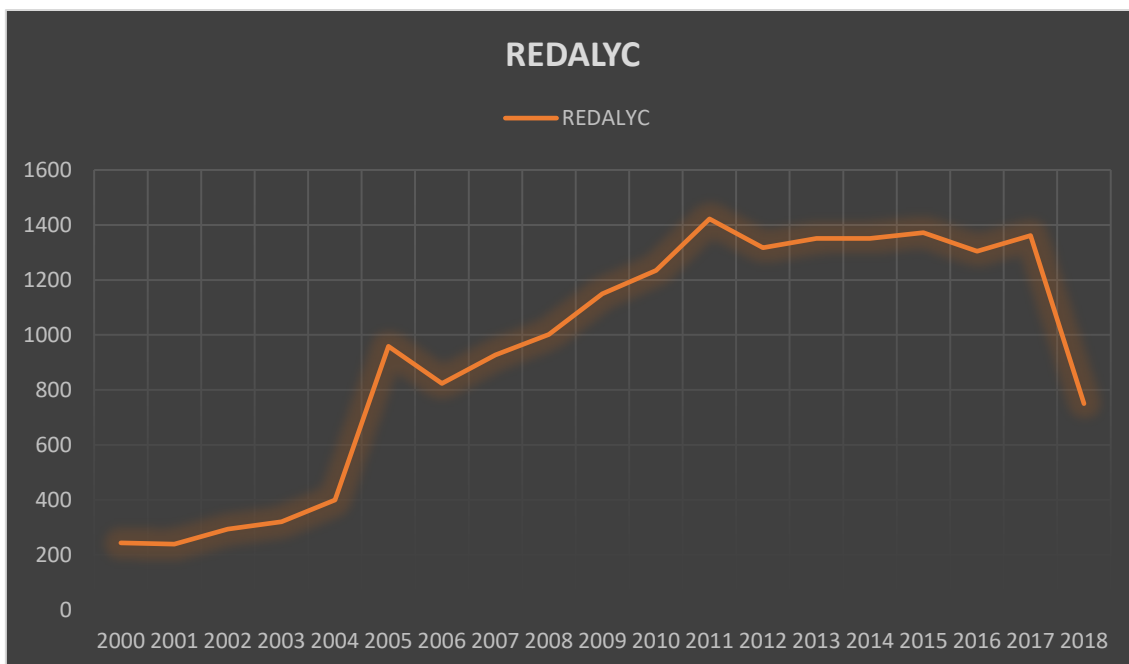


Figura 9. Publicaciones académicas en REDALYC en las que figura el término «Traducción Audiovisual» en el título o en su resumen

En este caso, hemos distribuido los datos en dos tablas debido a la gran diferencia entre REDALYC y las demás bases de datos, ya que la primera se maneja dentro de una horquilla de entre 200 y 1600 publicaciones, mientras que las demás bases de datos cuentan con un máximo de 80. No obstante, se puede apreciar claramente que, desde el año 2000, las publicaciones sobre Traducción Audiovisual van captando cada vez más la atención de los académicos, tal como se puede ver en ese repunte de publicaciones en el año 2011 (REDALYC), 2012 (Dialnet) y 2018 (Scopus). Si esta tendencia continúa, auguramos entonces un futuro interesante para los estudios sobre TAV, una rama moderna dentro del campo de la traducción pero que deja patente su necesidad de nuevos estudios al crearse elementos y contextos audiovisuales nuevos como, por ejemplo, la realidad virtual en los videojuegos, aplicaciones de televisión a la carta que ya están disponibles para visualizar en el móvil o, incluso, la subtitulación con objeto de ser visualizada en relojes inteligentes¹¹.

¹¹ Para obtener más información sobre los subtítulos en relojes inteligentes, se puede consultar Rebollo Trigueros (2018).

3.4. Modalidades de la TAV

Como ya hemos avanzado anteriormente, los estudios relacionados con la TAV son relativamente modernos, ya que, a diferencia de aquellos relacionados con otros ámbitos, estos surgen a partir de finales de los años 70. En relación con lo dicho, nos parece interesante mencionar el término «transferencia lingüística», que se utiliza desde los años 90 para nombrar a las diferentes modalidades de traducción. Luyken (1991) entiende que la transferencia lingüística agrupa todos los métodos necesarios para que un texto audiovisual resulte comprensible a un público que no domina la lengua en la que dicho texto fue creado:

Le transfert linguistique regroupe les méthodes mises en œuvre pour rendre un film ou un programme télévisé compréhensible à un public ciblé ne connaissant pas la langue originale. Le transfert linguistique peut-être écrit, auquel cas le texte se superpose à l'image (sous-titrage), ou oral, auquel cas la piste vocale originale du film ou du programme est entièrement remplacée par une piste nouvelle (Luyken, 1991, pp. 11-12).

Este autor establece que la transferencia lingüística puede ser escrita (y, por tanto, superpuesta a la imagen, como los subtítulos) u oral (reemplazando a la pista sonora original). A este respecto, Chaves (2000, p. 43) matiza que

no podemos hablar de doblaje, subtitulación o de cualquier otra forma de “transfert linguistique” en el marco de los medios audiovisuales, sin tener en cuenta el hecho de que se trata al mismo tiempo de una actividad económica, de un fenómeno social y cultural, de un proceso técnico, y de una actividad artística.

En referencia a las modalidades que se enmarcan en la TAV, Orrego (2013, p. 300) establece que cada una ellas «amplía o reemplaza un código específico ya existente en el material original». Por tanto, siguiendo la propuesta de Chaume (2012), las modalidades de TAV se dividirían en dos bloques, aquellas que presentan técnicas en las que se lleva a cabo una resonorización (*revoicing*) y las que presentan técnicas en las que se agregan subtítulos (*subtitling*), también definidas como «técnicas que alteran el código lingüístico en el canal verbal» y «técnicas que agregan un código textual gráfico al material audiovisual» (Orrego, 2013, pp. 301-304).

Según Mayoral (2002), nos encontramos con seis modalidades de TAV: el doblaje, la subtitulación, el *voice-over* o voces superpuestas, la interpretación simultánea de películas, la narración y el *half dubbing* o doblaje parcial. Chaume (2004) añade, además, dos modalidades más: el comentario libre y la traducción a la vista. Es posible incluso añadir otras dos más, pertenecientes a la rama de la accesibilidad: la audiodescripción

(AD) y la subtitulación para sordos (SPS). Aunque estas modalidades derivan de otras ya expuestas —hecho que se puede percibir de forma más evidente en la subtitulación para sordos, que deriva del subtulado—, se están ganando un lugar dentro de las modalidades de Traducción Audiovisual principales por derecho propio. Podríamos decir que, según la clasificación de Orrego que acabamos de mencionar, englobaríamos todas las modalidades dentro de aquellas que alteran el código lingüístico del canal verbal con excepción del subtulado y sus derivados, que encajaría en el apartado de las «técnicas que agregan un código textual gráfico» al material audiovisual.

No obstante, hay que tener en cuenta que el doblaje y la subtitulación son las modalidades de TAV que más presencia tienen en España, y es por eso que, en esta tesis, primero se definirán de forma básica las modalidades menos conocidas y luego se describirán en mayor profundidad estas dos últimas.

3.4.1. *Voice-over* o voces superpuestas

Esta modalidad consiste en la emisión simultánea del diálogo original y el diálogo traducido o, tal como la definió Whitman (1992, p. 94), «a technique in which a target language speaker reads the translation of the simultaneously spoken source language, with the original still vaguely audible in the acoustic background». Por tanto, tenemos una banda de sonido con los diálogos originales y otra banda con la locución de la traducción. Estas dos bandas de sonido se emitirán de forma simultánea, aunque la traducción empezará unos segundos más tarde para permitir al espectador escuchar brevemente al original. Como afirma Chaume (2004, p. 35), «al contrario de lo que pudiera parecer, la impresión de verosimilitud es aún mayor: aparte de la habitual descentralización del yo propia de los documentales, el escuchar, aunque remotamente, la versión original, dota al producto de mayor credibilidad». De todas las modalidades de TAV, es posible que el *voice-over* sea una de las que menos atención atrae por parte de los académicos. En palabras de Orero (2004, p. 86), «voice-over, as an audiovisual translation mode, has not been given much attention in the academic world. Film Studies, Media Studies and Translation Studies seem to have systematically forgotten it». Esta falta de publicaciones sobre la materia se debe, en parte, a que pocos géneros audiovisuales recurren a esta modalidad, quedando relegada a documentales, entrevistas a celebridades, algunos programas de humor o retransmisiones de entrega de premios

extranjeros, entre otros (Whitman-Linsen, 1992, p. 94). Sin embargo, y aunque esta situación es diferente en otros países, la modalidad de *voice-over* sigue sin captar la atención de los investigadores:

In the West, where nearly all the titles on screen translation are written and published, voice-over is little used. Reciprocally, in those countries in Eastern Europe and elsewhere in the world where voice-over is the standard method on TV and video, little or no research is done, and certainly nothing has been published on the subject so far (Grigaravičiūyte y Gottlieb, 1999, pp. 45-46).

Con todo, creemos que es una modalidad de TAV muy interesante ya que, gracias a su uso, el espectador puede «escuchar» la voz y la banda original del producto audiovisual, lo que produce un efecto de realidad (Chaume, 2004). En la actualidad van surgiendo cada vez más aquellos programas que aplican esta modalidad de TAV. Es el caso, principalmente, de los *reality shows*, a los que el *voice-over* le puede aportar una pátina de realidad extra ya que permite escuchar las voces originales de los personajes en pantalla, permitiendo percibir directamente sus estados de ánimo, sus voces auténticas. Cada vez más encontramos cadenas de televisión (y plataformas de pago) cuya parrilla está compuesta en gran medida de estos *realities*, de temáticas tan heterogéneas como son la cocina, el interiorismo, las reformas en casa, o los llamados *talent shows* o concursos de talento. Todos ellos se emiten en España con *voice-over*, aunque muchas veces, sobre todo en las plataformas de pago, se puede optar por elegir la opción de V.O.S.

3.4.2. Interpretación simultánea

De todas las modalidades de TAV existentes, quizás esta sea la menos utilizada. Es posible que esta modalidad se identifique más con la interpretación que con la traducción (Agost, 1999) ya que posee muchas de las características similares a esta modalidad:

En traducción audiovisual se conoce por interpretación simultánea la interpretación de la película por parte de un traductor/intérprete que se encuentra físicamente en la misma sala en donde se exhibe dicha película y dispone de un micrófono, conectado a los altavoces, por donde efectúa su traducción, superponiendo su voz a la de los actores de pantalla (Chaume, 2004, p. 36).

Teniendo en cuenta las dos grandes categorías en las que se pueden dividir las modalidades de la TAV (*revoicing* y *subtitling*) (Chaume, 2012, p. 5) podríamos situar la interpretación simultánea dentro del *revoicing* o resonorización. Orrego (2013, p. 304) por su parte, engloba la interpretación en el grupo de las técnicas que alteran el código lingüístico en el canal verbal.

Según Chaves (2000) la interpretación simultánea se utiliza cuando no hay tiempo suficiente para utilizar otras modalidades más aceptadas (como son el doblaje o el subtítulo) o no hay presupuesto suficiente. Esta autora defiende que, dependiendo de

las necesidades y el contexto, se pueden dar los siguientes casos: que la película se interprete de manera simultánea, sin guion ni traducción realizada previamente, que se disponga de una traducción ya preparada y esta se lea mientras se proyecta la película o que se realice una narración simplificada de los acontecimientos en estilo indirecto.

A este respecto, Orrego (2013, p. 305) agrega que la interpretación simultánea se suele utilizar en eventos como «discursos políticos, entregas de premios como los Premios Óscar o los Emmy, funerales, desastres y ruedas de prensa». Además, incluye una modalidad de accesibilidad: la interpretación de lengua de signos.

Otra de las características de la interpretación simultánea en la TAV es la «monofonía», a diferencia de la «polifonía» del doblaje. Como apunta Lecuona (1994, p. 281), «frente a la polifonía del doblaje —a cada voz de la banda original corresponde una voz de la banda doblada— la interpretación es esencialmente monofónica: la voz única del intérprete debe dar cuenta de la totalidad de voces del original». Por ende, se trata de una modalidad muy similar a la interpretación simultánea utilizada en conferencias; no obstante, esta autora (1994) menciona diversas dificultades que son exclusivas de esta modalidad de TAV. Entre ellas nos encontramos que, por ejemplo, a diferencia de una ponencia, en la que el ponente sabe que su discurso está siendo interpretado y puede recibir indicaciones por parte del intérprete, que a su vez puede solicitarle que modifique algún aspecto de su discurso para facilitar su labor (como, por ejemplo, la velocidad al hablar), en el texto audiovisual no es posible ese *feedback* directo con el público ni con el intérprete, por lo que el discurso seguirá inalterable independientemente de las circunstancias en las que se produzca. Lecuona (1994, p. 282) expresa esta complicación de la siguiente manera:

[...] el cine no se hace para ser interpretado, ni siquiera doblado. El actor cuando en el rodaje habla no tiene por qué pensar que en el momento de la proyección habrá alguien que deberá interpretar lo que dice. Además, en el cine, no es sólo uno, sino que son varios los hablantes. Y, a mayor abundamiento, a menudo a las palabras de los actores acompañan ruidos de fondo, según el sitio donde tenga lugar la escena [...]. Es decir, la situación de comunicación en la que trabaja el intérprete es, en el caso del cine, no sólo distinta, sino de mucha mayor dificultad.

Debido a que la banda original se mantiene, se tiene que reducir su volumen para que no interfiera con la interpretación, con el consiguiente resultado de que los espectadores tendrán «problemas en la recepción de la música y los efectos sonoros, sin contar con la inevitable asincronía que se produce entre la imagen y los diálogos traducidos» (Chaves, 2000, pp. 45-46).

3.4.3. Traducción a la vista

En este caso, coincidimos con Chaves (2000) en incluir la traducción a la vista como un tipo de interpretación simultánea, ya que presenta las mismas características que esta. En pocas palabras, la traducción a la vista se basa en traducir en el momento en que se emite el filme, su guion o texto (Gambier, 2000). Chaume (2004, p. 39) además añade que tanto en la traducción a la vista como en la interpretación simultánea presentan el problema de la simultaneidad de la banda de sonido original y la voz del intérprete, lo que produce una mezcla de sonidos que dificulta la experiencia al espectador, además de una «inevitable asincronía» al no poder coincidir en tiempo la traducción con la imagen en pantalla. «De hecho, ni la interpretación simultánea ni la traducción a la vista pretenden conseguir el efecto realidad que caracteriza al doblaje» (Chaume, 2004, p. 39).

3.4.4. Doblaje parcial

Esta modalidad también puede denominarse *half dubbing* o *partial-dubbing*. Algunos autores, como Gambier, identifican el *half-dubbing* como un tipo de *voice-over*. Según este autor, dicha modalidad «occurs when a documentary or an interview is translated/adapted and broadcast approximately in synchrony by a journalist or an actor» (Gambier, 2003, p. 173). No obstante, Chaume (2004) separa estas dos modalidades, ya que, siguiendo las características que expone Hendrickx (1984), este método se diferencia de los otros en que los diálogos no tienen que ser exactos, sino que se pueden resumir, utilizando incluso estilo indirecto: «It would consist in adding to the original sound track a spoken text giving the necessary information in the target language without providing a full translation of the dialogue» (Hendrickx, 1984, p. 217). No obstante, tal como establece Chaume, debido a las convenciones ya establecidas en países occidentales, el doblaje parcial no estaría bien aceptado en España (Chaume, 2004).

3.4.5. Narración

En esta modalidad, un locutor narra de forma condensada lo que sucede en la película (Chaume, 2004, p. 37). Algunos autores (Orrego, 2013) consideran que es un tipo de *voice-over*. No obstante, a diferencia del *voice-over*, el texto meta se ha creado previamente y, por tanto, se presentará de una manera más formal y con «una forma más

cuidada, incluso a veces literaria» (Chaves, 2000, p. 48). No obstante, al igual que sucedía con el doblaje parcial, las convenciones establecidas en países occidentales hace que sea muy difícil introducir esta modalidad en España (Díaz Cintas, 2001; Chaume, 2004).

3.4.6. Comentario libre

Para Chaume (2004, p. 39), el comentario libre, o *free commentary*, es más adaptación que traducción, puesto que «El comentarista reemplaza todas y cada una de las intervenciones de los actores originales y el tono es más informal que el de la narración», y percibe esta modalidad únicamente como complementaria del doblaje y de la subtitulación. Como bien establece Chaves (2000), el comentario libre ofrece una adaptación del producto audiovisual a los gustos y al contexto de otra lengua, ya que se reemplaza por completo la voz original. Mediante esta modalidad, «Las diferencias culturales entre la lengua de partida y la lengua de llegada pueden ser atenuadas o eliminadas mediante la elección de un léxico y de unas expresiones más acordes con los gustos o las normas de la cultura del país de la lengua meta» (Chaves, 2000, p. 48). El comentario libre se utiliza principalmente en vídeos humorísticos, parodias o «como traducción de ciertos programas de humor orientales basados también en videoclips» (Chaume, 2004, p. 39). Pongamos como ejemplo el programa «Humor Amarillo» (*Fūun! Takeshi Jō* en japonés, cuya traducción aproximada es «¡Diversión! El castillo de Takeshi»), emitido en España en la cadena Telecinco desde 1990 hasta 1995. Los locutores del programa original eran Juan Herrera Salazar y Miguel Ángel Coll, y obtuvieron un 31 % de share, cuando la media de la cadena en aquella década era de un 25 % (Villarino, 2016)¹². En vista de estos datos, entendemos que esta modalidad de TAV ha sido bien recibida en nuestro país para determinados programas humorísticos.

3.4.7. Audiodescripción

Con la audiodescripción (AD), al igual que con el subtitulado para sordos, que abordaremos en el apartado dedicado al subtitulado, nos adentramos en el ámbito de la accesibilidad. La norma española UNE 153020:2005, *Audiodescripción para personas*

¹² Información extraída de una entrevista con Juan Herrera Salazar por El Confidencial: https://www.elconfidencial.com/cultura/2016-05-08/humor-amarillo-humorista-juan-herrera_1196147/

con discapacidad visual. Requisitos para la audiodescripción y elaboración de audioguías, define esta modalidad de la siguiente manera:

Servicio de apoyo a la comunicación que consiste en el conjunto de técnicas y habilidades aplicadas, con objeto de compensar la carencia de captación de la parte contenida en cualquier tipo de mensaje, suministrando una adecuada información sonora que la traduce o explica, de manera que el posible receptor discapacitado visual perciba dicho mensaje como un todo armónico y de la forma más parecida a como lo percibe una persona que ve (AENOR, 2005, p. 4).

Díaz Cintas resume esta definición con las siguientes palabras: «La AD supone, pues, la transformación de las imágenes visuales en palabras, que se locutan durante los intervalos de silencio que salpican los programas audiovisuales y las celebraciones en directo» (2007, p. 15). Por el momento, la AD ha sido una modalidad muy poco estudiada, que ha visto reticencias para su incorporación en el campo de la TAV. Sin embargo, poco a poco van surgiendo cada vez más estudios sobre este ámbito (véase Martínez, 2012; Ramos Caro, 2013; Calduch y Talaván, 2017) y la AD va obteniendo el reconocimiento que se merece. Orero (2005, p. 10) señala de la siguiente manera la necesidad de incluir la AD dentro de los estudios especializados:

Since audio description and subtitling are closely related to dubbing, voice-over and subtitling, it will make sense to include them – when there is a market need – in the specialized training of Audiovisual Translation. In fact, as already pointed out, some academic institutions such as Surrey University (UK), Roehampton University (UK), Universidad de Granada (Spain) and Universidad de Las Palmas (Spain) offer postgraduate courses in audio description and subtitling (SDHH) from the Modern Languages and Translation Departments.

No obstante, si nos centramos en la clasificación de modalidades de Orrego (2013), mencionada en el inicio del apartado 3.4., estamos de acuerdo con este autor en situar la AD junto con las otras modalidades mencionadas dentro del apartado «técnicas que alteran el código lingüístico en el canal verbal». Es posible que esta modalidad haya pasado desapercibida tanto tiempo para los estudiosos de la traducción audiovisual porque se consideraba como una adaptación más que como una traducción, puesto que no se manejaban dos idiomas. Al respecto, la norma UNE establece que «la audiodescripción debe realizarse en el mismo idioma en que se presente la información sonora de la obra» (AENOR, 2005, p. 7). Sin embargo, Orrego (2013, p. 305) afirma que «la audiodescripción puede ser intralingüística o interlingüística, y en ambos casos es intersemiótica» y cada vez más autores también la incluyen dentro de los perfiles de la TAV, como Gambier (2004), que define la audiodescripción interlingüística como una especie de doblaje, y Orero (2005). Finalmente, para terminar de desterrar el prejuicio de que la AD no es una práctica traductológica, Díaz Cintas (2007, p. 16) afirma que esta modalidad se puede entender «como un ejemplo de traducción intersemiótica en la que

se da una interpretación de signos no-verbales por medio de signos verbales: las imágenes se convierten en palabras». Recordemos que, a este respecto, Jakobson (1959) definía por primera vez la traducción intersemiótica (o transmutación) como uno de los tres tipos de traducción posibles, junto con la intralingüística y la interlingüística. En el caso de la traducción intersemiótica, este autor manifiesta que

Most frequently, however, translation from one language into another substitutes messages in one language not for separate code-units but for entire messages in some other language. Such a translation is a reported speech; the translator recodes and transmits a message received from another source. Thus translation involves two equivalent messages in two different codes (Jakobson, 1959, p. 233).

Actualmente, la AD se está convirtiendo también en objeto de estudio dentro de investigaciones centradas en su uso como herramienta para el aprendizaje de otras lenguas. En este caso, es destacable el trabajo de Calduch y Talaván, que consideran «el gran potencial de la TAV en general y de la AD [audiodescripción] en particular en la didáctica de lenguas para mejorar la competencia lingüística de los aprendices [...]» (Calduch y Talaván, 2017, p. 178).

3.4.8. Doblaje

Lejos quedan los inicios del doblaje, rechazado y denostado por intelectuales de la talla de Jorge Luis Borges, que en un artículo al respecto publicado en la revista *Sur* (revista literaria argentina) en el año 1945 expresaba que «Las posibilidades del arte de combinar no son infinitas, pero suelen ser espantosas. [...] Por obra de un maligno artificio que se llama doblaje, propone monstruos que combinan las ilustres facciones de Greta Garbo con la voz de Aldonza Lorenzo». Se trata de una dura crítica, que era respaldada por otros autores, como Santos Fontela y Guillermo Cabrera Infante, en los años 80, o Van Praga, en la década de los 90 (Richart Marset, 2009).

El doblaje nace en los años 20, cuando Radio Pictures decide doblar el filme *Rio Rita* al alemán, al francés y al español (Chaves, 2000). Sin embargo, debido a la mala calidad del doblaje en sus inicios, el público no aceptó esta modalidad desde un primer momento, ya que no podían separar al actor de su voz real y, por tanto, el doblaje parecía un engaño (Izard, 2001). Como consecuencia de la poca aceptación de esta modalidad, se opta entonces por otras opciones:

Estos primeros fracasos en el doblaje van a llevar a los productores europeos, y especialmente a los franceses, a la realización de películas habladas en las lenguas de sus respectivos países, pero

la ausencia de estudios convenientemente equipados en sonido y la diversidad de materiales incompatibles entre sí limitaron considerablemente sus posibilidades (Chaves, 2000, p. 29).

A este respecto, Izard (2001, p. 198) también recoge las palabras de la historiadora Vincendeau (1988, p. 33) sobre la aceptación del doblaje a finales de los años 20: «El doblaje se aceptó sólo porque era una novedad, e incluso así la gente creía que “funcionaría únicamente durante un tiempo” [*Variety*, 6 de noviembre de 1929], pero que pronto se abandonaría por ser poco satisfactorio debido a la mala sincronización».

A partir de la década siguiente empiezan a aparecer las versiones multilingües, que no son sino películas en las que cada escena se rodaba varias veces, cada una en una lengua diferente y con actores diferentes. Este método, largo y costoso, lo utilizarían las grandes productoras norteamericanas para luchar con el cine nacional, que empezaba a florecer debido a las barreras lingüísticas que aparecieron tras la imposición del sonido. Finalmente, debido a los altos costes y la baja rentabilidad de las películas, las versiones multilingües acabarían por desaparecer (Chaves, 2000).

A pesar de las críticas, tras todo este recorrido, el doblaje acabó por imponerse en nuestro país puesto que, a pesar de que suponían un ahorro económico en comparación con otras modalidades, los subtítulos (que se habían empezado a utilizar como herencia de los intertítulos) presentaban una serie de problemas significativos. A este respecto, Chaume (2004, p. 47) menciona los siguientes inconvenientes:

En aquellos países en los que la gran mayoría de espectadores no entienden los subtítulos escritos, que además adoptan una política de protección lingüística característica del resurgimiento del nacionalsocialismo, y esencialmente que disponen de mayores medios económicos, el doblaje se consolida como modalidad de traducción audiovisual.

Hay que tener en cuenta que, en la década de 1940, la población analfabeta en España superaba los 8 millones de personas. Exactamente, habría censadas 8.760.694 de un total de 25.877.971 habitantes. Por consiguiente, de forma aproximada se calcula que casi un 40 % de la población en España no sabía leer ni escribir (Gabriel, 1991). Al mismo tiempo, «Cuando este lento y débil proceso alfabetizador parecía cobrar fuerza en los años 30 del siglo XX, junto con la escolarización, la guerra civil, la dictadura franquista y la posguerra vendrían a ralentizar de nuevo este impulso durante casi veinte años» (Viñao, 2009, p. 10). Es por ello que, en este contexto, los subtítulos habrían sido ineficaces para gran parte de la población. Consecuentemente, debido a las condiciones políticas de España, inmersa en el franquismo desde el año 1939, el doblaje, que ya había entrado en nuestras fronteras, terminó por consolidarse, ya fuera como un instrumento para llegar a

la mayor parte de la población o como una herramienta de censura en el ámbito de la traducción cinematográfica. En lo que concierne a su uso como instrumento para la censura, Merino-Álvarez (2001, p. 4) explica que

La censura gubernamental que se estableció para todo tipo de producción y producto cultural actuó desde el principio como filtro (que se iría haciendo progresivamente más flexible) y sobre todo como testigo, en tanto que fue dejando rastros o trazas del acontecer cultural. Todo se filtraba y controlaba, pero también todo se archivaba y guardaba.

A pesar de estas voces contrarias al doblaje, actualmente es la modalidad de TAV más utilizada en nuestro país, tal como indica el número de películas dobladas que se estrenan en este momento en comparación con aquellas que se exhiben en versión original subtitulada al español, o V.O.S.E, o como demuestran la multitud de publicaciones que podemos encontrar al respecto (Richart Marset, 2009; Chaume, 2013; Martí Ferriol, 2013; Martínez Sierra, 2013).

Aunque ya hemos hablado de los inicios del doblaje, todavía nos queda por definir qué se entiende por doblaje actualmente. Agost (1999, p. 16) explica que esta modalidad se basa en sustituir la banda de sonido original (diálogos y monólogos) por una banda de sonido que contenga esa información ya traducida. Asimismo, sobre el doblaje, Chaume (2004, p. 32) añade que se basa en la traducción y ajuste de un texto audiovisual para ser dramatizado posteriormente por los actores de doblaje. Podemos distinguir cómo ambos autores han definido el doblaje desde dos puntos de vista diferentes: en el caso de Agost, resaltando el producto final, mientras que Chaume alude al proceso. Por tanto, si aunamos las dos definiciones entendemos que el doblaje se fundamenta en sustituir la banda de sonido original por una banda de sonido que contiene la traducción de la primera, y que se ha ajustado e interpretado para adecuarse a las restricciones presentes en el texto audiovisual. En palabras de Luyken (1991, p. 79), el objetivo del doblaje es hacer creer al espectador que los personajes están hablando la propia lengua y, para ello, es necesario realizar una serie de operaciones demasiado complicadas como para llevarlas a cabo en directo:

Il s'agit de créer l'illusion que les personnages sur l'écran parlent la langue cible, c'est-à-dire la langue du public. Pour parvenir à ce résultat, il faut mettre en œuvre une série complexe d'opérations exigeant des talents très diversifiés. Du fait de la complexité de cette méthode, le doublage synchronisé prend énormément de temps et ne peut pas s'effectuer en direct.

Estas operaciones o restricciones a las que Luyken y Chaume hacen referencia se manifiestan en forma de sincronismos, ya mencionados en el apartado 3.2.2 de esta tesis.

Por último, consideramos conveniente recordar que, a pesar de que el doblaje es la modalidad más utilizada en España, este convive con otras modalidades que también se basan en el *revoicing*, como el ya mencionado *voice over*. A pesar de que los textos audiovisuales que hacen uso del *voice over* son minoritarios en comparación con el doblaje y el subtítulado, no significa que su empleo esté desapareciendo, puesto que esta modalidad tiene unos ámbitos de aplicación bastante asentados (como decíamos, documentales y *realities*), y es muy probable que siga siendo así en un futuro.

3.4.9. Subtitulación

Desde que comenzara el cine, los subtítulos han sido parte intrínseca de él. En sus primeros años de vida (alrededor del año 1900), los subtítulos se mostrarían en forma de intertítulos: unos textos que aparecían en las películas mudas entre escena y escena para explicar lo que estaba pasando o para mostrar los diálogos de los personajes. Pronto comenzarían a llamarse «subtítulos» debido a la similitud de uso de estos comparados con los que se utilizaban en los periódicos de la época (Ivarsson, 2009, p. 3). Cuando comenzaron las películas con sonido, apareció entonces la opción de emplear métodos de doblaje y, aunque esta modalidad fue la que se impuso en muchos países, en tantos otros, como los países escandinavos o los Países Bajos, se optó por los subtítulos, mucho más baratos y rápidos que el propio doblaje (Ivarsson, 2009, p. 4). Sin embargo, para que la modalidad de subtítulado tenga éxito es necesario que la mayor parte de la población posea un «alto nivel de alfabetización» (Chaume, 2004, p. 34), y esta es una de las razones por la que en España terminó predominando el doblaje sobre el subtítulado. No obstante, en la actualidad las razones por las que se elige el subtítulado dependen de otras variables, como el criterio económico: «El cine comercial, especialmente el norteamericano, se suele doblar para que tenga mayor repercusión y obtenga mayores beneficios en taquilla; el cine de arte y ensayo, más minoritario, se suele subtítular en salas de menor tamaño y menos concurridas» (Chaume, 2004, p. 34). A estas razones, Zaro Vera (2001, pp. 50-51) añade el «estatus previo» de la película (si en su país de origen la película va dirigida a una audiencia minoritaria, lo más probable es que en el país meta, también), su «complejidad intelectual» (diferenciando las películas para el gran público de aquellas con cierta «sofisticación intelectual»), «los canales de distribución» (principalmente representados por compañías menores) y el «escopo» de la traducción.

Por otro lado, en oposición al doblaje, podemos comprobar que el subtítulado es más «vulnerable» (Díaz Cintas, 2003, pp. 43-44) frente al espectador puesto que, al mantener la banda de sonido original y ofrecer la traducción en formato escrito en la misma imagen, se expone a una comparación entre el audio y los subtítulos en la que el propio espectador puede juzgar (y juzga) el texto meta, comparándolo siempre con el texto origen en busca de cierta «fidelidad lingüística» porque no es consciente de la verdadera función de esta modalidad de TAV.

En el aspecto positivo, el subtítulado presenta ventajas para el receptor final como la posibilidad de apreciar las voces y la actuación original de los actores. Asimismo, los subtítulos presentan un valor didáctico que puede utilizarse para mejorar la comprensión y expresión de los espectadores al idioma al que estén expuestos (véase, por ejemplo, Díaz Cintas, 2012; Talaván y Rodríguez-Arancón, 2014; Ávila Molero, 2016).

Para establecer las características de la subtitulación actual, podemos hacer referencia a la definición de Díaz Cintas y Remael (2007, pp. 8-9):

Subtitling may be defined as a translation practice that consists of presenting a written text, generally on the lower part of the screen, that endeavours to recount the original dialogue of the speakers, as well as the discursive elements that appear in the image (letters, inserts, graffiti, inscriptions, placards, and the like), and the information that is contained on the soundtrack (songs, voices off).

Sin embargo, como añaden estos autores, aunque no sea una convención mayoritaria, hay países que, debido a las características de escritura de su propia lengua, presentan los subtítulos de forma vertical y en la parte derecha de la pantalla.

Para ofrecer unos subtítulos adecuados, Díaz Cintas y Remael (2007, p. 9) exponen las convenciones que se deben cumplir: «Subtitles must appear in synchrony with the image and dialogue, provide a semantically adequate account of the SL [Source Language] dialogue, and remain displayed on screen long enough for the viewers to be able to read them». De forma más ampliada, estos autores establecen las siguientes convenciones formales del subtítulado, al menos para televisión y cine. Ya por otro lado, se encuentran las plataformas de Vídeo Bajo Demanda, que pueden establecer sus propias convenciones o consideraciones técnicas.

Según Díaz Cintas y Remael (2007), las convenciones del subtítulado pueden dividirse en la «dimensión espacial» y la «dimensión temporal».

La dimensión espacial concentra los siguientes aspectos:

- Número máximo de líneas por subtítulo en pantalla
- Posición de los subtítulos en pantalla
- Fuente de los subtítulos
- Número de caracteres por línea

En relación a la dimensión temporal, hacemos referencia a los siguientes conceptos:

- *Spotting* o pautado
- Duración de los subtítulos
- Sincronización
- Presencia de múltiples voces en la banda de sonido original
- Cambios de cámara
- Tiempo de pausa entre subtítulos
- Velocidad de lectura

Ante las diferencias que existen entre las modalidades de TAV que son centrales en este estudio (subtitulado y doblaje), cabe pensar que los textos resultantes de su aplicación pueden diferir en gran medida puesto que las mismas dificultades podrían requerir soluciones muy dispares. Es a partir de este razonamiento cuando se hace pertinente afrontar un estudio comparado como el que se describe en esta tesis.

4. METODOLOGÍA

4.1. Selección del medio de distribución

Exponemos a continuación la metodología de trabajo para llevar a cabo el estudio que aquí se describe.

En primer lugar, tras seleccionar las películas que se iban analizar (y cuya idoneidad queda justificada en el apartado 5), se procedió a un visionado preliminar. Para ello, debía elegirse el medio de distribución más adecuado ya que, en la actualidad, podemos encontrar estas películas comercializadas en diversas plataformas y soportes. De todos los servicios disponibles, se descartaron primero las plataformas VBD (VOD en inglés) o de Vídeo Bajo Demanda. Estas plataformas pertenecen a lo que denominamos Servicios OTT (*Over The Top*), cuyas aplicaciones no necesitan a los proveedores tradicionales para emitir. Se trataría de distribución digital de contenido como, por ejemplo, Spotify para los servicios de música en *streaming* o, para el caso que nos ocupa, plataformas como Netflix, HBO o la más reciente Disney +, en las que solo se necesita una conexión a internet y el pago de una cuota para poder acceder a numerosas películas y series. Sin embargo, y a pesar de todas las facilidades para acceder a contenido doblado o subtulado que nos ofrecen estos servicios, no se consideró como lo más adecuado para este estudio por tres razones. La primera de ellas es que estas plataformas contratan a traductores propios, por lo que los subtítulos pueden variar de una plataforma a otra (no así el doblaje, que es el original). Además, en el caso de Netflix, por ejemplo, tiene unas consideraciones técnicas diferentes a lo recomendado para el subtulado tradicional, las cuales se mencionaban en el apartado 3.4.9. de esta tesis. En segundo lugar, cada una de estas plataformas depende de los acuerdos de visionado que hayan establecido y, por tanto, encontrar todas las películas que queremos analizar en una misma plataforma es complicado. Como acabamos de explicar, muchas plataformas fijan una normativa propia para la creación de subtítulos y, por esta razón, utilizar las traducciones de películas emitidas en diferentes plataformas no permitiría establecer un mismo criterio para su análisis. Finalmente, como último motivo para descartar las plataformas VBD, tenemos

que hacer referencia a su temporalidad. Como habíamos expresado anteriormente, estas empresas trabajan con acuerdos de visionado con los que las productoras ceden su producto para que puedan ser emitidas vía *streaming*. No obstante, estos acuerdos tienen una fecha de finalización, por lo que es posible que algunas de las películas desaparecieran del catálogo de visionado durante el tiempo del estudio, lo que ocasionaría un grave problema al no poder acceder a los subtítulos concretos que se estarían analizando.

Por ende, habiendo descartado ya las plataformas *online*, solo nos queda elegir entre los medios de distribución físicos. Principalmente, no existen diferencias apreciables entre los dos medios de distribución que se plantearon en un primer lugar: Blu-Ray y DVD. Asimismo, obtener películas relativamente actuales en cualquiera de los dos medios era relativamente sencillo puesto que, por ahora, ambos medios conviven y se comercializan de forma similar. Sin embargo, nos terminamos decantando por el DVD por el siguiente motivo: al ser el Blu-Ray un medio relativamente reciente (su fecha de creación data de 2006, en comparación con la del DVD, que se sitúa diez años antes, en 1996), no todos los reproductores están preparados para reconocerlos, por lo que podría crear algunos problemas a la hora de analizar las películas si se tuviera que reproducir en algún aparato antiguo.

4.2. *Procedimiento de análisis*

Para llevar a cabo nuestro análisis, se ha procedido a realizar varios visionados de las películas que componen el corpus. En primer lugar, se ha seleccionado la película con su doblaje al español y, además, se han activado los subtítulos también en español. El objetivo de este visionado preliminar ha sido ir detectando diferencias entre el doblaje y el subtítulo. Una vez localizada una diferencia, se ha recogido en una hoja de cálculo, para poder numerarla y catalogarla. Posteriormente, se llevó a cabo un visionado en versión original para obtener el fragmento en inglés y así poder compararlo con las traducciones.

En la siguiente tabla podemos observar la manera en la que se distribuyen las muestras en la hoja de cálculo.

Tabla 5. Ejemplo de dos muestras recogidas en la hoja de cálculo

Nº	Título	TCR	Modalidad	Traducción	V.O.
39	Pacific Rim	0:08:01	Doblaje	(ON) ¡Venga hermanito, échale músculo!	Come on, bro! Put some muscle to it!
40	Pacific Rim	0:08:01	Subtitulado	¡Hermano, que no se diga!	Come on, bro! Put some muscle to it!

En primer lugar, se numeran para poder localizarlas de forma más rápida. En la segunda columna se especifica a qué película pertenecen. La tercera columna muestra el TCR, o código de tiempo, con el objetivo de poder situar el fragmento de audio o subtítulos dentro de la película. A continuación, se aportan las modalidades a las que pertenecen dichos fragmentos y finalmente, se especifica tanto la traducción (para doblaje o para subtitulado, según el caso) como la versión original para, así, facilitar la comparativa entre ambos. En el caso de que el subtítulo resultara ser bilingüe, la segmentación entre ambas se expresaría con el signo /.

Tal como se expresaba en el apartado teórico, según Martí Ferriol (2013), podemos determinar qué restricciones afectan a cada muestra y, por tanto, qué normas y técnicas han tenido que emplear los traductores para salvar estas dificultades.

Como ejemplo, mostramos esta tabla proveniente de la hoja de análisis utilizada para reflejar todas las muestras recogidas de los textos audiovisuales.

Tabla 6. Ejemplo de los apartados de las muestras analizadas

Nº	Título	TCR	Modalidad	Traducción	V.O.	Restricción	Norma	Técnica
39	Pacific Rim	0:08:01	Doblaje	(ON) ¡Venga hermanito, échale músculo!	Come on, bro! Put some muscle to it!	Formal	Fidelidad lingüística	Traducción palabra por palabra
40	Pacific Rim	0:08:01	Subtitulado	¡Hermano, que no se diga!	Come on, bro! Put some muscle to it!	Formal	Explicitación	Creación discursiva

4.2.1. Restricciones

Si bien ya hemos definido el concepto de restricción en el apartado teórico, consideramos necesario nombrar los tipos de restricciones existentes. Según las aportaciones de Martí Ferriol (2013, p. 140) existen cuatro tipos de restricciones operativas en la TAV:

- Formales: relacionadas con las convenciones técnicas que se aplican a cada modalidad de la TAV. En este apartado se incluyen la sincronía temporal, la sincronía espacial y la sincronía fonética.
- Lingüísticas: relacionadas con el lenguaje en sí, y abarcan aspectos como el registro, los dialectos, los idiolectos o la oralidad.
- Icónicas: dentro de las cuales se encuentran las del lenguaje filmico y las sincronías tanto de contenido como de personajes.
- Socioculturales: estas restricciones aparecen cuando existe un conflicto dentro del elemento lingüístico o icónico debido a la pertenencia del TM a una cultura diferente del TO.

Además de estos cuatro tipos de restricciones, debemos mencionar también el concepto de «restricción nula» (Martí Ferriol, 2013, p. 142), donde se agrupan todas aquellas muestras que no han presentado ninguna de las restricciones mencionadas anteriormente.

4.2.2. Normas

Podemos decir que la teoría de las normas nace de la *escuela de la manipulación*, denominación con la que no todos están de acuerdo (Martínez Sierra, 2011), ya que, como bien la define Hermans (1985, pp. 10-11),

The group is not a school, but a geographically scattered collection of individuals with widely varying interests, who are, however, broadly in agreement on some basic assumptions [...]. What they have in common is [...] an interest in the norms and constraints that govern the production and reception of translations, in the relation between translation and other types of text processing [...].

Esta escuela surge, como afirma Hermans, debido a la unión de individuos con intereses similares; y es que la escuela de la manipulación se basa en dos corrientes similares: los *estudios de traducción y la teoría del polisistema* (con aportaciones de van den Broeck, Lambert, Holmes, Lefevere, Even-Zohar y Toury). Finalmente, tras la publicación del

libro de Hermans, *The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation* (1985), este autor acabaría aunando ambas corrientes en una escuela con la denominación de *Estudios de Traducción*, aunque finalmente acabarían denominándose *Escuela de la Manipulación* (Moya, 2004, p. 122).

Sin embargo, el concepto de «norma» no surge inicialmente dentro de estos estudios de traducción, sino que es un concepto proveniente de dimensiones más amplias:

The concept of a 'norm' was not formulated to be initially and primarily associated with the field of translation studies. It was conceived within the social sciences and applied to a wide range of human behaviour of any kind. However, since translation is also a form of human behaviour, the term 'norm' was borrowed and refined to account for certain aspects of this particular type of human behaviour with all its peculiarities and constraints (Karamitroglou, 2000, p. 14).

Fue en gran parte gracias a Toury que se introduce este concepto dentro de los estudios de traducción y, en la década de los 70, se empieza a reconocer «por primera vez la existencia de unas regularidades de comportamiento en traducción dentro de una situación sociocultural específica» (de Felipe Boto, 2004, p. 1).

Continuando con la definición de Hermans, este autor expone que las normas son una serie de expectativas que el traductor debe cumplir para lograr una recepción positiva del texto, ya que la traducción se considera como un proceso que implica no solo al emisor, sino también al receptor y, por tanto, deben seguirse una serie de mecanismos (las «normas») para no decepcionar dichas expectativas.

[...] whenever we come across an instance of 'translation' [...], we activate certain expectations, which we assume others in our community will share. The expectations may subsequently be fulfilled or disappointed. If they are disappointed we tend (not necessarily, and not always, but mostly) to respond by branding the offending occurrence as an error, a transgression. In so doing we reaffirm the boundaries of the existing concept of translation and the permissible practices and statements within its sphere. The implication is that our concept of translation is circumscribed not only by cognitive expectations but also, even primarily, by normative expectations, or norms (Hermans, 2001, párr. 3).

Teniendo todo lo dicho anteriormente en cuenta, se debe recordar que las normas en el ámbito de la TAV (así como las técnicas, de las que hablaremos a continuación) se ven afectadas por las restricciones presentes en el texto audiovisual y, debido a ello, también se verá afectado el método traductor¹³ elegido para trasladar el mensaje (Martí Ferriol, 2013, p. 59).

Para saber exactamente qué técnicas son las que se ven implicadas en la TAV, Martí Ferriol (2013, pp. 71-72), partiendo de las aportaciones de Ballester (2001) y Goris

¹³ Según Hurtado (2001, p. 252), los métodos traductores son cuatro: el método interpretativo-comunicativo, el método literal, el método libre y el método filológico.

(1993), ha elaborado una lista con 8 normas de traducción que pueden identificarse en este ámbito. Las normas en la fase de traducción que se han aplicado a este estudio son la estandarización lingüística, la naturalización, la explicitación, la fidelidad lingüística, la eufemización y la disfemización.

- La *estandarización lingüística* consiste en eliminar o «neutralizar» las variedades dialectales y registros presentes en el texto audiovisual original para que no se muestren en el texto meta.
- La *naturalización* se centra en la adaptación de los elementos ajenos a la cultura meta, ya sean signos gráficos que aparecen en la imagen, la pronunciación de elementos como topónimos o antropónimos, o la modificación de referencias socioculturales no conocidas para el público del TM. Finalmente, también entra dentro de esta categoría la sincronía visual, ya que prevalecerá el objetivo de una traducción en sincronía con los movimientos de los actores antes que una traducción más similar al TO (Chaume, 2003, p. 251).
- La *explicitación* no solo se centra en el apartado lingüístico al reformular frases o expresiones que no quedan claras en el TM o añadir «referencias internas para reforzar la homogeneidad de la estructura de la historia» (Martí Ferriol, 2013, pp. 71-72), sino que también puede aplicarse a la enunciación de elementos visuales que aparecen en pantalla.
- La *fidelidad lingüística*, como su nombre indica, se basa en un TM más apegado al TO, con estructuras sintácticas y morfológicas similares.
- La *eufemización* se basa en suavizar los elementos lingüísticos presentes en el TO, obteniendo un TM menos «agresivo» para el espectador.
- La *disfemización* es la acción completamente opuesta a la eufemización, puesto que consiste en extraer elementos lingüísticos del TO y «recrudecerlos» al presentarlos en el TM.

4.2.3. Técnicas

Hurtado (2001, pp. 256-257) define las técnicas como un «procedimiento verbal concreto, visible en el resultado de la traducción, para conseguir equivalencias traductoras» en contraposición a otros conceptos como «método» o «estrategia», que muchos autores utilizan indistintamente, lo que lleva a una confusión entre estos tres elementos. A este respecto, Chaume (2005, p. 146) agrega:

Las técnicas de traducción son categorías que nos ayudan a identificar las modificaciones que establece el texto traducido con respecto al original y que actúan como **herramientas que ayudan** al traductor a llegar a la solución final del problema. En el caso de la traducción, podemos extrapolar los diferentes recursos estilísticos que ofrecía la retórica clásica y convertirlos en técnicas de traducción.

Por lo tanto, podemos decir que, según las definiciones expresadas anteriormente, las técnicas serían las unidades menores, que se utilizarán para cumplir con unas determinadas normas, cuya elección estará supeditada a las restricciones que presenten los textos audiovisuales.

Para establecer los tipos de técnicas utilizadas dentro de la TAV, Martí Ferriol se basa en la taxonomía de técnicas que establece Hurtado (2001). No obstante, gracias a las aportaciones de Venuti (1995) (y partiendo de una base centrada en la norma inicial de Toury), este autor establece 20 técnicas que se pueden agrupar en aquellas que son «familiarizantes», aquellas «extranjerizantes» y las que se encuentran

en medio de estas dos, que llegarán a ser «extranjerizantes» o «familiarizantes» dependiendo de las normas a las que correspondan y las restricciones que les afecten (Martí Ferriol, 2005).

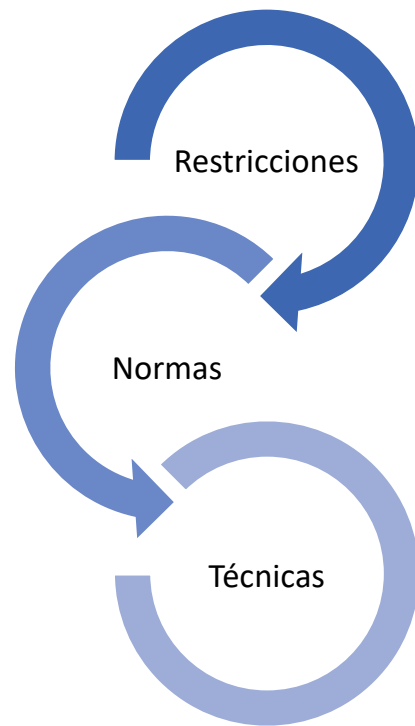


Figura 10. Categorización de las técnicas, normas y restricciones

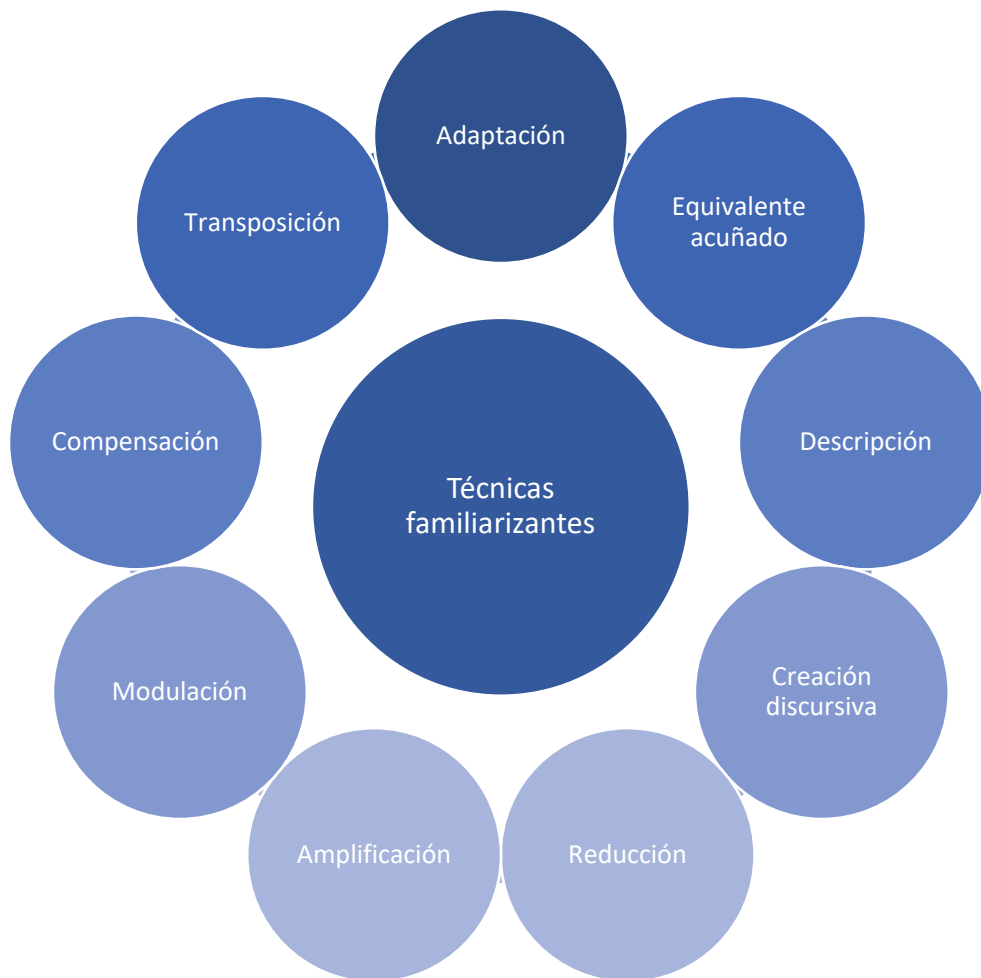


Figura 11 - Técnicas familiarizantes según Martí Ferriol (2005, p. 47)



Figura 12 - Técnicas extranjerizantes según Martí Ferriol (2005, p. 47)

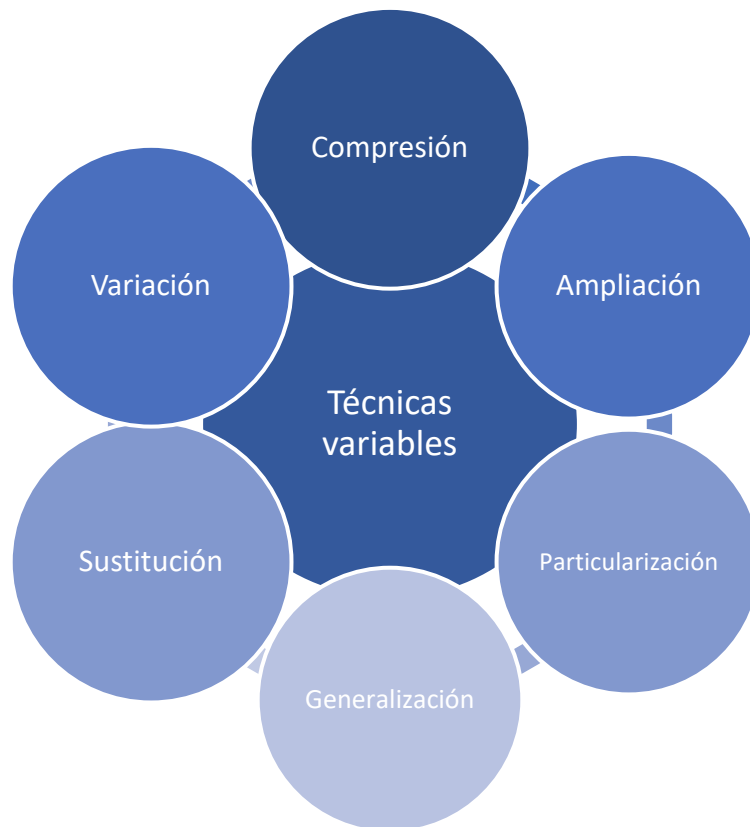


Figura 13. Técnicas que pueden ser extranjerizantes o familiarizantes en función del caso según Martí Ferriol (2005, p. 47)

Como se observa en la figura 11, dentro de la categoría de *técnicas familiarizantes*, Martí Ferriol (2005) incluye 9: adaptación, equivalente acuñado, descripción, creación discursiva, reducción, amplificación, modulación, compensación y transposición. En el otro extremo (figura 12), dentro de las técnicas extranjerizantes se agrupan solo tres: préstamo, calco y traducción literal. No obstante, se debe tener en cuenta que «translation strategies can be defined as “foreignizing” or “domesticating” only in relation to specific cultural situations, specific moments in the changing reception of a foreign literature, or in the changing hierarchy of domestic values» (Venuti, 1995) y es por ello que Martí Ferriol señala que existen técnicas que pueden utilizarse tanto para extranjerizar como para familiarizar la traducción. Este tipo de técnicas las hemos denominado «técnicas variables» en esta investigación, y, como se observa en la figura 13, son un total de 6: compresión, ampliación, particularización, generalización, sustitución y variación.

Para las técnicas, hemos decidido seguir la clasificación propuesta por Martí Ferriol (2013, p. 122), en la que se disponen según su afinidad con los diferentes métodos de traducción. Recordemos que Hurtado (2001, pp. 251-252) propone una clasificación de

cuatro métodos de traducción: el «método literal», el «interpretativo-comunicativo», el «libre» y el «filológico». De los cuatro métodos, en el ámbito de la TAV no procedería incluir el «método filológico» ya que este se caracteriza por la inclusión de notas con comentarios, algo casi imposible en textos audiovisuales con tantas restricciones. En lo que respecta al «método libre», se define como un método «que no persigue transmitir el mismo sentido que el texto original aunque mantiene funciones similares y la misma información» (Hurtado, 2001, p. 252) mediante cambios en la dimensión semiótica o en la dimensión comunicativa. Estos cambios vienen motivados por la necesidad de un «cambio de destinatario (por ejemplo, niños), [por] un uso diferente de la traducción (por ejemplo escenificación), a condicionamientos del contexto receptor, o incluso a una opción personal» (Hurtado, 2001, p. 252). Por tanto, los métodos aplicables a la TAV serán los dos restantes: el «método literal» y el «método interpretativo-comunicativo». En la siguiente tabla se ordenan por afinidad a un método u otro las técnicas utilizadas en la TAV.

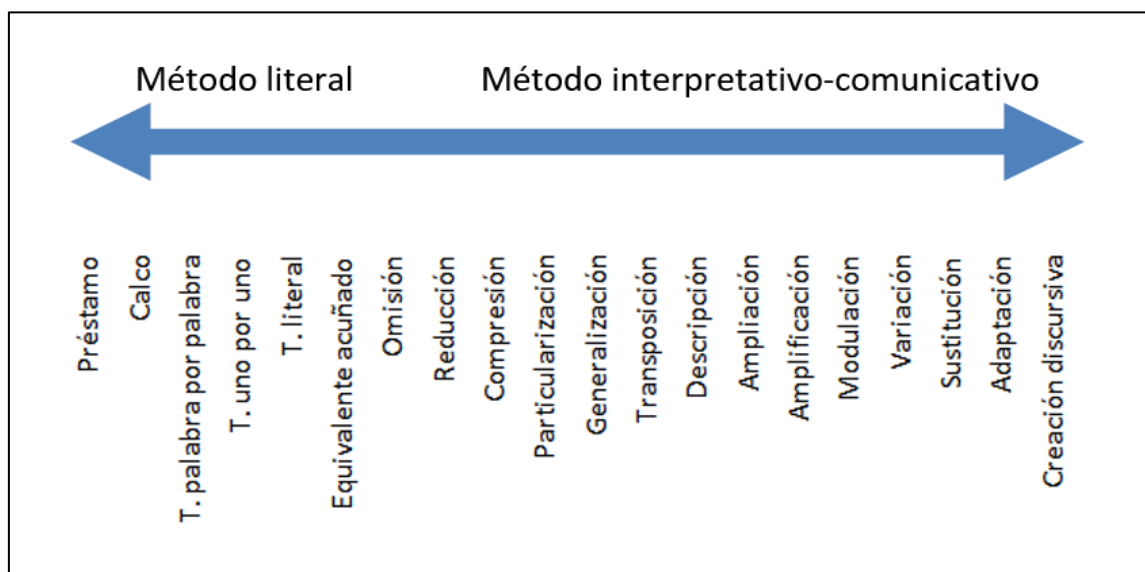


Figura 14. Clasificación de las técnicas según los métodos. Extraído de Martí Ferriol (2013 p. 122)

Por tanto, el orden de las técnicas quedaría como se muestra en la figura 14. Seguidamente definiremos muy brevemente las técnicas analizadas en esta investigación:

1. *Préstamo*: consiste en incorporar una palabra o expresión en la lengua meta sin ningún tipo de traducción o modificación.

2. *Calco*: a diferencia del préstamo, en este caso el término o expresión se traduce, pero de forma literal, manteniendo la estructura. Martí Ferriol (2013, p. 120) añade que, los calcos, además de ser lingüísticos, pueden encontrarse en el ámbito cultural.
3. *Traducción palabra por palabra*: se produce una traducción que copia tanto la gramática como el significado principal de las palabras del TO, coincidiendo además en orden y número. No obstante, hay muestras extraídas del presente corpus que no cumplen exactamente con mismo el número de palabras pero que pueden llegar a considerarse como pertenecientes a esta técnica. Esto se debe a que la diferencia de número de palabras es mínima, (por ejemplo, determinantes sin ningún tipo de carga informativa) y, a diferencia de la traducción uno por uno, no presentan un significado secundario fuera de contexto.
4. *Traducción uno por uno*: esta técnica es muy similar a la anterior, con una ligera diferencia, y es que, en el caso de la «traducción palabra por palabra», el significado principal (o primario) de las palabras es el mismo, mientras que, en esta técnica, el significado de las palabras es diferente fuera de contexto.
5. *Traducción literal*: esta técnica se basa en una traducción que no se diferencia del significado primario del original, aunque el orden y el número de palabras puede variar.
6. *Equivalente acuñado*: en palabras de Newmark (1988, p. 89), el equivalente acuñado (o traducción reconocida) usa una traducción aceptada en la lengua meta, ya sea por uso o costumbre de los receptores o porque esté reconocida de forma oficial.
7. *Omisión*: prescindir en el TM de la información contenida en el TO.
8. *Reducción*: eliminar o suprimir parte de la información (no por completo, como en el caso de la *omisión*) que se encuentra en el TO.
9. *Compresión*: en este caso, se resumen elementos lingüísticos con el objetivo, principalmente, de ahorrar espacio o tiempo.
10. *Particularización*: consiste en utilizar un término más específico para traducir un elemento del TO.

11. *Generalización*: es el proceso opuesto a la «particularización», por el cual el traductor escoge un término más general para traducir un elemento del TO.
12. *Transposición*: es el cambio de categoría gramatical, según Hurtado (2001, p. 258), a lo que Martí Ferriol (2013, p. 121) añade que también se basa en el cambio de la voz del verbo.
13. *Descripción*: el vocablo concreto en el TO pasa a convertirse en una explicación en el TM, ya sea por descripción de forma, de función o por otras características similares.
14. *Ampliación*: se añaden elementos que se engloban dentro de la función fática de la lengua. Su objetivo, entre otros, es ayudar a cumplir con las diferentes sincronías impuestas por el medio audiovisual.
15. *Amplificación*: Vinay y Darbelnet (1958, pp. 192-193) la definen como una técnica para solucionar deficiencias sintácticas o destacar un término con el objeto de llenar un vacío en el léxico o la estructura. En este caso, tal y como establecen estos autores, se añade información no presente en el TO para mejorar la comprensión en el TM.
16. *Modulación*: en palabras de Hurtado (2001, p. 258), «es el cambio de punto de vista, de enfoque o de categoría de pensamiento».
17. *Variación*: consiste en la modificación de «elementos lingüísticos o paralingüísticos (entonación, gestos) que afectan a aspectos de la variación lingüística: cambios de tono textual, estilo, dialecto geográfico, etc.» (Martí Ferriol, 2013, p. 120)
18. *Sustitución*: se basa en sustituir elementos lingüísticos del TO por elementos paralingüísticos en el TM, o viceversa.
19. *Adaptación*: es el cambio de un elemento cultural de la CO (cultura origen) por otro elemento cultural reconocible de la CM (cultura meta). En la definición nos gustaría destacar el uso de la expresión «elemento cultural reconocible por la CM» en vez de «elemento cultural propio de la CM» ya que se puede emplear en la traducción un elemento cultural que no tiene que pertenecer a la CM. Simplemente se podrán elegir otras opciones como elementos de la CO pero que la CM conozca.

20. *Creación discursiva*: se basa en realizar una traducción utilizando elementos que, fuera de contexto, no se considerarían como una traducción propiamente dicha del TO. Chaves (2000, p. 172) lo denomina «equivalencia funcional» o «traducción de efecto».

5. CORPUS

5.1. Justificación del corpus

Después de haber determinado en el apartado 4.1 la importancia de la ciencia ficción dentro de los estudios de la TAV, señalaremos a continuación los filmes elegidos para su estudio y posterior análisis. De todas las películas estrenadas en el periodo 2009-2015, hemos querido destacar *Avatar* (Cameron, 2009), *Men in Black III* (Sonnenfeld, 2012), *Pacific Rim* (Del Toro, 2013), *Star Trek: en la oscuridad* (Abrams, 2013), *Guardianes de la Galaxia* (Gunn, 2014) y *Marte* (Scott, 2015). Cada una de ellas tiene una serie de particularidades que determinaremos en el apartado 5.2. Es por ello que ahora vamos a detallar qué características comunes comparten. El objetivo de este estudio es analizar una serie de muestras lo más homogéneas posible, por tanto, se han seleccionado filmes estrenados en un periodo de tiempo relativamente corto (solo 6 años de diferencia entre la película que se estrenó en primer lugar y la última). Asimismo, todas ellas son películas de producción estadounidense.

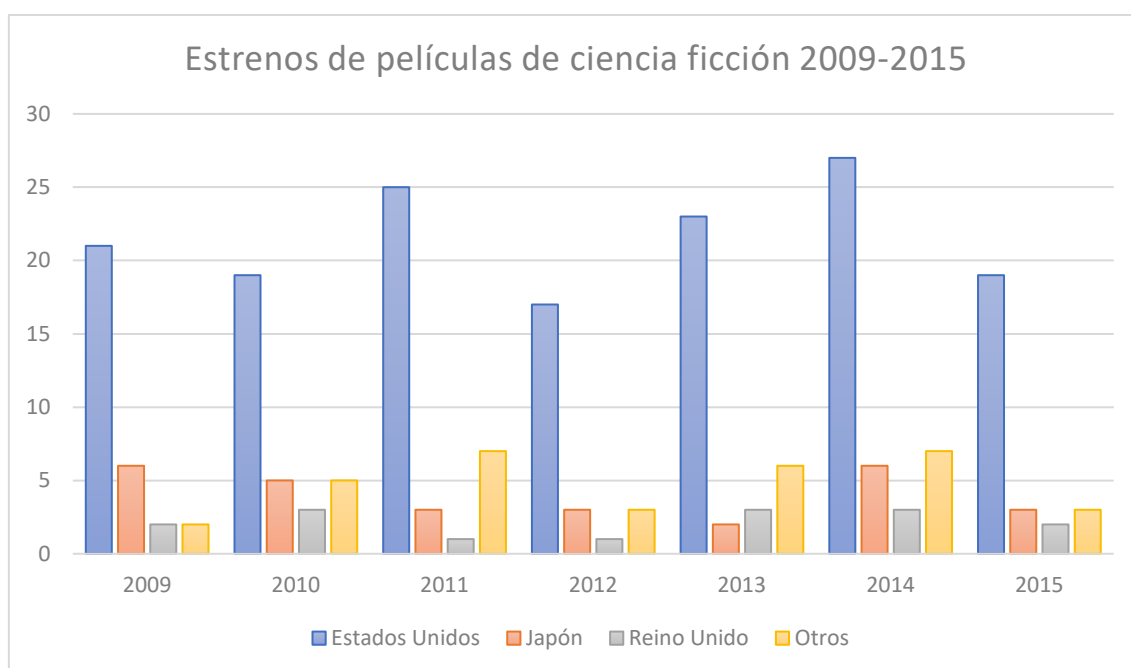


Figura 15. Estrenos de películas categorizadas como ciencia ficción entre 2009 y 2015

Como demuestra el gráfico anterior, Estados Unidos es uno de los principales países productores de filmes de ciencia ficción. Teniendo este dato en cuenta, se decidió que todas las películas objeto de análisis provinieran de este país.

En el caso del presupuesto, se han tenido en cuenta para este estudio aquellas películas que contaban con un presupuesto alto, puesto que eran las que con mayor probabilidad contarán con más medios para una distribución internacional e invirtieran más en su traducción. Para representar de manera escueta la gran cantidad de datos de los que disponíamos (ya que se tuvieron en cuenta todas las películas clasificadas como ciencia ficción que se estrenaron entre los años 2009 y 2015) se utilizó un diagrama de cajas y bigotes, que veremos a continuación.

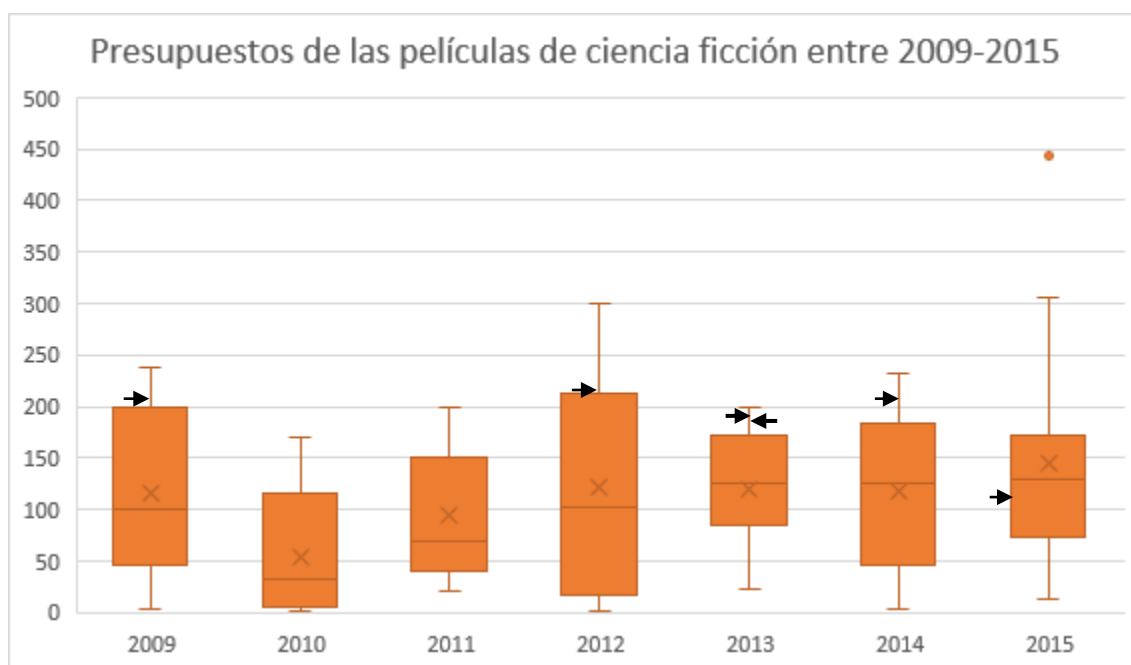


Figura 16. Diagrama de cajas y bigotes del presupuesto de las películas de ciencia ficción estrenadas entre los años 2009 y 2015

Sin embargo, antes de presentar el diagrama nos gustaría explicar cómo interpretar la figura. Dentro de esta encontramos el bigote inferior, que representa el 25 % de las películas y define el mínimo de los presupuestos invertidos en dicho año. La caja que se encuentra a continuación establece cómo se ha comportado el 50 % de los casos. Dentro de la caja se puede observar la mediana en forma de línea central que la divide en dos partes (cuartil inferior y cuartil superior). Esta mediana indica el valor central cuando los datos están ordenados, por lo que, si observamos el año 2009 se desprende que, de todas

las películas estrenadas, aquellas que se quedan justo en la mitad de la tabla de los datos son las que tenían un presupuesto de 100 millones de dólares. Asimismo, dentro de la caja también se encuentra el símbolo X, que establece a qué altura se encuentra la media de los presupuestos. Finalmente, al igual que con el bigote inferior, el bigote superior representa el último tramo de películas (el 25 % restante), que establece el máximo de presupuestos invertidos en ese año. Hay que añadir también que en el año 2015 se observa un dato (en forma de punto en la parte superior de la gráfica) que se denomina *outlier*, y representa un dato anómalo que, en este caso, ha sido una gran inversión de presupuesto para la película *Los Vengadores: La era de Ultrón*, de 444 millones de dólares.

Para facilitar la lectura, en el diagrama hemos añadido en forma de flecha negra la situación de las películas elegidas para el corpus. Con la excepción de *Marte* (2015), todas las películas se agrupan en torno a la misma cantidad de presupuesto, por lo que se preveía que sus características serían similares en este apartado.

Seguidamente, exponemos un cuadro resumen en el que se muestran las características expresadas en este apartado:

Tabla 7. Datos de las películas estudiadas

	Avatar	Men in Black III	Pacific Rim	Star Trek 2	Guardianes de la galaxia	Marte
<i>Año de estreno</i>	2009	2012	2013	2013	2014	2015
<i>País</i>	EE.UU.	EE.UU.	EE.UU.	EE.UU.	EE.UU.	EE.UU.
<i>Distribuidora</i>	20th Century Fox	Columbia Pictures	Warner Bros.	Paramount Pictures	Walt Disney Studios Motion Pictures	20th Century Fox
<i>Presupuesto (en millones de dólares)</i>	237	225	190	190	170	108
<i>Recaudación mundial (en millones de dólares)</i>	2.787,965	624,026	411,002	467,381	333,176	630,161

5.2. Composición del corpus

5.2.1. Avatar

Sinopsis

Jake Sully es un exmarine en silla de ruedas que es enviado a Pandora, un planeta extraterrestre habitado por los na'vi, para extraer un poderoso mineral que ayudará a la Tierra a salvarse de una crisis energética. Debido a la atmósfera de Pandora, para poder moverse libremente por el planeta, Jake deberá utilizar un cuerpo creado expresamente para este fin que se maneja con la mente. A partir de ahí, Jake empezará a conocer al pueblo na'vi y se enamorará de una miembro de la tribu.

Avatar, de James Cameron, se estrena en el año 2009 e inmediatamente se convierte en un éxito. Según la web especializada sobre ingresos en taquilla, Box Office Mojo¹⁴, *Avatar* ostentaba el récord de ser la película más taquillera de la historia (en el pasado año, el puesto se lo ha arrebatado *Vengadores: Endgame*), con beneficios de 760.570.625 \$ en Estados Unidos y 2.029.172.169 \$ en el extranjero, por lo que, a nivel mundial, *Avatar* ha obtenido más de dos mil millones de dólares de beneficios, sin contar toda la mercadería asociada que pudiera surgir a partir del filme (*Box Office Mojo*, sin fecha). No obstante, la historia, ya conocida y muy similar a películas como *Bailando con Lobos* (Costner, 1990) o *Pocahontas* (Goldborvert y Gabriel, 1995), no cosechó tantas buenas críticas como lo hiciera el apartado técnico. Sin embargo, a pesar de esta falta de originalidad que le achacan los críticos, en el año 2010, *Avatar* fue nominada a más de 100 galardones en premios tan prestigiosos como los Premios Óscar, los Globos de Oro y los BAFTA, entre otros, en las categorías de «Mejor película», «Mejor director», «Mejor fotografía» o «Mejores efectos visuales». Finalmente se llevaría más de 70 premios, entre ellos, tres Óscar («Mejor fotografía», «Mejor dirección de arte» y «Mejores efectos visuales») y dos Globos de Oro («Mejor película – drama» y «Mejor director»). Con esta buena fama que se ha granjeado la primera película, no fue extraño que se anunciaran las secuelas de *Avatar 2* y *3*. En principio, estos filmes estaban previstos para finales de 2014 y 2015, pero debido a problemas en la producción, se han ido retrasando y, en su momento, se barajó como fechas posibles para el estreno finales de

¹⁴ <https://www.boxofficemojo.com/news/?id=2657&p=.htm>

2017, aunque se volvió a retrasar para el año 2018 y, finalmente, para el 2020. Según la información más actualizada de la página oficial de *Avatar*¹⁵, la fecha de estreno final está prevista para el 17 de diciembre de 2021. Asimismo, tras la compra de Fox por parte de Disney en diciembre de 2017, se aumentó el número de películas que conformarían la saga de *Avatar* hasta llegar a un máximo de cinco, lo que confirma la confianza que ha depositado la compañía en el proyecto de James Cameron.

5.2.2. Men in Black III

Sinopsis

Los agentes J y K forman parte de los Hombres de Negro, una organización secreta que protege a la Tierra de la escoria alienígena. Sin embargo, un criminal al que K encerró hace tiempo, Boris el Animal, escapa de una prisión de máxima seguridad y regresa al año 1969, donde mata a una versión joven de K. Como la única persona que parece recordar al agente veterano es J, este viaja al pasado para evitar su muerte y conseguir así que la historia siga siendo la que debería ser.

Men in Black III (MiB3) es la tercera parte de una famosa saga de películas de ciencia ficción dirigida por Barry Sonnenfeld (2012). La historia de los agentes de negro tiene su origen en el año 1990 a partir de un cómic de Lowell Cunningham y Sandy Carruthers con el mismo nombre, pero en el que no aparecerían los personajes protagonistas de las películas y que, además, presentaría historias más oscuras. Las primeras películas, *Men in Black* y *Men in Black 2*, también de Sonnenfeld, se estrenaron en 1997 y 2002, respectivamente, y fueron todo un éxito. Según Box Office Mojo, llegaron a recaudar más de 190 millones de dólares cada una, llegando la primera incluso a 250 millones de dólares. No obstante, a pesar de tan buenos números, tuvieron que pasar 10 años para que la saga de los hombres de negro volviera a estrenarse en las pantallas: la tercera entrega se estrenaría en el año 2012. No obstante, en esa década, *Men in Black* no desaparecería de las pantallas, por lo menos las televisivas, ya que, debido a la gran acogida de la primera película, se estrenaría una serie de televisión a finales de octubre de 1997 y duraría justo hasta el estreno de la secuela en 2002. En 2019, Sony intentó seguir

¹⁵ Web consultada en julio de 2020. Para más información, consúltese la página web oficial de Avatar: <http://www.avatar.com/films>

exprimiendo a la gallina de los huevos de oro con un *spin-off* de los hombres de negro llamado *Men in Black: International*, en el que los protagonistas ya no serían J (Will Smith) y K (Tommy Lee Jones), sino el agente H (Chris Hemsworth) y la agente M (Tessa Thompson). El director sería en esta ocasión F. Gary Gray. Con un reducido presupuesto de 110 millones de dólares, similar al de *Men in Black* y *Men in Black 2* de 90 millones y 140 millones de dólares, respectivamente —el caso de *MiB3* es diferente, ya que se estableció un presupuesto aproximado de 225.000.000 \$—, este último filme no logró alcanzar el éxito esperado, con lo que se prevé un futuro incierto para la continuación de la saga. Las figuras que se encuentran a continuación muestran la tendencia de la crítica a lo largo de la saga.

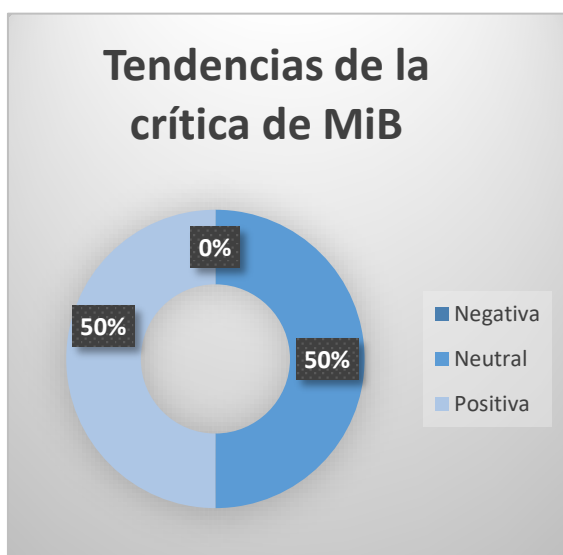


Figura 20. Tendencias de las críticas profesionales de MiB. Información obtenida de Filmaffinity España (<https://www.filmaffinity.com/es/film204633.html>)

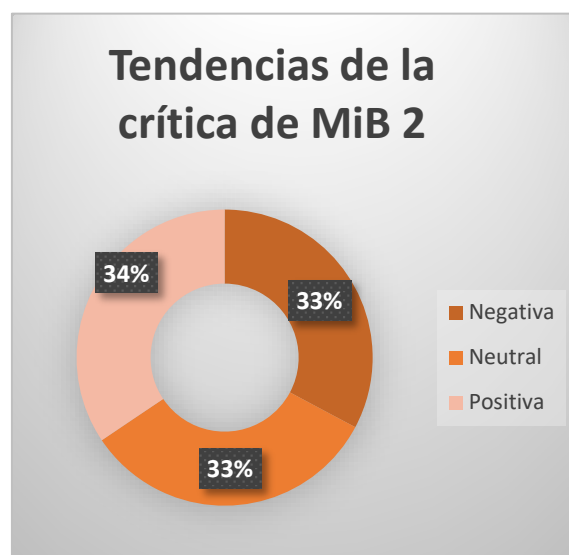


Figura 18. Tendencias de las críticas profesionales de MiB2. Información obtenida de Filmaffinity España (<https://www.filmaffinity.com/es/film105104.html>)

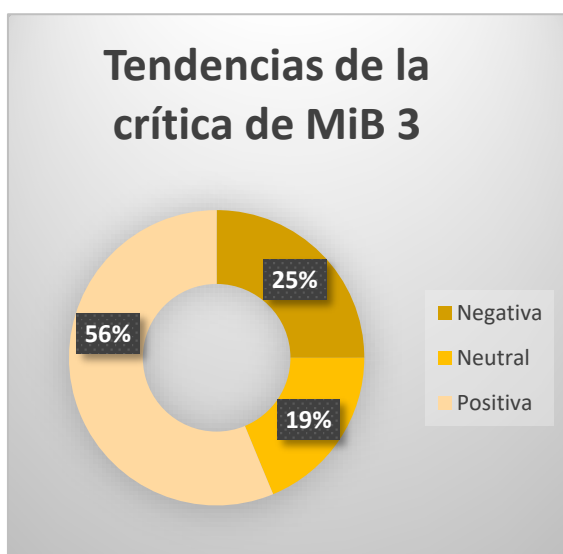


Figura 19. Tendencias de las críticas profesionales de MiB3. Información obtenida de Filmaffinity España (<https://www.filmaffinity.com/es/film717057.html>)



Figura 17. Tendencias de las críticas profesionales de MiB:I. Información obtenida de Filmaffinity España (<https://www.filmaffinity.com/es/film968702.html>)

5.2.3. Pacific Rim

Sinopsis

En un futuro cercano, desde una grieta del mar surgen unos monstruos enormes con la única intención de acabar con la humanidad. Para combatirlos, se crean unos robots gigantes llamados Jaegers que, para que funcionen, tienen que ser pilotados por dos personas. Después de muchos años en guerra, la última esperanza para derrotar de una vez a esta invasión alienígena es un expiloto fracasado y una aprendiz de piloto sin experiencia.

Este filme, centrado en robots gigantes y alienígenas extraterrestres, se estrena en el año 2013, con Guillermo del Toro como director. La crítica de la web FilmAffinity¹⁶, votada por usuarios no profesionales, lo evalúa con un 6 sobre 10, mientras que las críticas profesionales lo valoran positivamente ya que, de 28 críticas, 18 (un 64 %) tienen una tendencia positiva. *Pacific Rim* ha sido nominada en los premios BAFTA en la categoría de «Mejores efectos visuales» y, además, ha ganado un Premio Annie¹⁷ en la categoría de «Mejores efectos animados en una producción no animada». Se evidencia con ello el éxito que tienen estos filmes pertenecientes a los géneros japoneses de *kaijus*¹⁸ (monstruos como *Godzilla* o *King Kong*) y *mechas*¹⁹ (robots gigantes tripulados); éxito que Guillermo del Toro intenta reproducir al traerlos a occidente. En el año 2018 se estrenó la segunda película de *Pacific Rim*, titulada *Pacific Rim: Insurrección*, aunque este nuevo filme no obtuvo el favor del público (con una puntuación de 4,8) ni el de los críticos, ya que la mayoría de las valoraciones fueron negativas (en concreto, 11 de 25). A pesar de no haber tenido tanto éxito en lo que a premios y crítica se refiere, la saga de

¹⁶ Web consultada en julio de 2020: <https://www.filmaffinity.com/es/film855313.html>

¹⁷ Los Premios Annie son unos premios estadounidenses entregados por la *International Animated Film Association*. Estos galardones, principalmente, se centran en películas animadas, aunque se han ido actualizando y han añadido categorías nuevas como la destinada a efectos animados en películas de imagen real o la categoría de videojuegos.

¹⁸ El término *kaiju* en japonés significa «monstruo». Las *kaiju eiga* (literalmente «películas de monstruos») son todo un género cinematográfico en Japón y presentan a un monstruo gigante dispuesto a arrasar con cualquier ciudad que esté bajo sus pies. Este género combina, además, elementos de ciencia ficción con otros pertenecientes al terror (Brophy, 2000).

¹⁹ El subgénero de *mechas* (nombre derivado de la palabra «mechanical») hace referencia a aquellas películas en las que aparecen robots o vehículos gigantes, normalmente tripulados por humanos que se encuentran en su interior y especialmente diseñados para la lucha. Hablamos de un subgénero que se encuentra a caballo entre la acción y la ciencia ficción. «Mecha-anime are primarily fiction narratives, often taking place in dystopian futuristic cityscapes where advanced technology figures prominently» (Schaub, 2001, p. 80).

Pacific Rim se convertirá en una serie de *anime* (animación japonesa) exclusiva para Netflix que se estrenará en el año 2020.

5.2.4. Star Trek: en la oscuridad

Sinopsis

Tras volver de una misión en el espacio exterior, un personaje misterioso ataca a la flota especial, poniendo en jaque la seguridad de la flota y de la Tierra. Después de que varios altos cargos de la Federación Unida de Planetas sean asesinados, el capitán Kirk y su tripulación tendrán que encontrar y detener a su contrincante más peligroso e inteligente antes de él que acabe con todo. No obstante, no todo es lo que parece ya que a Kirk le acechan más peligros de los que cree.

El 8 de septiembre de 1966 se estrena el primer episodio de lo que sería, junto con *La Guerra de las Galaxias* (Lucas, 1977) una de las sagas de ciencia ficción más prolífica de la historia de la televisión. Sin embargo, como siempre suele pasar con las series y películas de culto, la creación de Gene Roddenberry no alcanzó el éxito en la década de su estreno. Tras tres temporadas evitando a duras penas la cancelación, en 1969 la cadena tomó la decisión de no renovar para una cuarta temporada, para disgusto de los numerosos fans de la serie. No obstante, eso no impidió que se emitieran numerosas reposiciones, lo que consiguió unos resultados inesperados de audiencia en los años 70. De ahí que se crearan nuevas versiones de la serie y culminara, quizás también en un intento de no perder la “guerra espacial cinematográfica” contra *La*

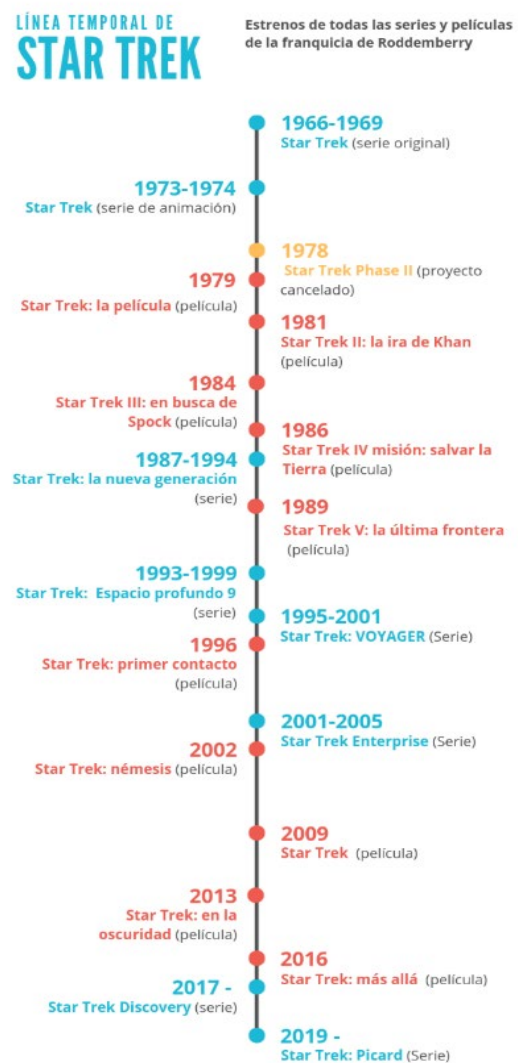


Figura 21. Línea temporal de Star Trek

Guerra de las Galaxias, en una película llamada *Star Trek: la película* (Wise, 1979) que obtuvo unas ganancias brutas de 82 millones de dólares, aproximadamente (*IMDb (Internet Movie Database)*, sin fecha). A partir de este momento, empezaron a estrenarse varias películas y series de la franquicia, cada una con diferentes personajes. Aunque la saga tuviera sus altibajos, consiguió mantenerse como una de las referencias en lo que a *space opera* se refiere, por lo que en el año 2009 se estrena en los cines lo que consideraríamos un *reboot* (o reinicio) de la saga llamado simplemente *Star Trek* (Abrams, 2009). Con una recaudación bruta mundial de alrededor de 467,4 millones de dólares (*Box Office Mojo*, sin fecha) y un óscar en la categoría de «Mejor Maquillaje» a sus espaldas, se decide dar luz verde a la siguiente película de la nueva versión de la saga y, finalmente, *Star Trek: en la oscuridad* (Abrams, 2013) se estrena cuatro años después. *Star Trek: en la oscuridad* ha llegado a recaudar casi lo mismo que su predecesora (467.381.469 \$) y, aunque no ganó ningún premio de la Academia, se decidió continuar con otra secuela, *Star Trek: más allá* (Lin, 2016), aunque esta vez contaría con un nuevo director a la cabeza debido a los compromisos de J. J. Abrams con las nuevas películas de *Star Wars*. No obstante, parece ser que la franquicia corre peligro de nuevo, ya que la cuarta película del *reboot* ha sido recientemente cancelada, por lo que no se prevé una nueva secuela en un futuro cercano.

5.2.5. Guardianes de la Galaxia

Sinopsis

Peter Quill, un cazarrecompensas espacial, obtiene un objeto que Ronan, un destructor de mundos, quiere conseguir con fines malvados. Peter se rodeará de los enemigos de Ronan, que buscan venganza contra él, para formar los guardianes de la galaxia e intentar detener la destrucción del universo. Sin embargo, Ronan tiene un as bajo la manga y no será fácil derrotarlo.

La película *Guardianes de la Galaxia* (Gunn, 2014) está basada en un grupo de superhéroes espaciales del mismo nombre creados en 2008 por Dan Abnett y Andy Lanning para Marvel Comics. En julio de 2014 se estrena la que sería la décima película del Universo Cinematográfico de Marvel (MCU - *Marvel Cinematic Universe*) y, según *Box Office Mojo*, solo tres meses después, en octubre de 2014, se convierte en la tercera

película con mayor recaudación del MCU, superada en su momento únicamente por *Los Vengadores* (Whedon, 2012) con 1.518.812.988 \$ y *Iron Man 3* (Black, 2013) con 1.214.811.252 \$ (*Box Office Mojo*, sin fecha). Actualmente, *Guardianes de la Galaxia* cuenta con una taquilla mundial aproximada de 773.328.629 \$. Sin embargo, los beneficios de esta saga no solo provienen de las películas, sino que la mercadería también forma una parte importante de sus ganancias. En este momento, Marvel Comics posee los derechos de la marca registrada de *Guardianes de la Galaxia* relacionados con bebidas, muebles, joyería e incluso cosméticos (además de aquellos más tradicionales relacionadas con alimentación, videojuegos, ropa o papelería). Por otra parte, este filme ha sido nominado, entre los años 2014 y 2015 a más de 20 premios de diferentes entidades, como, por ejemplo, tanto en los premios BAFTA como en los Óscar, en las categorías de «Mejores efectos visuales» y «Mejor maquillaje y peluquería». Finalmente, no consiguió llevarse esos galardones, aunque sí carga a sus espaldas el haber sido el ganador de otros 15 premios. Sorprendentemente en este tipo de películas, las críticas profesionales también están de acuerdo en la calidad del filme, puesto que, de 26 críticas que recoge *Filmaffinity* de diversos diarios tanto nacionales como internacionales, 23 de ellas son positivas y solo 1, negativa. Después de este éxito, no es de extrañar que se estrenara una secuela, *Guardianes de la Galaxia vol.2* (Gunn, 2017), que incluso superó en taquilla a su predecesora con 863.756.051 \$ (*Box Office Mojo*, sin fecha). A pesar de la polémica por antiguos tuits inadecuados de su director, James Gunn, Disney, volverá a contar con él para la tercera parte del filme a pesar de haberlo retirado de la saga en 2018. La producción de esta tercera parte está prevista para el año 2021, por lo que imaginamos que su estreno no se demorará mucho.

5.2.6. Marte (The Martian)

Sinopsis

Mark Watney, un astronauta en una misión de exploración en Marte, se queda atrapado en una tormenta de arena. Su equipo le da por muerto y deben huir del planeta. Por suerte, Watney sobrevive a la tormenta, pero deberá aguantar con vida en el peligroso planeta Marte mientras la NASA intenta llevar a cabo un plan de rescate.

Marte (The Martian) (Scott, 2015) es una producción estadounidense estrenada el 2 de octubre de 2015. Está basada en la novela de Andy Weir titulada *El marciano*, que el mismo autor autopublicó en el año 2011, aunque Crown Publishing la reeditaría tres años más tarde, en el 2014. Podríamos decir que esta novela y la subsecuente película pertenecen a un subgénero de la ciencia ficción denominado «ciencia ficción dura» (del inglés, *hard science fiction*). Este subgénero se caracteriza por presentar historias en las que la ciencia es parte fundamental, y los autores detallan de forma exacta y verosímil los procesos y situaciones que acontecen. Según Westfahl (1993, p. 161), las características de este género incluyen «largas explicaciones científicas y un proceso creativo de extrapolación científica». Por tanto, teniendo en cuenta esta información, nos encontraremos con un filme que pretende explicar de forma creíble (dentro de lo creíble que puede ser Hollywood) una posible situación futura de un astronauta perdido en un planeta deshabitado. Con una crítica (tanto profesional como pública) favorable y unos ingresos mundiales de 630.161.890 \$, no es de extrañar que fuera nominada a diversas categorías de los premios Óscar, BAFTA y los Globos de Oro, entre otros. De los galardones nombrados, terminaría finalmente ganando dos Globos de Oro en la categoría de «Mejor película – Comedia o musical» y «Mejor actor – Comedia o musical». Debido a que la película está basada en un libro autoconclusivo, a diferencia de los otros filmes estudiados, no se espera que se estrene una secuela.

6. ANÁLISIS Y RESULTADOS

6.1. Estructura del análisis

La estructura del análisis parte de la definición de los tres conceptos esenciales en los que se centra esta tesis (restricciones, normas y técnicas) para organizar la información de forma deductiva; por lo tanto, primero se presentan los datos de cada una de las restricciones, normas y técnicas, apoyados por ejemplos de muestras particulares, y al final de cada apartado se ofrece una breve discusión en la que se comparan las características particulares y se resaltan los aspectos generales más destacados.

6.2. Análisis de los datos

Como ya habíamos explicado, para realizar esta tesis se han seleccionado seis filmes en los que se ha buscado una cierta homogeneidad. Para ello se había determinado el año de su estreno, su país de procedencia y su presupuesto. No obstante, hay ciertos elementos en los que no se buscaba esa homogeneidad, sino precisamente lo contrario: nos referimos a, por ejemplo, la calificación por edades. En el caso del corpus, contar con películas que presentaran diferente calificación por edad abría la posibilidad de obtener muestras más variadas en las que se llevaran a cabo diferentes estrategias para superar las restricciones existentes, como es el caso de las normas de disfemización y eufemización, que permiten jugar con el signo ético del texto. Asimismo, no se tuvo en cuenta la duración de cada uno de los filmes, puesto que creemos que las diferencias entre un filme y otro a este respecto (que, generalmente, no superan la media hora), no modificarán los resultados obtenidos, hecho que analizaremos más adelante. A partir de dicho corpus, llegaron a extraerse hasta 1013 muestras en total.

6.2.1. Restricciones

En primer lugar, vamos a exponer las restricciones que se han podido detectar en este filme. A este respecto, Rica Peromingo (2016, p. 33) afirma que

Ante la traducción de cualquier producto audiovisual que se nos presente o cualquier modalidad de TAV a la que nos enfrentemos, debemos establecer una serie de prioridades y de restricciones en el proceso de la traducción. Estas prioridades y restricciones no se pueden restringir al ámbito lingüístico de la traducción, sino que los aspectos técnicos desempeñan un papel fundamental en el producto audiovisual que se traduzca.

Recordaremos que, para este estudio, se analizaron un total de cinco restricciones puesto que, a pesar de que el trabajo de Martí Ferriol (2013), en el que se basa nuestra investigación, proponía seis tipos de restricciones, la restricción profesional no es relevante para los propósitos de este estudio. Esta restricción viene impuesta «por las condiciones laborales a las que debe hacer frente el traductor en la ejecución de un encargo» como, por ejemplo, «limitaciones de tiempo, honorarios, libros de estilo» (Martí Ferriol, 2013, p. 151), entre otros. Por tanto, como este tipo de restricción solo afecta a las etapas preliminares, anteriores a la fase de traducción, no la hemos considerado en el presente estudio. Recordemos también, como ya habíamos establecido en el apartado 4.2.1., que contamos la «restricción nula» como un tipo de restricción, aunque realmente la restricción nula significa que no se detecta ninguna de las otras restricciones en la muestra analizada.

En la siguiente tabla podemos observar cómo se distribuyen las restricciones en general en todos los filmes estudiados. En la tabla siguiente, por cuestiones de espacio, los nombres de las películas se presentan mediante siglas.

Tabla 8. Número de restricciones en las películas analizadas

Restricción	MiB III	ST2	PR	AV	GG	M
<i>Formal</i>	59	107	94	81	95	68
<i>Lingüística</i>	22	6	6	18	6	13
<i>Iconica</i>	16	9	24	2	2	51
<i>Sociocultural</i>	10	0	0	2	8	7
<i>Total</i>	107	122	124	103	111	139
<i>Nula</i>	56	38	60	75	85	51

Estos resultados entran dentro de lo esperado para las restricciones. Como demuestra la tabla, la mayor incidencia de restricciones se concentra en el apartado formal. En este caso, destaca *Star Trek 2* con 107 muestras relacionadas con la restricción formal, aunque las cifras de las otras películas no difieren mucho, ya que la película con menos restricciones formales (*Men in Black III*) tiene 59 muestras dentro de esta categoría.

Recordemos que las restricciones formales hacen referencia a los distintos tipos de sincronía que se debía cumplir en la TAV, por lo que lo más probable es que en los textos audiovisuales sea esta restricción la que más se produzca, independientemente del género filmico (drama, acción, ciencia ficción, etc.) o audiovisual (documental, serie, película, etc.). Por el contrario, la restricción sociocultural es la que tiene la incidencia más baja de todas; hecho que explicaremos en el apartado centrado en el análisis de esta restricción. En el caso de las demás restricciones, todas presentan unos números similares en cada uno de los filmes, con la excepción de la restricción icónica en *Marte*, de la que hablaremos en su apartado correspondiente.

6.2.1.1. Restricción formal

Dentro de este apartado vamos a centrarnos en el análisis de la restricción formal:

Tabla 9. Índice de aparición de la restricción formal

Película	R. formal en doblaje	R. formal en subtulado
<i>Men in Black III</i>	45	14
<i>Star Trek 2</i>	55	52
<i>Pacific Rim</i>	41	53
<i>Avatar</i>	30	51
<i>Guardianes de la galaxia</i>	50	45
<i>Marte</i>	30	38

Como muestran los datos de las películas analizadas, la restricción formal tiene un índice de aparición que, excepto en *Men in Black III* y *Avatar*, no sugiere que se vea afectado por la modalidad en la que se encuentre. Se podría pensar que la modalidad que más se viera afectada sería el doblaje. Sin embargo, podemos comprobar que, de los 6 filmes estudiados, 3 demuestran una incidencia mayor de esta restricción en una modalidad, y los otros 3, en la otra. Asimismo, aunque entre ambas modalidades las cifras son muy similares, destaca una excepción: *Men in Black III*, donde las restricciones formales en el doblaje superan ampliamente a aquellas extraídas del subtulado. No obstante, creemos que esta irregularidad se debe simplemente a las características propias de la película. Teniendo en cuenta que, en este caso, de las dos modalidades destaca el doblaje, podríamos llegar a la conclusión de que en *Men in Black III* las restricciones formales encontradas se relacionan en mayor medida con códigos que no afectan tanto al

subtitulado como al doblaje. Dos ejemplos de ello serían el código de planificación de Chaume que, según este autor (2004, p. 23), «es especialmente significativo en la modalidad de doblaje», en el que entra el uso de primeros y primerísimos planos, o el código de movilidad, en el que cumplir con la isocronía se hace esencial para obtener unos resultados aceptables en la traducción final.

A este respecto, cabe preguntarnos también si la cantidad de muestras correspondientes a la restricción formal aumentan de manera exponencial a medida que va transcurriendo la película. En otras palabras, ¿la variación en el tiempo es proporcional al incremento de la incidencia de esta restricción, lo que implicaría que cada vez aumentan de forma más rápida a medida que avanza el filme, o simplemente tienen un crecimiento lineal que no se ve afectado por la duración de este?

Para responder a estas cuestiones hemos realizado un análisis sencillo, en el que hemos calculado el número de restricciones formales por minuto de filme.

Tabla 10. Ratio de aparición de restricciones formales

Película	Duración (min.)	Nº total de restricciones formales	Ratio (rest./min.)
<i>Men in Black III</i>	106	59	0,56
<i>Star Trek 2</i>	133	107	0,80
<i>Pacific Rim</i>	132	94	0,71
<i>Avatar</i>	162	81	0,50
<i>Guardianes de la galaxia</i>	125	95	0,76
<i>Marte</i>	151	68	0,45

Se aprecia que las ratios de todas las películas son similares y no presentan variaciones significativas entre ellas. No obstante, para exponer con mayor claridad este punto, hemos seleccionado 3 películas de las 6 que componen el corpus (la de mayor ratio, la de menor ratio, y aquella con la ratio más cercana a la media, todas seleccionadas en rojo en la tabla anterior) para ilustrar de forma más clara el tipo de relación entre las restricciones formales y la duración de la cinta.

Para crear la gráfica siguiente, nos hemos valido del coeficiente de correlación lineal de Pearson (representado con una R^2) para determinar si existe una relación lineal entre los

datos especificados, ya que es un índice de fácil ejecución e interpretación. Antes de exponer las gráficas de las restricciones formales halladas en los filmes estudiados, recordemos que el coeficiente de correlación de Pearson se usa en estadística descriptiva para obtener una relación entre diferentes variables. Por tanto, podemos decir que mide el grado de relación lineal entre datos cuantitativos, representados entre los valores -1 y 1. Por ende, cuanto más se acerquen las variables al 1, hablaremos de una relación lineal positiva, mientras que si se da el caso contrario y el coeficiente de determinación (R^2) se aproxima al -1, estaremos ante una relación lineal negativa. En el caso de que los datos estén más próximos al 0, nos encontraremos ante una ausencia (o intensidad baja) de correlación. Como se podrá observar en las gráficas siguientes (figuras 22, 23 y 24), nos encontramos con una variable en el eje X, que representa la duración del filme, y un eje Y, en el que se establece el número de restricciones formales detectadas. Asimismo, se ha añadido, en color verde, la recta de regresión lineal y, en naranja con una línea de puntos, la recta de regresión exponencial; es decir, la forma en que deberían haberse presentado los datos para considerar que existe un crecimiento exponencial y no lineal de dichas restricciones. Podemos afirmar que estas rectas son la expresión visual del modelo lineal que mejor se ajusta a la nube de puntos.

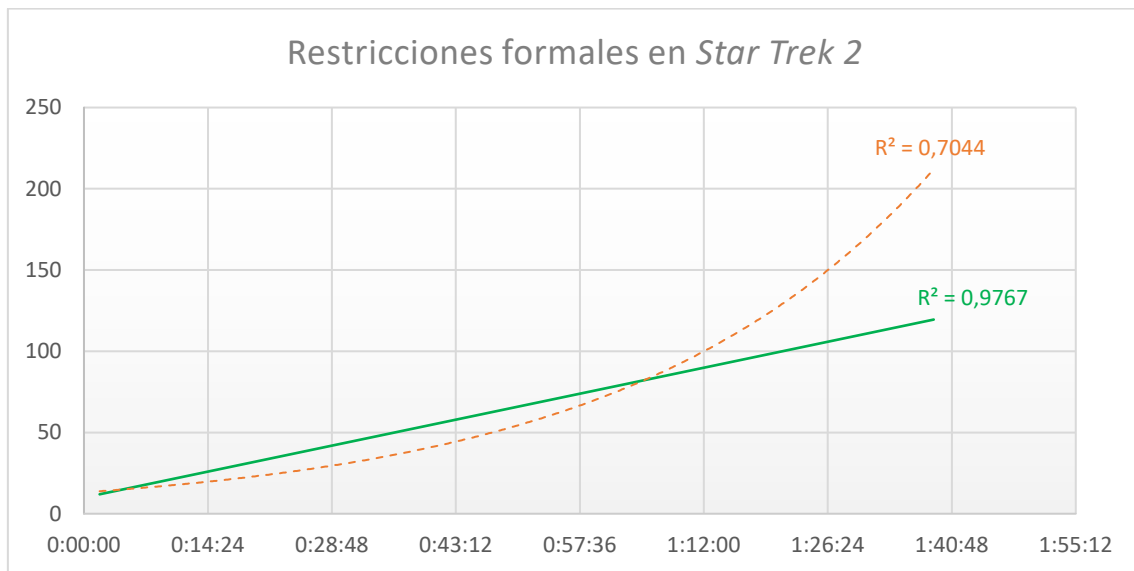


Figura 22. Correlación entre restricciones formales y tiempo en *Star Trek 2*

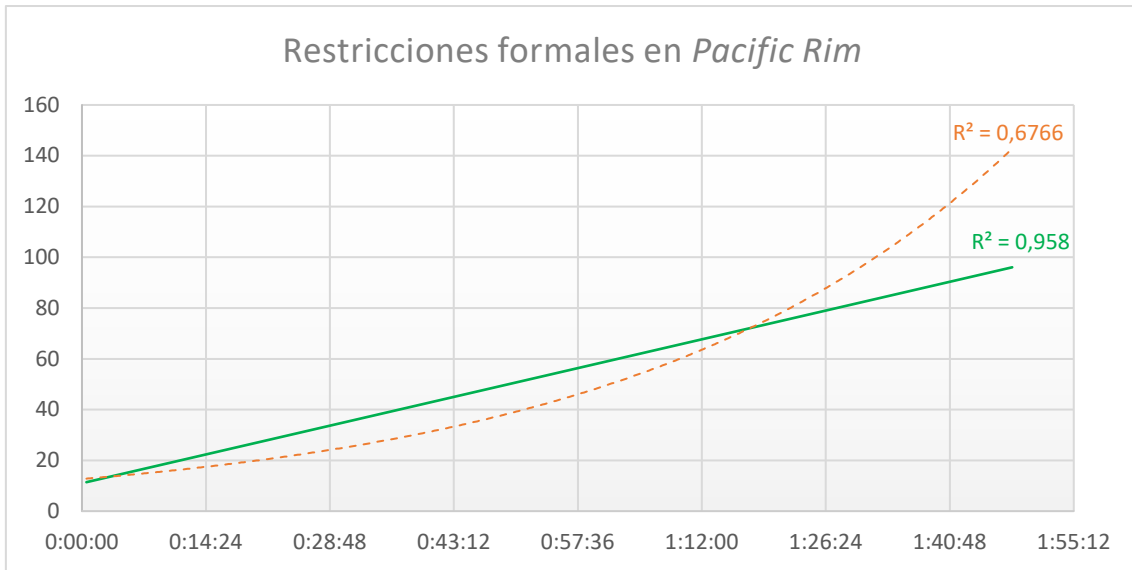


Figura 23. Correlación entre restricciones formales y tiempo en Pacific Rim

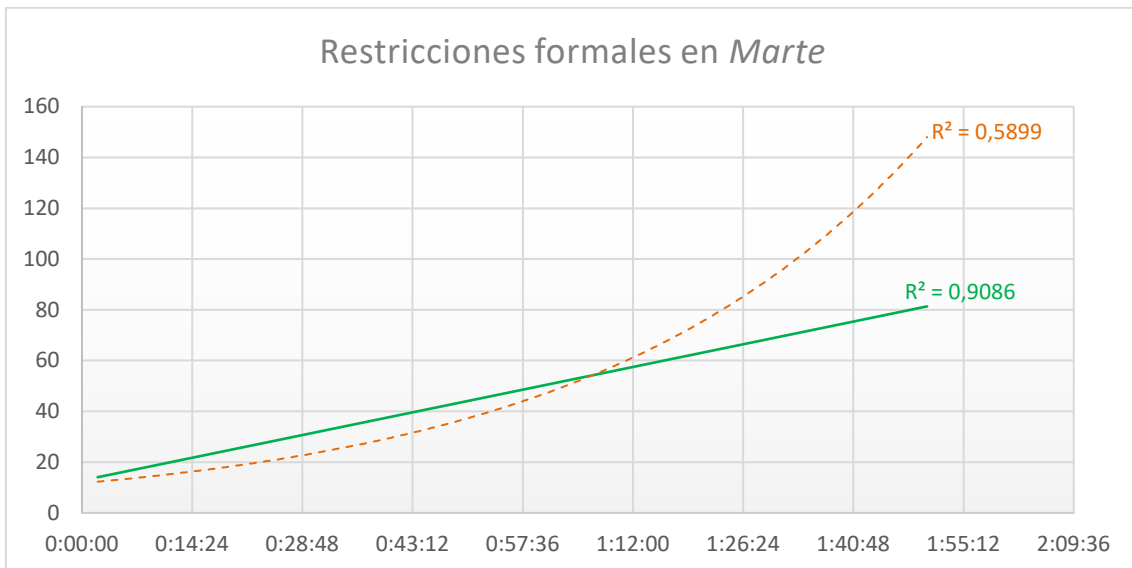


Figura 24. Correlación entre restricciones formales y tiempo en Marte

Como se puede extraer de las gráficas, en todas las películas, la correlación (R^2) entre ambas variables se aproxima de forma significativa al 1, con valores entre el 0,91 y el 0,98, un tanto alejados de la correlación progresiva ($0,6 < 0,7$) y mucho más aún del valor 0 que, recordemos, significaba una correlación muy débil entre las variables. Es por ello que podemos confirmar que nos encontramos ante una correlación lineal positiva; en otras palabras, a medida que va avanzando la película, irán apareciendo restricciones formales durante el visionado, aunque el hecho de que surja una restricción formal será totalmente independiente de las que puedan surgir en un punto más avanzado del filme. Se puede

establecer que, por lo menos en los textos audiovisuales analizados, no existe una relación entre el número de restricciones aparecidas con los minutos de metraje que hayan pasado.

Tras este sencillo análisis queda claramente demostrado que existe una progresión claramente lineal, no exponencial, entre las restricciones formales y la cantidad de minutos que dure el filme. Por tanto, podemos afirmar que las dificultades o problemas de traducción acaecidos debido a este tipo de restricción no se verán incrementadas a medida que avance la película.

Aprovecharemos, además, este apartado para analizar las coincidencias entre restricciones. A continuación, se mostrará el número de veces que la restricción lingüística coincide con cualquier otra restricción en la misma muestra.

Tabla 11. Coincidencias de la restricción formal con las otras restricciones dentro de una misma muestra

	R. Lingüística	R. Icónica	R. Sociocultural
R. Formal	30	27	14

Como se puede ver en la tabla 11, hay bastantes casos de muestras que acumulan varias restricciones. Además, no se detectan diferencias significativas entre las tres restricciones restantes, por lo que, tras analizar este conjunto podríamos decir que en las películas estudiadas no se manifiesta un índice de aparición mayor en unas restricciones que en otras. Es por ello que afirmamos que la incidencia de la restricción formal no favorecerá que aparezca otro tipo concreto de restricciones. Por otra parte, no es de extrañar que las restricciones socioculturales presenten un número inferior de aparición a otras restricciones debido al contexto en el que se presentan las películas estudiadas. Añadiremos más información en el apartado 6.2.1.4. sobre restricciones socioculturales.

No obstante, antes de terminar este apartado, queremos poner énfasis en que, en las siguientes restricciones, los números no serán tan elevados debido a la escasa incidencia de las otras restricciones en comparación con la restricción formal. Recordemos que, de las muestras extraídas en todos los filmes, 504 representan la restricción formal. Por tanto, un 49,8 % de todas las muestras analizadas presentan este tipo de restricciones.

6.2.1.2. Restricción lingüística

En el caso de la restricción lingüística, vamos a seguir el mismo análisis que con la restricción formal, aunque lo expondremos de forma más esquemática:

Tabla 12. Índice de aparición de la restricción lingüística

Película	R. lingüística en doblaje	R. lingüística en subtulado
<i>Men in Black III</i>	10	11
<i>Star Trek 2</i>	3	3
<i>Pacific Rim</i>	3	3
<i>Avatar</i>	9	7
<i>Guardianes de la galaxia</i>	3	3
<i>Marte</i>	6	6

Cabe destacar que las restricciones que veremos en los siguientes apartados, tanto la lingüística como la icónica/semiótica o la sociocultural, presentan unos índices de aparición claramente inferiores a los de la restricción formal. Esto es así debido a que, principalmente, en las películas objeto de este estudio, las dificultades que se le presentan al traductor en su mayoría no dependen de los diálogos de los personajes, ni de los cambios de plano o diferencias culturales. Casi en su totalidad son películas de acción que pretenden ser sencillas en relación a sus códigos de fotografía y montaje, y, además, al ser de ciencia ficción, no se centran tanto en la sociedad de la que surgen (en este caso, estadounidense), sino que intentan crear o establecer un contexto más global, o incluso, imaginario, que no da pie a conflictos a la hora de traducir más que los nombres y sustantivos pseudocientíficos²⁰ que pudieran surgir de este contexto. Centrándonos ya en la restricción lingüística, excepto en *Avatar*, los datos entran en lo esperado, puesto que su incidencia es la misma tanto en el doblaje como en el subtulado. En el caso de *Avatar*, estas dos restricciones de más en el doblaje corresponden a elementos fáticos que en el subtulado se han eliminado; en *Marte*, la única diferencia se debe a unos términos especializados que finalmente se tradujeron de forma literal. Asimismo, en la tabla 13 se puede observar varios ejemplos de muestras relacionadas con la restricción lingüística que no tienen correspondencia de restricción en la modalidad contraria. En otras palabras,

²⁰ En esta investigación se utiliza el término «pseudocientífico» para hacer referencia a toda aquella terminología inventada con la intención de parecer técnica o real, y que se utiliza en gran medida en las películas de ciencia ficción.

que la restricción lingüística aparezca en la versión subtitulada, no quiere decir que también se presente el mismo problema en la versión doblada.

Tabla 13. Muestras sin correspondencia de restricción lingüística en la modalidad contraria

Película	TCR	Modalidad	Traducción	V.O.
<i>Avatar</i>	0:13:57	Doblaje	Ese es el único motivo. (OFF) Es lo que paga todo este montaje. Lo que paga tus conocimientos científicos. ¿Capici?	That's the only reason. It's what pays for the whole party. It's what pays for your science. <u>Comprendo?</u>
<i>Avatar</i>	1:40:57	Doblaje	¡Recibido!	Cleared hot!
<i>Marte</i>	0:38:15	Doblaje	Mark condujo dos horas alejándose del Hab , hizo una EVA corta y condujo dos horas más.	Mark drove two hours straightaway from the Hab , did a short EVA and drove for another two.

Volviendo al análisis descrito en el apartado anterior, observamos que, tal como habíamos destacado antes, las restricciones lingüísticas tienen una ratio de aparición mucho menor que en la restricción formal; no obstante, entre ellas se muestra un índice muy similar que no varía excesivamente entre todas las películas, con la excepción de *Men in Black III*. Esta ligera diferencia puede deberse a que, de todos los filmes estudiados, es el único que destaca por tener una carga humorística significativa. Sabemos que el humor se puede basar en situaciones, elementos socioculturales, frases hechas y juegos de palabras, entre otros. Para definir los tipos de elementos humorísticos que nos podemos encontrar en la TAV, Zabalbeascoa (2001, pp. 258-262) propone la siguiente clasificación:

- Chiste internacional (que no depende de elementos socioculturales ni lingüísticos)
- Chiste cultural-institucional (que hace referencia a instituciones o factores culturales)
- Chiste nacional (relacionado con elementos de la propia cultura y sobre cómo esta percibe a otras culturas)

- Chiste lingüístico-formal (que se aprovecha de los fenómenos lingüísticos propios de su idioma)
- Chiste no verbal (cuya carga recae en la imagen y los sonidos, no en el contenido del guion audiovisual)
- Chiste paralingüístico (que mezcla elementos verbales y no verbales)
- Chiste complejo (que aúna las características de dos o más tipos de chistes)

Por todo ello, podemos aventurarnos a pensar que parte de estas diferencias de las restricciones lingüísticas pueden deberse a elementos lingüísticos relacionados con el humor que, en el caso de *Men in Black III*, llegan a destacar debido a que su «prioridad humorística» (Zabalbeascoa, 2001) es alta en comparación a las de las otras películas, que presentan una prioridad media o baja.

Tabla 14. Ratio de aparición de restricciones lingüísticas

Película	Duración (min.)	Nº total de restricciones lingüísticas	Ratio (rest./min.)
<i>Men in Black III</i>	106	21	0,21
<i>Star Trek 2</i>	133	6	0,05
<i>Pacific Rim</i>	132	6	0,05
<i>Avatar</i>	162	16	0,10
<i>Guardianes de la galaxia</i>	125	6	0,05
<i>Marte</i>	151	13	0,09

A continuación, con la ayuda de la tabla 14, nos centraremos en el análisis que ya presentamos en el apartado anterior con las restricciones formales con el objetivo de saber si, en este caso, las dificultades lingüísticas son acumulativas o no tienen relación entre ellas. Para ello volveremos a utilizar el índice de correlación lineal de Pearson, que ya mencionamos en el punto 6.2.1.1., aunque, esta vez, simplificaremos la gráfica, en la que se incluirán al mismo tiempo la película con la ratio más alta, aquella con la más baja y la que se encuentra en la media (destacadas en color rojo en la tabla).

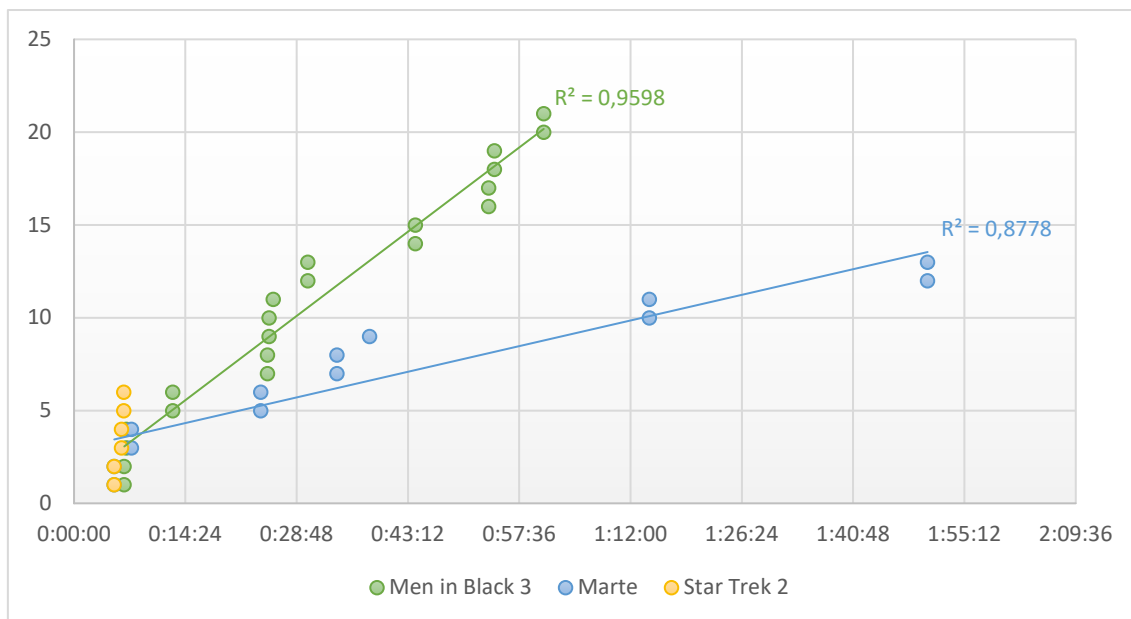


Figura 25. Correlación entre restricciones lingüísticas y tiempo en *Men in Black III*, *Marte* y *Star Trek 2*

En este caso, solo hemos agregado las rectas de regresión lineal de *Men in Black III* y *Marte*, y no de *Star Trek 2*, ya que consideramos que, al no haber datos abundantes de esta última película y puesto que estos, además, se habían detectado solo al principio del filme, no era necesario especificar dichas rectas. Hay que destacar que en las 3 películas se detectan agrupaciones verticales de datos, que se debe principalmente a la duplicación de muestras; es decir, que en la mayoría de los casos aparecerá la misma restricción lingüística en la modalidad de doblaje y en la de subtítulo.

Habiendo aclarado esta característica, vamos a comenzar haciendo referencia a los datos extraídos de *Men in Black III*. Debemos puntualizar que los datos no se extienden a lo largo de todo el eje de ordenadas, ya que la duración de la película es menor, por lo que es comprensible que dichos datos finalicen a mitad de la figura. No obstante, esta particularidad no nos impide demostrar que existe una linealidad en las restricciones lingüísticas (con un coeficiente de correlación muy cercano al 1) y, por tanto, podemos descartar por completo la posibilidad de que los datos se presentaran de manera exponencial.

En el caso de *Marte*, aparte de las pequeñas agrupaciones verticales de datos que ya habíamos comentado anteriormente, se distingue claramente que hay fragmentos completos en los que no aparecen restricciones lingüísticas. Además, en esos fragmentos tampoco aparece ningún otro tipo de restricción, puesto que *Marte* es un filme que destaca

por unos periodos de mucho diálogo y otros en los que este escasea; por lo tanto, muchas escenas se centran en las acciones del personaje protagonista en silencio, así como en la música y en la belleza del escenario.

No obstante, aunque hay una gran diferencia del número de muestras en comparación con la restricción formal, se puede apreciar claramente que también las restricciones lingüísticas tienen un comportamiento similar. Las restricciones de ambas películas (*Men in Black III* y *Marte*) demuestran un comportamiento lineal y, por tanto, la incidencia de una restricción lingüística no propiciará la aparición de las siguientes. Diríamos, entonces, que las restricciones lingüísticas no tienen por qué estar relacionadas entre ellas.

Para finalizar con el apartado de las restricciones lingüísticas, analizaremos la coincidencia de estas con las dos restricciones que faltan (semiótica o icónica, y sociocultural), puesto que la relación de la restricción lingüística con la formal ya se ofreció en el apartado anterior.

Tabla 15. Coincidencias de la restricción lingüística con las otras restricciones dentro de una misma muestra

	R. Formal	R. Icónica	R. Sociocultural
R. Lingüística	30	4	0

Debido a una incidencia tan baja, en el caso de la restricción lingüística con la icónica (tabla 15) no se observa ningún tipo de relación, ya que, de todas las películas estudiadas, solo han coincidido en 4 muestras de 1013. Igualmente, estos resultados entran dentro de lo esperado, ya que es poco probable que se dé una situación dentro de un filme en la que las variaciones dialectales o el registro, por mencionar algunos de los factores que abarca la restricción lingüística, entren en conflicto con las características del lenguaje filmico, como son los códigos de montaje, movilidad o fotografía. Para finalizar, se debe considerar la cuestión de la restricción sociocultural, ya que no coincide con la restricción lingüística en ninguna de las muestras analizadas. A pesar de lo que se podría pensar debido a la relación entre cultura y lengua, la restricción sociocultural será la única que no coincidirá en ninguna muestra con la restricción lingüística.

6.2.1.3. Restricción icónica (semiótica)

Seguidamente, estudiaremos el caso de la restricción icónica, también denominada semiótica.

Tabla 16. Índice de aparición de la restricción icónica

Película	R. icónica en doblaje	R. icónica en subtulado
<i>Men in Black III</i>	8	8
<i>Star Trek 2</i>	4	5
<i>Pacific Rim</i>	8	16
<i>Avatar</i>	2	0
<i>Guardianes de la galaxia</i>	1	1
<i>Marte</i>	7	44

Se observa en la tabla 16 que la incidencia de la restricción icónica es bastante menor que las otras restricciones ya estudiadas, con dos excepciones que destacan especialmente: el caso del subtulado tanto en la película *Pacific Rim* como en la película *Marte*. No obstante, estos números tan elevados (sobre todo en *Marte*) se deben a una razón muy sencilla: en ambas películas, esta incidencia obedece a la existencia de un gran número de carteles en pantalla, cuya traducción se vio reflejada en los subtítulos. Aparte de esta necesidad de traducir los carteles, en *Pacific Rim* también encontramos varias conversaciones de personajes que hablan en otro idioma (concretamente en ruso), y también esa situación se ha visto reflejada en los subtítulos. Por tanto, teniendo en cuenta esas dos situaciones que no se suelen repetir en muchos filmes, podemos afirmar que la restricción icónica suele tener un índice de aparición relativamente bajo en comparación con las otras, aunque seguirá siendo mayor que la restricción sociocultural, de la que hablaremos en el apartado 6.2.1.4.

Para seguir con el análisis del crecimiento lineal o exponencial de las restricciones, volveremos a seleccionar las películas con las ratios mayor, menor y media. Como se advierte en la tabla 17, a continuación, estos tres filmes se corresponden con *Guardianes de la galaxia*, *Men in Black III* y *Marte*, ordenados de menor a mayor ratio. Recordemos que, cuando hablamos de número total de restricciones en la tabla, hacemos referencia tanto a las de la modalidad de doblaje como a las de subtulado. Es por ello que, como ya explicamos anteriormente, *Marte* tiene la mayor ratio de todas las películas analizadas.

Se puede detectar también una coincidencia entre la ratio de *Guardianes de la galaxia* y *Avatar*, pero hemos decidido seleccionar la primera debido a que, en total, tiene menos restricciones icónicas.

Tabla 17. Ratio de aparición de restricciones icónicas

Película	Duración (min.)	Nº total de restricciones icónicas		Ratio (rest./min.)
<i>Men in Black III</i>	106	16		0,15
<i>Star Trek 2</i>	133	9		0,07
<i>Pacific Rim</i>	132	24		0,18
<i>Avatar</i>	162	3		0,02
<i>Guardianes de la galaxia</i>	125	2		0,02
<i>Marte</i>	151	51		0,34

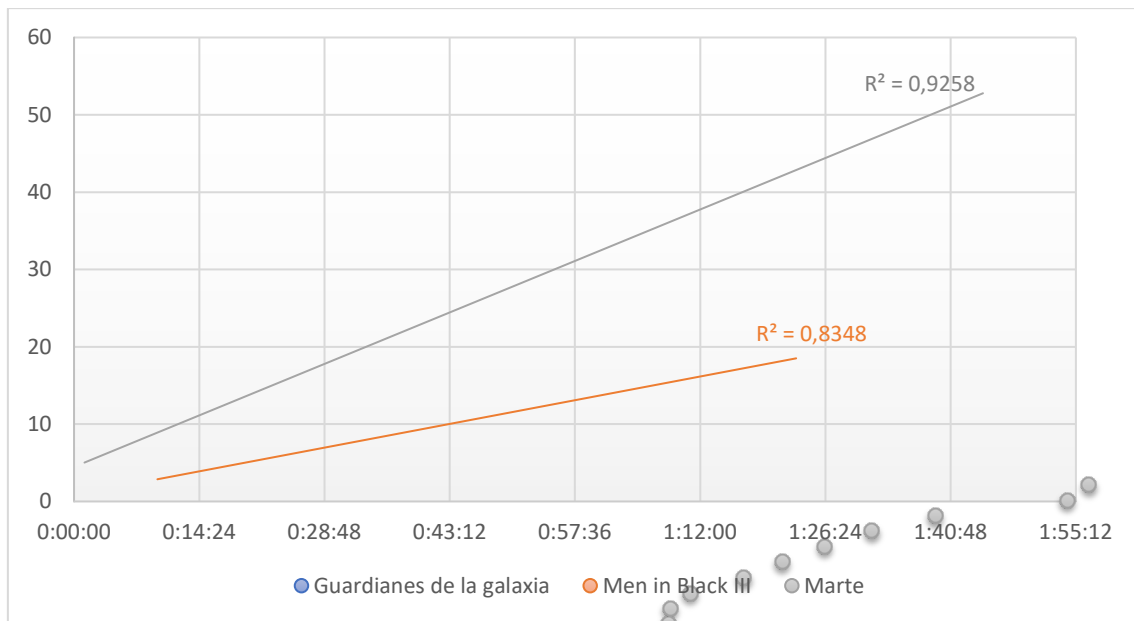


Figura 26. Correlación entre restricciones icónicas y tiempo en *Guardianes de la galaxia*, *Men in Black III* y *Marte*

Siguiendo la tendencia de las restricciones anteriores, podemos ver, en la figura 26, que la restricción icónica también presenta un crecimiento lineal más destacado en *Marte* (con un $R^2 = 0,92258$), aunque seguido más de cerca por *Men in Black III* con un coeficiente de determinación también muy cercano al 1. Tal como se evidencia en esta figura, los casos de restricciones de *Guardianes de la galaxia* son tan anecdóticos que ha sido

imposible determinar su coeficiente de correlación y, por tanto, no se ha podido incluir en este último análisis. De todas las restricciones existentes, quizás la icónica fuera la que más claramente iba a demostrar un crecimiento lineal debido a las características que engloba esta restricción. En pocas palabras, la restricción icónica engloba las restricciones «propias del lenguaje fílmico (códigos iconográfico, fotográfico y de montaje de Chaume); la sincronía de contenido de Mayoral *et al.*; [y] la sincronía de los personajes de Mayoral *et al.* y la quinésica y la proxémica del código de movilidad de Chaume» (Martí Ferriol, 2013, p. 141). En relación a los códigos iconográficos, se aplica la clasificación de Peirce (1931), dividida en índices, iconos y símbolos. No obstante, en la gran mayoría de las veces, estos no se traducirán:

Un filme que verbalizara con precisión todos los significados que contiene la narración visual correría el riesgo de aburrir a la audiencia y suprimir la sensación de suspense que atrae la atención del espectador. [...] Por ello, el traductor no suele sobrepasar sus funciones y explicitar verbalmente los índices del texto origen (Chaume, 2004, p. 229).

La excepción la encontramos en la película *Marte* que, como ya explicamos anteriormente, contiene una abundancia de carteles y avisos escritos en la imagen que se decidió explicitar en los subtítulos puesto que la mayoría de estos insertos aporta información relevante para la comprensión.

Lo mismo sucede con los demás códigos y sincronías nombradas, recursos que tradicionalmente las películas de ciencia ficción no van a utilizar y, por tanto, será poco probable que ocasionen problemas al traductor.

Después de establecer la linealidad de las muestras con restricciones icónicas, seguidamente nos centraremos en observar las coincidencias de esta restricción con las demás en una misma muestra.

Tabla 18. Coincidencias de la restricción icónica con las otras restricciones dentro de una misma muestra

	R. Formal	R. Lingüística	R. Sociocultural
R. Icónica	27	4	4

Como ya se ha especificado numerosas veces antes, se detectan unas incidencias elevadas en las coincidencias con la restricción formal que se deben a la elevada aparición de esta última a lo largo de todas las películas. A pesar de ello, no hemos encontrado ninguna relación entre la restricción formal y las demás. Podemos afirmar, entonces, que la restricción formal no favorecerá ni limitará la aparición de los otros tipos de restricción

existentes. Lo mismo sucede con la restricción lingüística y la sociocultural: ambas presentan una coexistencia muy baja teniendo en cuenta la cantidad de muestras analizadas, por lo que consideramos que ninguna de las otras restricciones tiene una especial relación con la restricción icónica, ni se afectarán mutuamente de ninguna manera.

6.2.1.4. Restricción sociocultural

La última de las restricciones estudiadas es la restricción sociocultural, sin contar con la restricción nula, que analizaremos en el apartado 6.2.1.5.

Tabla 19. Índice de aparición de la restricción sociocultural

Película	R. sociocultural en doblaje	R. sociocultural en subtitulado
<i>Men in Black III</i>	4	4
<i>Star Trek 2</i>	0	0
<i>Pacific Rim</i>	0	0
<i>Avatar</i>	2	2
<i>Guardianes de la galaxia</i>	4	4
<i>Marte</i>	3	4

De todas las restricciones que hemos examinado, la sociocultural es la que destaca principalmente por su ausencia tanto en el subtitulado como en el doblaje de dos de las películas analizadas y por su escasa aparición en las otras cuatro. No obstante, esta situación no debería sorprender: el contexto sociocultural de las películas elegidas para este estudio (y, de la gran mayoría de las películas de ciencia ficción) no suele recaer en una sociedad ya establecida, en una sociedad real, sino todo lo contrario; estas películas parten de un contexto imaginario, de fantasía, por lo que las restricciones socioculturales se reducen al mínimo. No hay que traducir culturemas ya existentes, sino elementos culturales imaginarios. Estos culturemas ficticios generalmente no causan al traductor problemas importantes ya que tanto al espectador de la CO como al espectador de la CM se les presentan por primera vez y, por tanto, dentro del mismo filme deberán ser explicados. El problema para el traductor audiovisual surge cuando aparecen en la película elementos culturales que la CO ya da por conocidos o entendidos y, por tanto, requieren de una adaptación a la CM para que el espectador de esta última pueda

interpretar el mensaje partiendo de los mismos conocimientos con los que cuenta un espectador de la CM. Por consiguiente, no hará falta realizar dicha tarea de adaptación por parte del traductor, que es la que dificulta su labor dentro de este tipo de restricciones.

Como podemos observar en la tabla 21, el índice de aparición en ambas modalidades, tanto doblaje como subtítulo, es exactamente el mismo, con una pequeña excepción en *Marte*.

Tabla 20. Muestra de *Marte* sin correspondencia de restricción sociocultural en la modalidad contraria

Película	TCR	Modalidad	Traducción	V.O.
<i>Marte</i>	0:23:30	Subtitulado	<i>Domingo, lunes, días felices. / Martes, miércoles, días felices. // Jueves, viernes, días felices. // Llega el fin de semana, mi moto zumba, / ansiosa de ir hacia ti.</i>	Sunday, Monday, happy days, Tuesday, Wednesday, happy days, Thursday, Friday, happy days, the weekend comes, my cycle hums, ready to race to you.

Antes de comenzar con el análisis, nos gustaría destacar el uso del símbolo // en la muestra. Con ello se especifica un cambio de subtítulo, por lo que se deberá tener en cuenta para el conteo del número de caracteres y la velocidad de lectura. Esta muestra, extraída de la modalidad de subtítulo de la película *Marte*, es la única que no tiene una correspondencia, en este caso, en la modalidad de doblaje. Resulta interesante observar cómo han afectado las restricciones a las soluciones propuestas por el traductor, ya que, además de una restricción sociocultural, existe también una restricción icónica. En el caso de la restricción sociocultural, se debe a que en la pequeña pantalla que está viendo el protagonista, Mark Watney (Matt Damon), se emite una serie llamada *Happy Days* (1974) (*Días felices* en Hispanoamérica) y se escucha la canción de su entrada. Esta serie, muy conocida en su país natal, no se llegó a emitir en España, por lo que es evidente que existe un elemento sociocultural que el espectador de la CM no llegará a entender completamente. No obstante, ya que no se menciona en esa escena concreta²¹, en la

²¹ Más adelante sí se hará mención en una de las muestras a uno de los protagonistas de la serie, Fonzie, también llamado The Fonz, lo que ocasionará otra restricción sociocultural. Así, en la V.D.E. (versión

V.D.E., no afecta en absoluto a la acción y, por tanto, se elimina por completo esa referencia. Sin embargo, existe una dificultad añadida en el subtítulo, y es la restricción icónica (en este caso musical, en forma de música diegética) presente en la muestra. Al sonar la canción de la entrada, en los subtítulos se añade la traducción de la canción, lo que supone que se haya contabilizado una muestra más en esta modalidad que en la de doblaje.

Teniendo en cuenta todos estos datos, continuaremos con el último análisis del coeficiente de determinación para comprobar que, al igual que en las ocasiones anteriores, el hecho de que exista una restricción sociocultural no va a promover ni evitar que aparezcan más de estas restricciones a lo largo de la película.

Tabla 21. Ratio de aparición de restricciones socioculturales

Película	Duración (min.)	Nº total de restricciones socioculturales	Ratio (rest./min.)
<i>Men in Black III</i>	106	8	0,08
<i>Star Trek 2</i>	133	0	0,00
<i>Pacific Rim</i>	132	0	0,00
<i>Avatar</i>	162	4	0,02
<i>Guardianes de la galaxia</i>	125	8	0,06
<i>Marte</i>	151	7	0,05

Ya habíamos avanzado que el caso de las restricciones socioculturales ha sido el que reúne menos muestras de todas las que hemos recopilado. Debido a esta situación especial, hemos decidido no utilizar los filmes que presentan la mayor ratio, la menor y la media, puesto que, en el caso de la menor ratio, esta se encuentra en valores de 0,00. Así, para poder establecer un coeficiente más claro para nuestro estudio, escogeremos los tres valores más altos.

doblada al español), se optará por eliminar esa referencia mientras que en la V.O.S.E (versión original subtitulada al español) se realizará una ampliación para explicar quién es ese personaje.

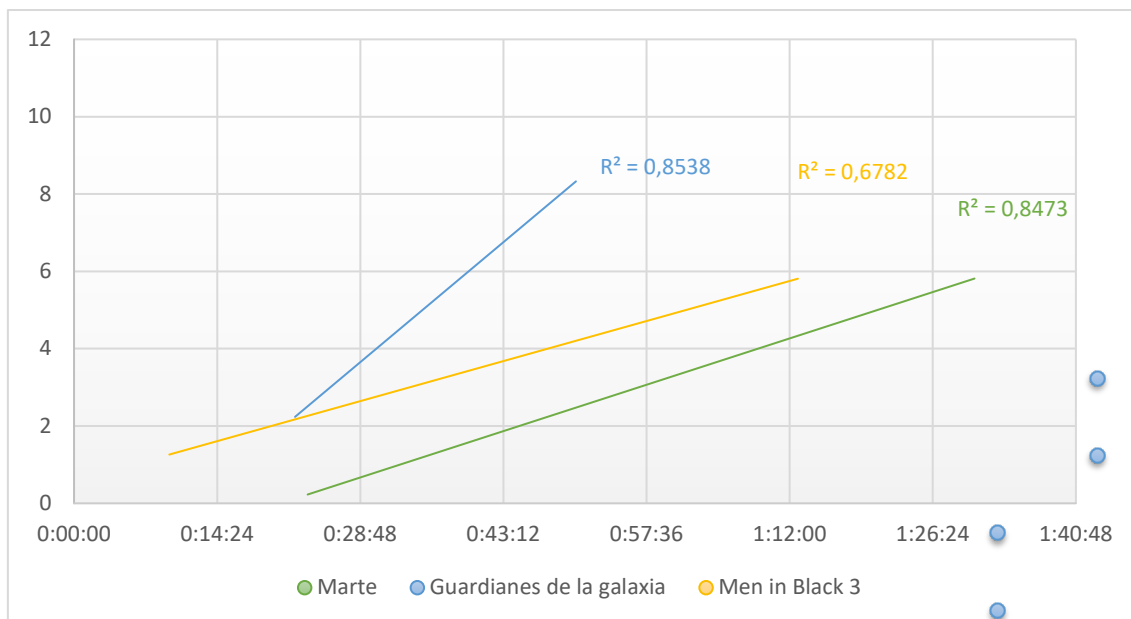


Figura 27. Correlación entre restricciones socioculturales y tiempo en Marte, Guardianes de la galaxia y Men in Black III

Debido a la escasez de muestras, no es tan fácil determinar la linealidad de las restricciones socioculturales. No obstante, según los datos obtenidos, y teniendo en cuenta la tendencia de las restricciones anteriores, se podría afirmar que, al igual que ha sucedido en los otros casos, la restricción sociocultural no presenta ningún rasgo que nos indique que tiene un crecimiento exponencial. Aun considerando el caso de *Men in Black III*, cuyo índice de correlación es de 0,678, sigue tratándose de una relación lineal positiva. Incluso si el índice de correlación de *Men in Black* se acercara al 0, podríamos hablar solo de un índice de correlación bajo (es decir, que las muestras se relacionan poco o nada entre sí), pero queda evidenciado que no existe ningún indicio que pudiera indicar un crecimiento exponencial dentro de las restricciones socioculturales en las películas analizadas.

Para finalizar con el apartado de la restricción sociocultural, analizaremos finalmente la coincidencia de restricciones de este tipo dentro de una misma muestra.

Tabla 22. Coincidencias de la restricción sociocultural con las otras restricciones dentro de una misma muestra

	R. Formal	R. Lingüística	R. Icónica
R. Sociocultural	3	0	2

Como se observa en la tabla 22, las coincidencias son bastante escasas, aunque estos datos también se deben a que la restricción sociocultural ya es de por sí escasa en las películas analizadas. Esto implica que no se pueden extraer más conclusiones sobre la aparición de la restricción sociocultural junto con otras restricciones, ya que no hay datos concluyentes que puedan demostrar si esta restricción demuestra una tendencia a agruparse específicamente con cualquiera de las demás.

6.2.1.5. Restricción nula

El último de los fenómenos que analizamos en este apartado es el de la restricción nula. No se trata de una restricción en sí, sino que se ha denominado de esta manera para agrupar a aquellas muestras que no presentan ningún tipo de restricción clara.

En este caso, resulta significativa la abundancia de este tipo de restricción en los filmes analizados.



Figura 28. Porcentaje de restricciones encontradas en las muestras

El gráfico anterior representa la cantidad de muestras en las que se ha detectado las diferentes restricciones. Ya habíamos avanzado anteriormente en este estudio que, de

todas las restricciones estudiadas, la formal era la que se iba a manifestar en mayor medida. No obstante, cabe destacar que, inesperadamente, la segunda restricción con mayor incidencia es la restricción nula. Haciendo un resumen de lo que se ha descrito en los puntos anteriores, podríamos decir que, a pesar de que estos datos no eran los previsibles, sí tienen una explicación clara. En el caso de la restricción lingüística, podemos afirmar que entra dentro de lo esperado que muestren una incidencia baja. Como habíamos dicho, este tipo de restricción surge antes los chistes verbales y los juegos de palabras, entre otros. Por otro lado, su recurrencia depende también del registro utilizado por los personajes o la oralidad.

En el caso de la restricción icónica, observamos en el gráfico que muestra la figura 28 que tiene una incidencia de un 10 %, que podría haber sido menor si no hubiera tantos carteles y elementos escritos en pantalla. Si no se hubiera dado esta situación, la aparición de la restricción icónica habría quedado al nivel de la sociocultural, que es casi anecdótica.

Tal como acabamos de afirmar, en las películas estudiadas, la restricción sociocultural apenas tiene incidencia, ya que partimos de una base de un universo imaginario en el que la cultura será inventada y, por tanto, dará los mismos «problemas de comprensión» a los espectadores de la CO como a los de la CM; por ello, no podemos sostener que se encuentre presente una restricción en la traducción, sino que existirán elementos que produzcan ese «problema de comprensión» pero que provendrán del propio guion del filme y no de la cultura originaria en la que se haya estrenado dicho filme.

Por tanto, después de resumir los motivos de la escasa incidencia de las restricciones lingüísticas, icónicas y socioculturales, se comprende por qué existen tantas muestras catalogadas con la restricción nula.

6.2.1.6. Discusión general sobre las restricciones

Para finalizar el apartado de las restricciones, se presenta a continuación una serie de reflexiones. En primer lugar, ordenaremos las restricciones por incidencia. Como ya habíamos explicado anteriormente, la restricción más recurrente durante todo el análisis es la restricción formal, con 504 muestras. De ella podemos destacar que, en el corpus estudiado y a pesar de que se esperaba una mayor incidencia en el doblaje, afecta por igual a ambas modalidades.

A continuación, se sitúa la restricción nula. Según los datos extraídos del corpus, se contabilizaron 365 muestras que no presentaban ningún tipo de restricción. Si bien puede parecer inesperado que la restricción nula se sitúe en esta posición, esta circunstancia se debe, principalmente, al hecho de la escasa incidencia de las restricciones siguientes, más que a la restricción nula en sí. A su vez, el filme que presenta mayor número de casos relacionados con esta restricción es *Avatar* en la modalidad de doblaje. Como consecuencia, en el doblaje de *Avatar* se reduce sensiblemente la incidencia de la restricción formal (no así de las otras restricciones).

En tercer lugar, se posiciona la restricción icónica, con 105 muestras, de las que 44 pertenecen a la película *Marte*. Por tanto, podemos decir que esta restricción se encuentra por encima de otras como la lingüística debido a las razones que ya habíamos mencionado: todos los carteles y prácticamente cualquier elemento escrito que se mostrara en pantalla se tradujo en los subtítulos. Lo mismo sucedió, aunque en menor medida, en *Pacific Rim*, filme en el que se explicitaron también bastantes elementos gráficos que aparecían en pantalla. En el caso de que no hubiera habido tantos elementos escritos que el traductor decidiera especificar en los subtítulos, la restricción icónica se encontraría por debajo de la lingüística. Sería interesante para futuros trabajos analizar si esta característica se repite en muchas más películas o si la incidencia tan alta de la restricción icónica es una simple singularidad del corpus analizado.

La restricción lingüística se encuentra en el cuarto lugar, con 68 muestras. Muchas veces, esta restricción se utiliza como recurso para la creación de humor. Por esta razón, es la película *Men in Black III* la que destaca (aunque muy ligeramente) por encima de las demás en el número de restricciones lingüísticas. Recordemos que, de los 6 filmes analizados, el único que se puede agrupar dentro de la categoría de humor es este. Es por este motivo por el que los otros filmes presentan menos muestras con esta restricción, que pertenecerán principalmente a elementos de oralidad y registro. No obstante, al ser un género de películas que intenta ser más internacional, además de que se pretende que la calificación por edades sea lo más amplia posible para alcanzar un mayor número de espectadores, podemos aventurarnos a afirmar que estos elementos de oralidad y registro se minimizan en gran medida.

En quinto y último lugar se ubica la restricción sociocultural. Ya hemos ahondado en los motivos por los que la restricción sociocultural tiene un bajo índice de aparición en las muestras extraídas del corpus, por lo que en este subapartado nos limitaremos a resumir

las razones más importantes. Recordemos que el género de ciencia ficción pretende ser un género internacional, y las películas que componen el corpus se centran principalmente en el espacio y los seres que provienen de él, por lo que no suelen presentarse elementos socioculturales importantes a menos que hagan referencia a un contexto ficticio. Dos ejemplos de ello son los filmes de *Star Trek 2* y *Pacific Rim*. El primero de ellos prescinde completamente de naciones y países en su argumento, dado que la Tierra forma parte de la Federación Unida de Planetas y, consecuentemente, no existe ninguna referencia sociocultural demasiado arraigada a la CO que cause problemas de comprensión al espectador de la CM. En el caso de *Pacific Rim*, las naciones trabajan en conjunto para defender a la humanidad de los monstruos, por lo que en la película existe una amalgama de elementos culturales y personajes de nacionalidades diferentes, pero los personajes no hacen mención a ningún culturema desconocido, en tanto que estos se basan muchas veces en tópicos reconocidos internacionalmente.

Adicionalmente, después de analizar la correlación entre restricciones, hemos llegado a la conclusión de que existe una relación lineal entre ellas. En otros términos, la aparición de una determinada restricción en un punto en concreto de un filme no influirá en la aparición de las siguientes. En resumen, si se diera el caso contrario, al analizar las muestras con el índice de correlación de Pearson, tendría que haberse mostrado un crecimiento exponencial y no lineal.

Como punto y final de esta sección, se añade a continuación una tabla que recoge el total de las coincidencias entre restricciones:

Tabla 23. Coincidencias de restricciones dentro de una misma muestra

Total	Formal	Lingüística	Icónica	Sociocultural
Formal		30	27	14
Lingüística	30		4	0
Icónica	27	4		3
Sociocultural	14	0	3	

Se puede observar que, tal como habíamos explicado al principio de este apartado, las restricciones formales son las que agrupan más coincidencias con otras, aunque este fenómeno solo se debe a la probabilidad: cuanto mayor sea el número de muestras de un tipo, es más probable la coincidencia de estas con las otras restricciones. Aparte de eso,

los números de las demás son muy similares, aunque llega a destacar la ausencia de coincidencias entre la restricción sociocultural y la lingüística. No obstante, el número de muestras de ambas es tan bajo que, como ya habíamos adelantado en el apartado anterior, nos impide llegar a una conclusión definitiva sobre el tipo de relación entre la restricción sociocultural y la lingüística.

6.2.2. Normas

Como se exponía en el apartado 4.2.2., partiendo de las definiciones de Toury (1978) y Hermans (1985), las normas se definen como unas regularidades de comportamiento que el traductor debe seguir a la hora de realizar una traducción con el objetivo de cumplir ciertas «expectativas» para que el texto resulte «aceptable» dentro de un contexto sociocultural concreto. En el caso de la traducción audiovisual, recordemos que Martí Ferriol (2013) establecía 6 tipos de normas que aparecen durante la fase de traducción²²: estandarización lingüística, naturalización, explicitación, fidelidad lingüística, eufemización y disfemización.

En este apartado analizaremos el comportamiento de las normas en el corpus propuesto.

Tabla 24. Normas en las películas analizadas

<i>Norma</i>	MiB III	ST2	PR	AV	GG	M
<i>Estandarización lingüística</i>	4	3	0	7	0	0
<i>Naturalización</i>	38	48	54	56	51	85
<i>Explicitación</i>	5	4	13	4	8	5
<i>Fidelidad lingüística</i>	75	87	94	86	114	58
<i>Eufemización</i>	5	4	7	10	15	5
<i>Disfemización</i>	7	1	2	5	0	6
Total	134	147	170	168	188	159

²² Debido a que esta investigación se centra en el acto de traducción en sí, como se ha explicado con anterioridad, no se han tenido en cuenta las normas que este autor establece dentro de la fase preliminar de traducción, las cuales se definen como «el cumplimiento de las convenciones profesionales de la traducción para el doblaje y la subtitulación: aceptabilidad en la cultura meta, facilitar la comprensión por parte del espectador, traducir en un tiempo concreto [...], etc.» (Martí Ferriol, 2013, p. 70).

Tal como demuestra la tabla 24, en la que se expone la cantidad de normas detectadas por película, no hay diferencias considerables entre ellas. Es evidente que las normas más abundantes son la naturalización y la fidelidad lingüística, aunque no son datos que se salgan de la normalidad, puesto que mediante estas normas se pueden solucionar la mayoría de los problemas que surgen de las restricciones tratadas en el apartado anterior. En el caso de la naturalización, se utiliza para adaptar signos gráficos, adecuar referencias socioculturales e incluso para solucionar dificultades surgidas debido a la sincronía visual que hay que cumplir. Por su parte, la fidelidad lingüística (que se estudiará más detalladamente en el subapartado 6.2.2.4) reproduce en el TM la misma morfología o sintaxis que en el TO. No obstante, profundizaremos esta cuestión más adelante, pues, a pesar de que parece que esta norma debería ser más abundante en la modalidad del subtítulo, muchas veces las muestras que presentan fidelidad lingüística son más numerosas en el doblaje.

A pesar de que no hay normas que destaquen específicamente (ya sea por su prodigalidad o por su escasez) en ninguna de las películas, en algunos subapartados nos centraremos en un filme en concreto en vez de en un tratamiento general de los datos, debido a que hemos considerado relevante destacar ciertos aspectos del comportamiento de las normas en dicha película.

6.2.2.1. Estandarización lingüística

Cuando analizamos la estandarización lingüística en el corpus propuesto, ya predecíamos que no iba a ser una de las normas que más utilizaran los traductores, tal y como se muestra en la siguiente tabla.

Tabla 25. Índice de aparición de la estandarización lingüística en el corpus

Película	Est. Ling. en doblaje	Est. Ling. en subtítulo
<i>Men in Black III</i>	2	2
<i>Star Trek 2</i>	1	2
<i>Pacific Rim</i>	0	0
<i>Avatar</i>	3	4
<i>Guardianes de la galaxia</i>	0	0
<i>Marte</i>	0	0

Recordemos que la estandarización lingüística se aplica cuando existen diferentes variedades dialectales en la lengua origen, o idiolectos y registros que puedan dificultar la labor del traductor y, por ello, se lleva a cabo una neutralización de estos rasgos (Martí Ferriol, 2013). Muchas veces, en este género de películas, no existe ese arquetipo de personajes que se expresan de una manera determinada, o diferente de la expresión estándar. En pocas ocasiones, en las películas de ciencia ficción, concretamente aquellas centradas en el espacio y sus habitantes, se necesita diferenciar a los personajes por su origen socioeconómico o su educación. De ahí surge la escasa necesidad de utilizar esta norma como recurso para la traducción de estos filmes. Como ejemplo de ello, nos encontramos con que las películas *Pacific Rim*, *Guardianes de la galaxia* y *Marte* no manifiestan ninguna muestra perteneciente a esta norma. No obstante, hay ciertas excepciones, como en *Star Trek 2*, en la que dos de sus personajes tienen un marcado acento en el TO. Nos referimos a Scotty, un ingeniero escocés, y Chekov, un oficial ruso.

Tabla 26. Muestras de estandarización lingüística en *Star Trek 2*

Película	TCR	Modalidad	Traducción	V.O.
ST2	0:05:13	Doblaje	(ON) ¿Saben lo ridículo que resulta esconder una nave estelar en el fondo del océano? * <i>acento español estándar</i>	Do you have any idea how ridiculous it is to hide a starship on the bottom of the ocean? * <i>acento escocés en el audio original</i>
ST2	0:05:13	Subtitulado	¿Saben qué ridículo resulta esconder / una nave estelar en el océano?	Do you have any idea how ridiculous it is to hide a starship on the bottom of the ocean? * <i>acento escocés en el audio original</i>
ST2	0:06:09	Subtitulado	Capitán en el puente.	Captain on the bridge! * <i>acento ruso en el audio original</i>

En la tabla 26 podemos observar varias muestras de la película *Star Trek 2* en las que se ha detectado el uso de la estandarización lingüística. Es muy habitual que, en el caso de los subtítulos, se utilice esta norma, principalmente por dos razones muy sencillas: la primera de ellas es que es muy complicado mostrar en los subtítulos idiolectos y acentos y, teniendo en cuenta que se mantiene la banda de sonido original, el propio espectador puede reconocer que el personaje que está hablando emite una serie de pronunciaciones diferentes a los demás personajes. La segunda de las razones la establece Rittmayer (2009, pp. 8-9): «In the case of translating with non-standard spellings and grammar, this is not often done in film because it makes reading subtitles much more difficult, and cannot necessarily be picked up in dubbing». En otras palabras, si se mostraran estas diferencias lingüísticas en los subtítulos, estos serían más complicados de leer y con probabilidad llegarían a cansar al espectador. De la misma manera, esas diferencias lingüísticas deberían tenerse en cuenta para la velocidad de lectura y el número de caracteres que deberían aparecer en pantalla, lo que dificultaría aún más la tarea traductora. Dado lo que expresábamos al principio y partiendo de las ideas de Hermans (1985), si el traductor reprodujera esta gramática y esta ortografía no estándar en los subtítulos, probablemente no se cumplirían las expectativas del público meta y el texto se consideraría inaceptable.

Con todo, el caso del doblaje es ligeramente diferente. Cierto es que los acentos del TO tienden a neutralizarse, a desaparecer y ser sustituidos por una pronunciación estándar. Sin embargo, hay situaciones en las que no es recomendable esa neutralización, ya que la desaparición del acento puede producir incoherencias en el TM. A este respecto, en *Star Trek 2* ha sucedido algo llamativo: mientras que el fuerte acento escocés de Scotty llegó a desaparecer en la banda sonora doblada, el acento ruso de Chekov se mantuvo. Es posible que una de las razones fuera que en la primera película del *reboot* de la saga (*Star Trek*, 2009) apareciera una escena en la que Chekov tuviera dificultades para hacerse entender con un ordenador controlado por voz debido a su fuerte pronunciación del inglés. En este caso, no haber reflejado esa característica del original hubiera creado una confusión en el espectador de la CO, puesto que, si este personaje utilizara una pronunciación del español estándar, no debería haberse producido ningún problema con el reconocimiento de voz y, por tanto, la escena hubiera resultado incoherente. Asimismo, cabe destacar que, en el campo de la ciencia ficción, sobre todo en sus inicios, se enfatizó

mucho la carrera espacial entre Estados Unidos y la Unión Soviética²³. Lo que *Star Trek* intentó desde sus inicios en los años 60 (ya que Chekov también aparece en las películas consideradas «clásicas») fue integrar a un personaje ruso, tradicionalmente estereotipado como «el enemigo», ofreciendo una imagen positiva de él. Recordemos que, tal como habíamos expresado en el apartado 2.2.1.1., en la década de los 60 se intenta dejar de lado la temática anticomunista para tratar sobre temas más relacionados con la ciencia en sí, con lo que se considera que es en ese momento cuando el género alcanza su madurez.

En el caso de las otras películas que presentan muestras con estandarización lingüística, como son *Men in Black III* y *Avatar*, son principalmente neutralizaciones de expresiones relacionadas con el ámbito militar.

Tabla 27. Muestras de estandarización lingüística relacionada con el ámbito militar en *Avatar*

Película	TCR	Modalidad	Traducción	V.O.
<i>Avatar</i>	0:21:42	Doblaje	(ON) Yo también estuve en primera línea.	I was First Recon myself.
<i>Avatar</i>	1:40:57	Doblaje	¡Recibido!	Cleared hot.
<i>Avatar</i>	1:40:57	Subtitulado	Vamos a freírlo.	Cleared hot.

Finalmente, con el objetivo de reconocer si hay alguna tendencia entre esta norma y las restricciones que estudiamos anteriormente, hemos analizado con qué tipos de restricciones se da una mayor incidencia de la estandarización lingüística.

Tabla 28. Porcentaje de coincidencia de la estandarización lingüística con las restricciones estudiadas

Restricción	Porcentaje de coincidencia
Formal	50 %
Lingüística	71,43 %
Icónica	0 %
Sociocultural	7,14 %
Nula	7,14 %

²³ Actualmente todavía se pueden encontrar personajes rusos en series y películas modernas. Uno de ellos proviene de la comedia *Big Bang Theory*, en la que uno de los protagonistas viaja al espacio en la cápsula rusa *Soyuz* en compañía de un astronauta norteamericano y otro de origen ruso (cuyo acento respetaron en el doblaje). Se puede observar este fenómeno en el capítulo 24 de la temporada 5 de dicha serie (entre otros).

Antes de comenzar con el análisis, procederemos a explicar los porcentajes de la tabla anterior. Si se llegaran a sumar todas las cantidades, claramente obtendríamos un número superior a 100 %, lo que resultaría incoherente. Sin embargo, hay que tener en cuenta que, con frecuencia, pueden coincidir dos o más normas en una misma muestra, lo que conlleva un aumento en el porcentaje de coincidencia de varias restricciones a la vez.

Una vez aclarada esta característica matemática, continuaremos con el estudio de las normas en relación con las restricciones. El caso de la estandarización lingüística es un tanto complejo de analizar puesto que, en comparación con la naturalización y la fidelidad lingüística, es una norma con poca incidencia (al igual que la explicitación, la eufemización y la disfemización). No obstante, gracias a los datos obtenidos podemos confirmar dos suposiciones: la primera de ellas es que, debido a la gran cantidad de muestras relacionadas con la restricción formal, esta siempre presentará unos índices de coincidencia bastante altos. La segunda de las hipótesis se corresponde con la restricción lingüística. Era de esperar que, teniendo en cuenta las tendencias actuales de traducción en la que en estos casos se opta siempre por una traducción más plana, en el caso de que existiera algún problema relacionado con el registro, la oralidad o el idiolecto, entre otros, se optaría por una estandarización de todas estas características. Finalmente, las restricciones icónica (0 muestras), sociocultural (1 muestra) y nula (1 muestra) presentan tan poca incidencia que no se puede incluir su análisis en relación con la estandarización lingüística.

6.2.2.2. Naturalización

Según las muestras estudiadas, con la contada excepción de *Men in Black III* (seguido de cerca por *Guardianes de la galaxia*), la naturalización abunda en el subtítulo, precisamente porque se encarga de adaptar los signos gráficos, la pronunciación (según las reglas fonéticas de la LM) y ayuda a respetar la sincronía visual. En otras palabras, es más importante que la traducción esté en consonancia con la imagen en pantalla que con el contenido de lo que se ha expresado en la LO (lengua origen). Además, se encarga de adecuar las referencias socioculturales presentes en el texto audiovisual que requieran una adaptación para una mejor comprensión por parte de los receptores de la CM. (Chaume, 2003, p. 251).

Tabla 29. Índice de aparición de la naturalización en el corpus

Película	Naturalización en doblaje	Naturalización en subtulado
<i>Men in Black III</i>	30	9
<i>Star Trek 2</i>	12	36
<i>Pacific Rim</i>	10	44
<i>Avatar</i>	14	42
<i>Guardianes de la galaxia</i>	31	20
<i>Marte</i>	19	66

La adaptación de los signos gráficos está presente en todos los filmes del corpus, aunque es destacable el caso de *Marte*, en el que casi todas las muestras de naturalización en el subtulado obedecen a la necesidad de adaptar dichos elementos.

Tabla 30. Muestras de *Avatar* de naturalización en los subtítulos

Película	TCR	Modalidad	Traducción	V.O.
<i>Marte</i>	0:09:21	Subtitulado	ÚLTIMA HORA // LA ARES III VUELVE A CASA	BREAKING NEWS – ARES II ASTRONAUTS COMING HOME * Texto escrito en un cartel en la televisión
<i>Marte</i>	0:19:48	Subtitulado	¡NO ABRIR HASTA ACCIÓN DE GRACIAS!	DO NOT OPEN UNTIL THANKSGIVING!! *Texto escrito en una caja
<i>Marte</i>	0:34:42	Subtitulado	ROVER 2 / CÁMARA DE SALPICADERO	ROVER2 > DASHCAM * Texto escrito en una cámara de vigilancia

Como ejemplo, hemos seleccionado tres muestras representativas de *Marte*, en las que se evidencia el uso de la naturalización en los subtítulos. En la tabla siguiente, además, se evidencia que todas estas muestras están vinculadas a la restricción icónica, y es por ello que en este filme se mostraban unos índices de aparición tan altos relacionados con esa norma y con esa restricción.

Tabla 31. Porcentaje de coincidencia de la naturalización con las restricciones estudiadas

Restricción	Porcentaje de coincidencia
Formal	70,56 %
Lingüística	5,24 %
Icónica	31,45 %
Sociocultural	4,84 %
Nula	31,45 %

En la tabla 31 se muestra el porcentaje de coincidencia de la naturalización con las diferentes restricciones considerando todos los filmes estudiados. Sin embargo, nos gustaría destacar el caso de *Marte*, del que hemos estado hablando en este apartado. Es necesario tener en cuenta que, tal como habíamos indicado, el alto porcentaje de la naturalización relacionado con la restricción icónica se debe a este filme. De un total de 78 muestras en todas las películas, 45 pertenecen a *Marte*, por lo que hemos considerado que será un buen ejemplo para exponer los datos siguientes.

Tabla 32. Ejemplos de naturalización en *Marte*

Película	TCR	Modalidad	Traducción	V.O.
<i>Marte</i>	0:27:50	Subtitulado	La nación tuvo la suerte de / poder contar con Mark. // Aunque su pérdida nos conmueva, // los hombres y mujeres de la NASA / seguirán adelante, // progresando en su misión.	The nation was blessed to have Mark serving in our space program. While his lost will be deeply felt, the men and women of NASA will be soldier forth onward and upward in the mission of their agency.

Tabla 32 (cont.). Ejemplos de naturalización en Marte

Marte	0:29:18	Subtitulado	Se calcula / que acabará cubierto de arena // en el plazo de un año.	Meteorology estimates that he'll be covered in sand from normal weather activity within a year.
--------------	---------	-------------	----------------------------------------------------------------------	-------------------------------------------------------------------------------------------------

Marte	0:35:58	Doblaje	(OFF) La buena noticia es que quizás tenga solución para ese problema.	Good news, I may have a solution to my heating problem.
Marte	0:54:52	Doblaje	(OFF) Volcado de datos completado	Data dump is almost complete.

En la tabla anterior hemos expuesto una serie de muestras que se han clasificado como naturalización, aunque con una serie de características que conviene destacar. En este caso, se observa que ha ocurrido un proceso inverso a la explicitación. Como explicamos antes, lo hemos catalogado como naturalización ya que el objetivo de este fenómeno es cumplir con una serie de sincronías y restricciones impuestas por el medio audiovisual. No obstante, si esta norma se repitiera de manera continuada en numerosas categorías, creemos que tendría la incidencia suficiente como para establecer una nueva norma dentro de la TAV: la implícitación, que estaría relacionada con la naturalización y con la explicitación, que podemos considerar su antónimo. Podríamos partir de los autores que primero intentaron definir estos conceptos de implícitación y explicitación: Vinay y Darbelnet. Para definir el concepto de implícitación, estos autores comienzan determinando en qué consiste la explicitación: «[explicitation is] a stylistic translation technique which consists of making explicit in the target language what remains implicit in the source language because it is apparent from either the context or the situation» (Vinay y Dalbernet, 1995, p. 342) y, por tanto, la implícitación será el proceso contrario, en el que se hace implícita en el TM información que está presente en el TO. Autores como Becher o Klaudy y Károly intentan definir estos términos que, como ellos dicen, presentan definiciones un poco vagas. En palabras de Becher (2011, p. 18), «Implicitness is the non-verbalization of information that the addressee might be able to infer». Klaudy y Károly (2003), por su parte, ofrecen una definición más extensa de este fenómeno:

Implication occurs, for instance, when a SL unit of a more specific meaning is replaced by a TL unit of a more general meaning: translators draw together the meaning of several words, and thus SL units consisting from two or more words are replaced by a TL unit consisting of one word; meaningful lexical elements of the SL text are dropped; two or more sentences in the SL are conjoined into one sentence in the TL; or, when SL clauses are reduced to phrases in the TL, etc.

En otras palabras, la implicación ocurre cuando un significado explícito en el TO no se presenta explícitamente en el TM, ya sea mediante la eliminación de elementos léxicos, mediante la unión de varios elementos o la reducción de información. Retomando las muestras de la tabla 32, podemos afirmar que en ellas tiene lugar este fenómeno. Tomemos como ejemplo la siguiente muestra:

Tabla 33. Implicación en la modalidad de subtítulo de Marte

Película	TCR	Modalidad	Traducción	V.O.
<i>Marte</i>	0:27:50	Subtitulado	La nación tuvo la suerte de / poder contar con Mark. // Aunque su pérdida nos conmueva, // los hombres y mujeres de la NASA / seguirán adelante, // progresando en su misión.	The nation was blessed to have Mark serving in our space program. While his lost will be deeply felt, the men and women of NASA will be soldier fort onward and upward in the mission of their agency.

En ella observamos que se ha eliminado el fragmento «[to have Mark] serving in our space program». En la modalidad de subtítulo, debemos tener en cuenta, entre otros aspectos formales, el número de caracteres máximo por línea. Tradicionalmente, en España se cumple la fórmula de un máximo de 40 caracteres por línea (en el caso de los DVD) con lo que, si se agregaran dos líneas, podríamos llegar a un máximo de 80 caracteres por subtítulo. No obstante, también se tendrá que tener en cuenta la velocidad de lectura, que en España suele rondar los 15 cps (caracteres por segundo)²⁴. En este caso, esa es la clave por la que suponemos que esa información se omitió. En el caso de que se hubiera agregado, los cps habrían aumentado hasta 24, lo que habría causado una dificultad en el subtítulo y habría implicado una reformulación completa de la

²⁴ A este respecto Martí Ferriol (2012) ha publicado un interesante artículo en el que presenta una herramienta informática para utilizarla en grandes cantidades de subtítulos, para estandarizar la velocidad de lectura.

traducción. Por tanto, podríamos estar ante un caso de implícitación con el objetivo de mejorar la sincronía espacial y temporal.

No obstante, la modalidad de doblaje no tiene esas restricciones concretas. En la siguiente muestra podremos ver un ejemplo de ello:

Tabla 34. Implícitación en la modalidad de doblaje de *Marte*

Película	TCR	Modalidad	Traducción	V.O.
<i>Marte</i>	0:35:58	Doblaje	(OFF) La buena noticia es que quizás tenga solución para ese problema.	Good news, I may have a solution to my heating problem.
<i>Marte</i>	0:54:52	Doblaje	(OFF) Volcado de datos completado	Data dump is almost complete.

Centrándonos ahora en el doblaje, en la primera muestra de la tabla 34 se observa que se ha eliminado «heating», que hacía referencia al problema que se le presentaba al protagonista. Debido a la información que nos proporciona la película, queda suficientemente claro qué tipo de problema había. No obstante, al analizar el filme y, sobre todo, teniendo en cuenta que se trata de una narración en OFF en la que no se superpone ninguna voz y hay tiempo suficiente, creemos que, formalmente, esta información (si bien no esencial) podría haberse añadido. Lo mismo ocurre con la muestra siguiente: se escucha a un personaje que no aparece en pantalla, por lo que la voz está en OFF (lo que nos permite prescindir de la sincronía fonética y «jugar» un poco con la isocronía) y, además, estimamos que hay tiempo suficiente para añadir ese elemento de información. Quizás se hayan eliminado porque son elementos innecesarios que complicarían más la traducción del texto audiovisual o por economía lingüística. Sin embargo, debido a que esta eliminación no se realiza por restricciones formales de sincronía ni contenido, consideramos que más que utilizar la norma de naturalización podríamos clasificar estas muestras como implícitación.

En las tablas anteriores hemos mostrado una pequeña selección para ejemplificar la implícitación, aunque debemos subrayar que este fenómeno aparece en más muestras.

Para finalizar con estos casos específicos, añadiremos una última muestra de *Marte*, también clasificada como naturalización, aunque relacionada con el proceso de estandarización lingüística.

Tabla 35. Muestra de naturalización en Marte

Película	TCR	Modalidad	Traducción	V.O.
<i>Marte</i>	0:56:34	Subtitulado	Os mandaremos un informe completo / y <u>toda la pesca.</u>	We'll give you a write-up of what happened, a full write-up of everything

Hemos subrayado en la tabla la parte de la oración que queremos destacar. Se ha decidido que esta muestra se clasificara como naturalización debido a que podríamos catalogarla como tratamiento familiarizante. No obstante, resulta singular el hecho de que se haya utilizado un recurso parecido a la estandarización lingüística. Podríamos incluso afirmar que este fenómeno se encuentra en el extremo contrario de la estandarización, por lo que podríamos considerarlo como una especie de «diversificación lingüística», es decir, que en vez de homogeneizar o normalizar aquellos elementos lingüísticos, de acento o idiolecto, se realiza el proceso totalmente contrario: se añade un elemento de informalidad que no se encuentra en el TO. Puede que la intención del traductor haya sido crear una cercanía con el personaje al agregar ese elemento de oralidad. No obstante, a la hora de analizar este tipo de muestras nos encontramos con que no detectamos una norma de las propuestas en el estudio en la que estas muestras encajen completamente, al igual que sucedía con aquellas muestras que enmarcábamos en la «implicación» por no poder categorizarlas dentro de ninguna norma.

De estos casos podría surgir nuestra propuesta de seguir analizando más filmes en el futuro con el objetivo de averiguar si estos fenómenos se dan habitualmente o si simplemente han sido excepciones que no se repiten de manera frecuente.

6.2.2.3. Explicitación

Si bien la explicitación es una de las normas que más ayuda a la comprensión del TM debido a que permite añadir información necesaria para el espectador, no es de las que presentan un índice de aparición más alto. En comparación con otras normas, como la naturalización, las muestras que presentan explicitación son más escasas (tabla 36). Además, su incidencia es similar en todos los filmes estudiados. No obstante, se advierte que hay más muestras que presentan explicitación en el doblaje que en el subtitulado, aunque la diferencia sea mínima. Es el caso de cuatro de los filmes que componen el corpus: *Men in Black III*, *Pacific Rim*, *Guardianes de la galaxia* y *Marte*. A este tenor

podemos aducir que estos datos no son sorprendentes, puesto que los subtítulos se caracterizan por presentar una serie de reducciones, ya sean parciales o totales, que disminuyen el contenido del TO. En palabras de Díaz Cintas, «Los subtítulos no son ni pueden ser una traducción integral de los diálogos de la versión original» (2001, p. 123), por lo que el autor añade que esta característica no se debe considerar una incorrección del subtítulo: «La reducción es una pauta definitoria del subtítulo y hay que entenderla como tal, y no como una estrategia castrante que niega validez al proceso» (Díaz Cintas, 2001, p. 124).

Tabla 36. Índice de aparición de la explicitación en el corpus

Película	Explicitación en doblaje	Explicitación en subtítulo
<i>Men in Black III</i>	4	1
<i>Star Trek 2</i>	2	2
<i>Pacific Rim</i>	8	5
<i>Avatar</i>	2	2
<i>Guardianes de la galaxia</i>	5	3
<i>Marte</i>	3	2

Estos datos se corresponden con la investigación de Martí Ferriol de la que nace este estudio, puesto que «la explicitación se presenta con una frecuencia relativamente similar en ambas modalidades (55 vs. 31), aunque se manifiesta más veces en doblaje» (Martí Ferriol, 2006, p. 272). En nuestro corpus, no obstante, el índice de aparición de la explicitación es incluso menor, ya que en doblaje nos encontramos con 24 casos, mientras que el subtítulo solo presenta 15. Para explicar estas cifras se debería tener en cuenta el género audiovisual de las películas que componen el corpus: en este caso analizamos filmes de ciencia ficción cuyo contenido recae más en la acción que en los diálogos, así que esa sería una de las razones por las que el traductor no ha aplicado esta norma en la traducción en tantas ocasiones. A pesar de estas pequeñas diferencias, podemos considerar que los números son bastantes similares como para poder estudiar las dos modalidades en conjunto. Con este objetivo, ofreceremos varios ejemplos de la película de *Pacific Rim*, que es la que posee el mayor número de muestras de explicitación (13 en total).

Tabla 37. Muestras de explicitación en Pacific Rim

Película	TCR	Modalidad	Traducción	V.O.
<i>Pacific Rim</i>	0:04:15	Doblaje	(OFF) Éramos <u>neurologicamente</u> compatibles.	We were <u>Drift</u> compatible.
<i>Pacific Rim</i>	0:08:01	Subtitulado	¡Hermano, que no se diga!	Come on, bro! Put some muscle to it!
<i>Pacific Rim</i>	1:41:59	Doblaje	(ON) Los dos <u>Kaijus</u> siguen en formación circular en el cuadrante Guam.	Two <u>actives</u> still in circle formation in the Guam quadrant.

En las dos muestras de doblaje se ha subrayado la parte que se considera explicitada. En primer lugar, nos encontramos con una terminología pseudocientífica, creada específicamente para la película: hablamos del término «drift», que en español se tradujo como «deriva». Dentro de la terminología de la película o, haciendo uso de un anglicismo que está cogiendo fuerza en ciertos ámbitos informales, *lore*²⁵, la «deriva» hace referencia a un estado mental que los pilotos de enormes máquinas de combate deben conseguir para poder pilotar juntos. Sin embargo, en el momento de traducir la construcción «Drift compatible», se optó por «neurologicamente compatibles». La razón que subyace en esta decisión podría encontrarse en que para el espectador podría ser complicado de entender si se hubiera tomado la decisión traductológica de utilizar una técnica como la traducción literal o la traducción palabra por palabra como, por ejemplo, «ser compatibles para la deriva». Algo similar sucede con la otra muestra de doblaje, en la que «actives» se traduce por «Kaiju» (los extraterrestres antagonistas del filme) en español para reforzar las referencias internas de la película. En lo referente a la muestra del subtitulado, se ha

²⁵ Según el diccionario Cambridge (<https://dictionary.cambridge.org/es/diccionario/ingles/lore>), el término *lore*, en inglés, se refiere a todo aquel conocimiento o sabiduría colectiva sobre algún tema en particular. Debido a que, actualmente, se suele utilizar esta palabra principalmente para hacer referencia a estos conocimientos colectivos que una comunidad tiene sobre un videojuego o serie (por ejemplo, historia de los personajes secundarios, información sobre el mundo que habitan) nos ha parecido interesante ir agregando a este estudio dicha terminología que ahora parece más ligada que nunca al mundo audiovisual.

transformado por completo la frase para facilitar la comprensión a los receptores de la LM evitando así una traducción literal que podría llegar a ser confusa.

De todas las normas estudiadas en este trabajo, la explicitación es de aquellas que tienen un menor índice de aparición, solo superada por la disfemización (hecho que explicaremos en su apartado correspondiente). Como habíamos avanzado anteriormente, podríamos achacar este hecho a que las películas de ciencia ficción de este corpus tienen un gran componente de acción. Este hecho, unido a la idea que habíamos presentado en el apartado de las restricciones socioculturales sobre la necesidad, por parte de los filmes de ciencia ficción, de describir el contexto de la propia película al presentar al espectador un mundo nuevo, hace que ya el mismo TO explicita muchos elementos, por lo que en la traducción no será necesario emplear esta norma.

Para finalizar, vamos a mostrar el porcentaje de coincidencia de las muestras que presentan explicitación con las restricciones estudiadas.

Tabla 38. Porcentaje de coincidencia de la explicitación con las restricciones estudiadas

Restricción	Porcentaje de coincidencia
Formal	91,18 %
Lingüística	11,76 %
Icónica	5,88 %
Sociocultural	11,76 %
Nula	32,35 %

Es destacable el hecho de que la restricción formal es, con una gran diferencia, la que más coincide con la explicitación. Dada cuenta de lo que hemos confirmado con la gran cantidad de muestras formales, estos datos podrían indicarnos precisamente que la explicitación no se relaciona directamente con ninguna de las restricciones de manera especial, ya que no creemos que haya una relación específica con la restricción formal. Recordemos que esta restricción se ocupa de todas aquellas prácticas relacionadas con la propia TAV, como las diferentes sincronías. La explicitación, por su parte, no actúa en este ámbito, sino que afecta principalmente al contenido, ya que su objetivo es mejorar la comprensión, eliminar elementos poco claros en el texto o establecer conexiones lógicas o referencias internas (Martí Ferriol, 2013). Entendemos pues que la abundancia de

muestras en las que coinciden la restricción formal y la explicitación se debe a las altas probabilidades de converger con dicha restricción.

6.2.2.4. Fidelidad lingüística

Al comenzar esta investigación, se planteaba la hipótesis de que la fidelidad lingüística fuera una de las que iba a tener una elevada presencia en las muestras recogidas. Sin embargo, no esperábamos que fuera la norma con la mayor frecuencia. Según los estudios anteriores de Martí Ferriol (2006, p. 272), en el corpus que el autor proponía, la naturalización era la norma con mayor índice de aparición dentro del doblaje, seguida de la fidelidad lingüística, que se encontraba en segundo lugar. En total, la fidelidad lingüística se encuentra presente en 457 muestras (261 en doblaje y 254 en subtítulo), mientras que hemos detectado la naturalización en 248 (116 en doblaje y 217 en subtítulo), con lo que se percibe que la fidelidad se encuentra en casi el doble de número de muestras que esta última norma.

Quizás este fenómeno sea similar al caso de la explicitación, por lo que estos datos pueden deberse al propio género cinematográfico al que pertenecen las películas que conforman el corpus: películas de ciencia ficción cuyo contexto es el espacio exterior o los visitantes que provienen de fuera de la Tierra. Por ende, en estos filmes encontraremos mucha acción, con lo que los diálogos acaban siendo más escasos y cortos que en las películas de autor en las que se centraba el trabajo de Martí Ferriol. Por esa razón, es muy común encontrarse frases compuestas solo de un verbo o un sustantivo, u oraciones muy sencillas que no precisan adaptación alguna al ser traducidas del TO al TM. Además, a todas estas características hay que sumarles la casi ausencia de restricciones socioculturales, hecho que, como habíamos aseverado en el apartado anterior, viene propiciado porque este tipo de películas intenta ser lo más internacional posible, y presenta un contexto sociocultural ficticio, por lo que ambas culturas, la origen y la meta, parten del mismo conocimiento (o desconocimiento) de dicho contexto. Es por ello que, si no hay restricciones de este tipo, el número de muestras relacionadas con la naturalización va a ser menor, ya que esta norma se encarga precisamente, entre otras cosas, de adaptar los elementos socioculturales que puedan causar un problema de comprensión a los receptores de la CM. Parece lógico pensar que, si un enunciado no necesita ningún cambio y puede traducirse de forma sencilla y directa, por pura practicidad, el traductor optará por hacer uso de la fidelidad lingüística. Asimismo, también se debe destacar el hecho de que, en la modalidad de subtítulo, se mantiene la

banda de sonido original. Ello, unido a que los principales espectadores de las versiones subtituladas suelen tener ciertos conocimientos del idioma original (y, por tanto, serán más críticos si detectan alguna diferencia entre lo que se muestra en los subtítulos y lo que creen, no siempre de forma acertada, que debería ser la traducción correcta) «obliga» al traductor a respetar más el texto original, sacrificando incluso algunas adaptaciones que podrían contribuir a la naturalidad del texto. A este tenor, en el caso de que los subtítulos presentaran una traducción tan libre como podría ser la del doblaje, los receptores de la CM los rechazarían al no cumplir con sus expectativas. Como última de las razones, podríamos hacer alusión a la gran abundancia de terminología científica o pseudocientífica en los filmes objeto de este estudio, que restringe aún más al traductor y lo encamina hacia una traducción mucho más similar o apegada al TO.

A modo de resumen, podemos concretar que las siguientes afirmaciones apoyan la aparición de la fidelidad lingüística:

- A mayor acción, los diálogos son más cortos o sencillos, y requieren menos adaptaciones.
- La terminología científica o pseudocientífica se suele traducir literalmente.
- Si se presentan menos elementos socioculturales, se reduce la necesidad de utilizar normas como la naturalización.
- En la modalidad de subtulado, la presencia de la banda sonora original exige al traductor realizar una traducción más similar al texto audiovisual original que en el doblaje.

A continuación, describiremos las diferencias entre la aparición de la fidelidad lingüística dentro de la modalidad de doblaje y de la modalidad de subtulado.

Tabla 39. Índice de aparición de la fidelidad lingüística en el corpus

Película	Fidelidad lingüística en doblaje	Fidelidad lingüística en subtulado
<i>Men in Black III</i>	21	55
<i>Star Trek 2</i>	55	32
<i>Pacific Rim</i>	54	40
<i>Avatar</i>	57	29

<i>Guardianes de la galaxia</i>	47	67
<i>Marte</i>	27	31

Como se puede observar en la tabla 39, en 3 de las películas la fidelidad es mayor en el doblaje mientras que, en las otras 3, en la modalidad de subtulado son más las muestras que la presentan. Teniendo en cuenta estos datos, podemos afirmar que el subtulado y el doblaje presentan números similares sin ninguna diferencia reseñable entre ambas modalidades, por lo que podemos analizar el caso de la fidelidad lingüística sin necesidad de distinguir entre una y otra. Continuaremos ahora con la comparativa de porcentajes de coincidencias de la fidelidad lingüística con las diferentes restricciones propuestas en este estudio:

Tabla 40. Porcentaje de coincidencia de la fidelidad lingüística con las restricciones estudiadas

Restricción	Porcentaje de coincidencia
Formal	55,58 %
Lingüística	6,78 %
Icónica	4,38 %
Sociocultural	1,97 %
Nula	49,23 %

Para reforzar la idea de que las restricciones socioculturales no suelen solucionarse mediante la fidelidad lingüística, tenemos el porcentaje de coincidencia entre estos dos fenómenos. De las cinco restricciones que estamos estudiando, la restricción cultural es la que menor coincidencia tiene con esta norma: 1,97 %. Este dato refuerza la idea de que el índice de aparición de la fidelidad lingüística podría ser más alto cuantas menos restricciones socioculturales se presenten en la película.

Asimismo, precisamente la restricción lingüística tiene un índice de coincidencia muy bajo con la fidelidad lingüística, aunque no es un resultado sorprendente ya que, si existe una dificultad de traducción relacionada con el idioma, la norma que menos se debería utilizar es aquella que reproduce la sintaxis y la ortografía del original.

Centrándonos ahora en las coincidencias altas, la fidelidad lingüística se relaciona en mayor medida con la restricción formal, seguida muy de cerca por la restricción nula.

Dado que, como habíamos comentado antes, la restricción sociocultural y la lingüística no favorecen el uso de la fidelidad lingüística, y se puede reconocer, según la tabla 40, que la icónica tampoco guarda mucha relación con esta norma, son de esperar los resultados que confirman que la fidelidad lingüística abunda en las dos restricciones restantes. En la segunda, precisamente por lo que habíamos afirmado antes: en el caso de no haber ningún problema en la traducción, al propio traductor le podría resultar más cómodo y seguro hacer el menor número de cambios posible en su traducción. Para el caso de la restricción formal, se da una circunstancia similar: ante el hecho de que se presente alguna complicación relacionada con la sincronía temporal, espacial o la sincronía fonética, podemos hacer uso de la fidelidad lingüística. El inglés tiende a ser más conciso, más directo, pero si se lleva a cabo una traducción más apegada al TO, es posible utilizar vocablos o construcciones similares al TO, lo que simplifica el ajuste de los movimientos articulatorios de la boca en el TM.

6.2.2.5. Eufemización

Una de las normas poco utilizadas pero muy necesarias es la eufemización. La eufemización nace de la necesidad de llevar a cabo un proceso en el cual se modifica un elemento del TO para suavizar su expresión en el TM. En la siguiente tabla exponemos un ejemplo de esta norma en sendas modalidades.

Tabla 41. Ejemplos de eufemización en el corpus

Película	TCR	Modalidad	Traducción	V.O.
<i>Guardianes de la galaxia</i>	1:12:12	Doblaje	(OFF) Siempre le has <u>echado valor</u> , chico.	You always did <u>have a scrote</u> , boy!
<i>Guardianes de la galaxia</i>	1:41:41	Subtitulado	Tú mismo lo has dicho.	You said yourself, <u>bitch</u> .

Aunque ya lo hemos expresado anteriormente, queremos destacar que nos referimos a un proceso de eufemización cuando en el TM se añade un elemento eufemístico que no estaba presente en el TO. Además, puede que se dé el caso de que en el texto original ya estuviera presente un eufemismo, por lo que para ser considerado como eufemización, en

el proceso de traducción debería reforzarse aún más el signo ético y aparecer en el TM como un eufemismo de mayor intensidad que en el TO.

Tabla 42. Índice de aparición de la eufemización en el corpus

Película	Eufemización en doblaje	Eufemización en subtitulado
<i>Men in Black III</i>	3	2
<i>Star Trek 2</i>	1	3
<i>Pacific Rim</i>	3	4
<i>Avatar</i>	5	5
<i>Guardianes de la galaxia</i>	8	7
<i>Marte</i>	2	3

Según podemos observar en la tabla 42, las películas con mayor índice de aparición del eufemismo son *Avatar* y *Guardianes de la Galaxia*. Nos gustaría mencionar una circunstancia peculiar que ha tenido lugar en la clasificación de *Avatar*, ya que la calificación por edades de este filme en Estados Unidos es para mayores de 13 años (PG-13) mientras que en España se ha visto modificada y se recomienda su visualización para espectadores mayores de 7 años. Es posible que esta diferencia se haya visto influida por el hecho de los eufemismos aparecidos en la película, que habrían ayudado a reducir expresiones malsonantes y palabras inadecuadas para ciertos sectores de edad. Asimismo, como ya trataremos con más detenimiento en el apartado siguiente, estas películas cuentan con un escaso uso de disfemización, lo que también facilitaría que se rebajara esta calificación por edades.

Por otra parte, debemos analizar la diferencia entre el número de muestras de la modalidad de doblaje y la de subtitulado. En principio, no existe ningún número destacable puesto que todas las películas se aproximan en la cantidad de eufemizaciones, ya sea entre ellas o, incluso, dentro de cada filme entre ambas modalidades. Estos datos podrían llamarnos la atención, ya que se podría esperar que, debido a sus características específicas (que describiremos con más detalle en el siguiente apartado, el de la disfemización), el eufemismo destacara en el subtitulado, aunque no ha sido el caso en el corpus propuesto²⁶.

²⁶ Para más información sobre los fenómenos del eufemismo y el disfemismo en la TAV, véase (González-Quevedo, 2019b)

Sin embargo, eso puede deberse a que estas películas presentan pocos elementos que puedan ser susceptibles de «eufemizarse», al no mostrar demasiados elementos malsonantes ni realidades crudas o incómodas para el espectador. Además, esta tendencia favorece la elaboración de una traducción más estandarizada debido a que las expresiones malsonantes muestran un fuerte componente local por lo que, al eliminar el uso de estas palabras o expresiones, beneficia a la estandarización lingüística del TM y a la aceptación del texto audiovisual en más zonas hispanohablantes.

Si bien la eufemización es un proceso que se utiliza para reducir el «choque lingüístico» que va a recibir el espectador debido a expresiones crudas o incómodas, también se utiliza sobre todo en el ámbito humorístico para crear un equilibrio con su opuesto, el disfemismo (González-Quevedo, 2019a).

A continuación, y siguiendo la línea de los apartados anteriores, se procederá a hacer un análisis de las coincidencias de la norma de eufemización en relación a las restricciones aplicadas en este estudio:

Tabla 43. Porcentaje de coincidencia de la eufemización con las restricciones estudiadas

Restricción	Porcentaje de coincidencia
Formal	39,02 %
Lingüística	12,20 %
Icónica	2,44 %
Sociocultural	2,44 %
Nula	48,78 %

Como ha venido siendo habitual en algunas de las normas ya estudiadas, la eufemización converge con las restricciones formal y nula, siendo esta última en la que recae el mayor número de muestras coincidentes. Como hemos expresado anteriormente, la eufemización puede ser un proceso que tenga lugar como una consecuencia secundaria. Este hecho puede estar motivado por tener que, por ejemplo, eliminar cualquier elemento que no aporte significado al texto debido a que no se puede sobrepasar determinado número de caracteres en el subtítulo, o incluso puede originarse con el objetivo de mejorar la sincronía fonética en el doblaje. Dicho esto, también se debe resaltar que la eufemización tiende a utilizarse en los momentos en los que no existe ninguna restricción,

con lo que refuerza nuestra teoría de que esta norma tiene un objetivo por derecho propio y no actúa solo para compensar los problemas que puedan surgir debido a las restricciones impuestas por el medio. En resumidas cuentas, la eufemización puede actuar para:

- rebajar el nivel de «crudeza» de una expresión en particular o de la traducción de un texto en general;
- compensar el uso de la disfemización (sobre todo en el género humorístico);
- cumplir con las restricciones impuestas por el medio.

6.2.2.6. Disfemización

El disfemismo es un proceso lingüístico poco estudiado actualmente, a diferencia de su opuesto: el eufemismo.

Tabla 44. Ejemplos de disfemización en el corpus

Película	TCR	Modalidad	Traducción	V.O.
<i>Men in Black III</i>	0:06:47	Doblaje	(ON) Desconecten el puñetero móvil. Ahora <u>se escoñarán</u> por un precipicio porque el GPS no funciona.	Just turn your damn cellphone off. Now you're gonna <u>drive off a cliff</u> tonight 'cause your GPS doesn't work.
<i>Men in Black III</i>	0:25:15	Subtitulado	Voy al lavabo de caballeros de negro // y luego vamos a por esos <u>mamones</u> / de Pox Ethera. Te invito a comer.	Okay. I'm gonna go to the little Men's-in-Black room, then we'll go find those <u>morons</u> from Pox Ethera. Lunch is on me.

No obstante, en este apartado nos gustaría recalcar que el disfemismo se ha ganado por derecho propio (y no como un complemento del eufemismo) su estudio y análisis. Queda demostrado por el hecho de que la disfemización se considera como una de las 6 normas principales que se aplican en la TAV.

Al igual que sucedía con la eufemización, la disfemización puede darse incluso cuando ya existe un disfemismo en el TO. Tenemos como ejemplo la tabla 44, en la que hemos representado una muestra de disfemización en el doblaje y otra perteneciente al subtítulo. En la primera de ellas nos encontramos con el primer caso: un proceso de disfemización en la traducción que surge de un TO sin ningún elemento disfemístico de partida. Por el contrario, en la segunda muestra sí existe un término disfemístico, «morons», que acaba siendo traducido por «mamones», lo que implica un grado más alto de disfemismo en la cultura meta que para los espectadores de la cultura origen.

Tabla 45. Índice de aparición de la disfemización en el corpus

Película	Disfemización en doblaje	Disfemización en subtítulo
<i>Men in Black III</i>	6	1
<i>Star Trek 2</i>	0	1
<i>Pacific Rim</i>	2	0
<i>Avatar</i>	2	3
<i>Guardianes de la galaxia</i>	0	0
<i>Marte</i>	5	1

En la tabla 45 hemos especificado el número de muestras que presentan disfemización en el corpus. Se puede observar que la disfemización es un proceso que se aplica en escasas ocasiones. Se advierte también que la disfemización en la modalidad de subtítulo es aún más escasa que en la del doblaje. Sin embargo, existe un claro motivo para estos resultados. Para explicarlo, hay que tener en cuenta primero las características del disfemismo:

El disfemismo, como su contrario, el eufemismo, se basa igualmente en un principio de sustitución, mas a diferencia de su antónimo, este busca, con los mismos recursos lingüísticos, no ya la mitigación o atenuación, sino su efecto contravalente, la motivación o reforzamiento del signo interdicto (Casas, 1986, pp. 85-86).

De esta afirmación se desprende que el disfemismo se encarga de recrudecer el texto, de hacerlo más «violento» para el espectador, con lo que se convierte en un elemento clave en la traducción de las películas humorísticas. «El uso de disfemismos ayuda, por tanto, a la creación de humor y se puede utilizar para compensar la pérdida del humor en otra parte de la película debido a la imposibilidad de traducir determinados juegos de palabras, situaciones o referencias, entre otras» (González-Quevedo, 2019a, p. 42). Dicho de forma

breve, la función social del disfemismo se basa en crear humor a partir de una agresión o burla hacia un grupo específico o una situación concreta. En consecuencia, para el proceso de disfemización se utilizará un lenguaje más soez. Quizás en el caso del doblaje, ese recrudescimiento no sea tan destacable, sobre todo si nos remitimos a películas para un público más adulto; por el contrario, en lo tocante al subtítulo, se observa que la disfemización es casi inexistente. Según Díaz Cintas y Remael (2007, p. 196), el subtítulo, al tratarse de un texto escrito, puede provocar mayor incomodidad al espectador cuando tiene que leer expresiones malsonantes, a diferencia de si los recibiera mediante un texto oral. Asimismo, como hemos adelantado en el apartado de la eufemización, con el objetivo de mejorar la sincronía espacial y temporal, el subtítulo es más susceptible de eliminar estos elementos debido a su baja carga significativa dentro de un enunciado. Como resultado, es menos probable que las muestras reflejen procesos de disfemización debido a las convenciones de esta modalidad.

De todas las películas analizadas, destacamos el caso de *Men in Black III* y *Marte*, aunque, como ya habíamos expresado, la mayor parte del peso de las normas con disfemización recaiga en la modalidad de doblaje. El primero de los filmes mencionados presenta una gran carga humorística durante toda la película, hecho que concuerda con nuestra afirmación de que el disfemismo ayuda a crear un tono general de humor. En el caso del segundo filme, *Marte*, el disfemismo no se utiliza para crear humor. Ciertamente es que la película tiene algunas pinceladas de comedia, pero las muestras de disfemización detectadas no se corresponden con estas partes. En este caso, la disfemización se ha utilizado para otorgar veracidad del texto audiovisual, una oralidad necesaria que, como describe Chaume (2001, p. 86), es una «oralidad pretendida, elaborada, prefabricada». Concretamente, en el filme *Marte*, estos elementos disfemísticos no se centran en crear humor. Por el contrario, aportan tensión en la película.

Tabla 46. Disfemización no humorística en Marte

Película	TCR	Modalidad	Traducción	V.O.
<i>Marte</i>	1:14:41	Doblaje	(ON) Joder	Oh, Jesus Christ.
<i>Marte</i>	1:14:41	Subtitulado	La madre que la parió	Oh, Jesus Christ.

Las muestras de la tabla 46 son un ejemplo claro del uso de la disfemización en *Marte*. Ninguna de las muestras analizadas presenta elementos humorísticos, por lo que se

corroborar nuestra afirmación de que el objetivo de la disfemización en este caso es establecer una conexión con el espectador mediante la oralidad para facilitar la creación de un ambiente de tensión.

Dicho de forma breve, podemos definir los objetivos de la disfemización como los siguientes:

- Creación de humor a través de agresión o burla;
- Creación de tensión a través de la oralidad para ayudar al espectador a identificarse con el personaje.

Tabla 47. Porcentaje de coincidencia de la disfemización con las restricciones estudiadas

Restricción	Porcentaje de coincidencia
Formal	66,67 %
Lingüística	40,00 %
Icónica	6,67 %
Sociocultural	0,00 %
Nula	53,33 %

Para finalizar con este apartado, estudiaremos la coincidencia dentro de una misma muestra de la disfemización con las restricciones utilizadas en este trabajo. Con los datos analizados, se constata que, en el corpus propuesto, la disfemización no tiene ningún tipo de relación con la restricción sociocultural. Podríamos afirmar también que, debido al porcentaje tan bajo de coincidencia con la restricción icónica, las muestras que presentan esta restricción junto con la norma que estamos describiendo son meramente anecdóticas y se deben a la casualidad y no a ningún tipo de relación que las una. Recordemos que la restricción icónica actuaba principalmente sobre la imagen de la película, por lo que su aparición no debería afectar a esta norma, que actúa más bien en el ámbito lingüístico.

De todas las restricciones, vemos una amplia coincidencia con la formal y la nula. Recordemos que son las dos restricciones con mayor índice de aparición, por lo que es natural que exista una convergencia con la norma de disfemización, sobre todo con la restricción nula, pues, al no existir ninguna restricción, permite al traductor una mayor libertad para aplicar las normas y técnicas que considere necesarias para el texto. En muchas ocasiones, al existir esta libertad de la que hablábamos, el traductor puede decidir

agregar elementos humorísticos donde no los había previamente, ya que es probable que, durante la película, algunos chistes se hayan considerado como intraducibles y, por tanto, no lleguen a verse reproducidos en el TM. Así pues, a través de la disfemización es posible mantener el tono de comedia de la película, añadiendo elementos graciosos donde no los había para compensar por otro lado la pérdida de chistes u otros elementos humorísticos que puede sufrir la película al ser traducida.

Por otra parte, es destacable el hecho de que la disfemización se relaciona también en gran medida con la restricción lingüística, siendo esta la que ocupa, con un 40 % el tercer lugar por detrás de la restricción formal (66,67 %) y la restricción nula (53,33 %). Esos casos solo se han dado en muestras que presentaban una carga humorística previa en el TO, que se ha visto reforzada en el TM mediante la disfemización. Quizás se deban a razones lingüístico-culturales, puesto que el español tiende hacia una menor formalidad y un uso más extendido de expresiones malsonantes, por lo que para causar el mismo sentimiento de «choque» en un espectador de la CM, en la traducción a nuestro idioma debe recrudescerse el signo lingüístico. Podríamos decir, entonces, que la restricción lingüística puede estar relacionada con la disfemización en un ámbito humorístico, aunque para confirmar esta suposición es necesario llevar a cabo un análisis más exhaustivo ampliando el corpus para añadir más filmes con una carga humorística elevada.

Para concluir, haremos referencia a los porcentajes de la restricción sociocultural. Como demuestra la tabla 47, el porcentaje de coincidencia entre norma y restricción es la más baja, llegando al 0 %. En anteriores ocasiones hemos destacado que, a veces, este hecho puede venir motivado porque tanto la norma como la restricción estudiadas ya presentan una baja incidencia y, por lo tanto, que coincidan en una misma muestra es mucho menos probable. Sin embargo, y a pesar de que es posible que esta situación se dé con la restricción sociocultural y la disfemización, nos gustaría hacer hincapié en que esta norma no presenta relación alguna con dicha restricción. Recordemos que las restricciones socioculturales hacían referencia a elementos que, debido a la coexistencia de dos culturas, presentaban cierta complejidad a la hora de ser traducidos. En el caso de que la restricción se debiera a elementos presentes en la imagen, no podemos pensar en ningún ejemplo en el que la disfemización se pudiera utilizar para eliminar esa restricción. Igualmente, si el problema sociocultural se debiera a elementos verbalizados, sí se podría

hacer uso de esta norma, aunque tampoco creemos que este hecho ayudara a mejorar las dificultades de traducción entre la CO y la CM.

6.2.2.7. Discusión general sobre las normas

Después de realizar un análisis de cada una de las normas de forma pormenorizada, ahora se llevará a cabo un análisis en conjunto de una manera más amplia en el que se concretarán las conclusiones finales sobre este apartado.

Tabla 48. Total de normas analizadas en ambas modalidades

<i>Norma</i>	Doblaje	Subtitulado	Total
<i>Estandarización lingüística</i>	6	8	14
<i>Naturalización</i>	116	217	333
<i>Explicitación</i>	24	15	39
<i>Fidelidad lingüística</i>	261	254	515
<i>Eufemización</i>	22	24	46
<i>Disfemización</i>	15	6	21

En la tabla 48 se muestra el número total de normas encontradas en los 6 filmes, divididas en las dos modalidades: doblaje y subtitulado. De las 6 normas, destaca por su abundancia la fidelidad lingüística tanto en el subtitulado como en el doblaje, llegando a superar incluso a la naturalización en esta última modalidad. De ello puede inferirse que las películas de ciencia ficción que componen este estudio tienden a un método de traducción más literal, alejándose discretamente del método interpretativo-comunicativo. No obstante, para validar esta hipótesis estudiaremos en el siguiente apartado las técnicas de traducción, y veremos si las que más abundan se encuentran más cercanas al método literal o, por el contrario, se alejan hacia el método interpretativo-comunicativo.

Por cantidad de muestras, en segundo lugar, se encuentra la naturalización. De ella solo hace falta añadir que es destacable que su incidencia haya sido mayor en el subtitulado, puesto que se esperaba que, debido a su naturaleza y a las características de las restricciones del doblaje, esta norma incluso superara a la fidelidad lingüística en esta modalidad. Sin embargo, esta situación propicia un descenso considerable del número de muestras de naturalización por dos razones: la alta incidencia de la fidelidad lingüística,

que consideramos como la antónima de la naturalización, y el hecho de que las películas de este género filmico se puedan traducir de forma más literal (ausencia de restricciones socioculturales, terminología pseudocientífica que no hace falta traducir, términos muy similares en la LO y la LM).

En tercer lugar, se encuentra la explicitación, necesaria si hay situaciones, expresiones u otros elementos similares que se deban explicar porque no quedan lo suficientemente claros en el TM. Como ya hemos comentado, destacamos el uso de la explicitación principalmente en la modalidad de doblaje, puesto que, debido a las características más estrictas del subtulado con respecto al tiempo y al espacio, es más complicado aplicar esta norma en dicha modalidad.

La cuarta norma más utilizada es la estandarización lingüística. Recordemos que, debido a que estas películas de ciencia ficción intentan ser más internacionales, y muchas de ellas se desarrollan en un contexto espacial, se hace poco énfasis en las diferencias sociolingüísticas en las que se basa la estandarización. En este género de películas, con la excepción de algunos personajes con acento ruso (como exponíamos en el apartado 6.2.2.1.), y algún caso de jerga militar (pero que generalmente no se estandariza en la traducción), no es habitual encontrarse con diferentes acentos, idiolectos, sociolectos o dialectos. A pesar de que la cantidad de muestras no es tan amplia como ocurre con otras normas, se puede apreciar que la estandarización lingüística es más abundante (aunque sea ligeramente) en el subtulado, lo cual apoya la idea de que no se considera aceptable que el traductor reproduzca en los subtítulos algunas de estas características lingüísticas, como una pronunciación incorrecta, un mal uso del vocabulario por parte de un personaje o (algo casi imposible) un acento específico.

En quinto y sexto lugar se hallan la eufemización y la disfemización respectivamente. Como ya se ha concretado anteriormente, podríamos decir que estas dos normas son las dos caras de la misma moneda. En ese sentido, mientras la eufemización intenta rebajar la crudeza de ciertas expresiones o palabras que pueden incomodar al espectador, el disfemismo actúa de la manera contraria, remarcando esas expresiones con la intención de crear humor o tensión. Aunque en este corpus no se ha producido una alta incidencia de esta última norma, nos gustaría recalcar que en géneros humorísticos es esencial para mantener el tono de la película en la traducción (léase González-Quevedo, 2019a), ya que con frecuencia, al no poder traducir algunos chistes, el traductor puede complementar el texto con disfemismos para intentar causar la misma hilaridad en el espectador de la CM

que ocasionó el TO al espectador de la CO. Sin embargo, también se debe hacer uso del eufemismo, pues ayudará a crear un equilibrio, con el objetivo de evitar que el espectador se sienta demasiado incómodo debido a un exceso de disfemismos.

Quizás lo más destacable dentro del análisis de las normas haya sido demostrar la necesidad de añadir una nueva norma: la implícitación. Estaríamos hablando de la norma contraria a la explicitación, igual que sucede con la eufemización y la disfemización. La implícitación podía llegar a considerarse como una norma menor dentro de la naturalización y, sin embargo, debido a su redundancia en varias de las muestras analizadas, consideramos que debería tenerse en cuenta para futuros estudios y comprobar si ha sido un caso aislado en este corpus o la implícitación podría añadirse como la séptima de las normas de traducción audiovisual.

En relación con la coincidencia entre normas y restricciones, podemos establecer lo siguiente:

Tabla 49. Porcentajes de coincidencia entre las normas y las restricciones

Normas / Restricciones	Formal	Lingüística	Ícónica	Sociocultural	Nula
Estandarización	50,00 %	71,43 %	0,00 %	7,14 %	7,14 %
Naturalización	70,56 %	5,24 %	31,45 %	4,84 %	31,45 %
Explicitación	91,18 %	11,76 %	5,88 %	11,76 %	32,35 %
Fidelidad lingüística	55,58 %	6,78 %	4,38 %	1,97 %	49,23 %
Eufemización	39,02 %	12,20 %	2,44 %	2,44 %	48,78 %
Disfemización	66,67 %	40,00 %	6,67 %	0,00 %	53,33 %

En la tabla anterior se reflejan los porcentajes de coincidencia entre las restricciones y las normas estudiadas en el corpus. Se han señalado en rojo los valores más altos de cada norma. Hay que resaltar que la suma de los porcentajes de cada norma no da como resultado el 100 %. Esto significa que en cada muestra que se presente una norma pueden coincidir varias restricciones a la vez y, por lo tanto, la suma de todos esos valores superará dicha cifra. Recordemos que la restricción que más se detectó en el corpus es la formal, de ahí que la mayoría de las normas presenten estos resultados. No obstante, dos de ellas no presentan esta restricción como la más abundante: es el caso de la estandarización lingüística y la eufemización. En el primero de ellos, es totalmente esperable el resultado puesto que dicha norma y restricción están íntimamente ligadas. En otras palabras, cuando se utiliza la norma de estandarización, lo más probable es que se deba a que existe una restricción lingüística que ha provocado su empleo. Sin embargo,

como caso contrario nos encontramos con la eufemización. Como la eufemización tiende a utilizarse (aunque con muy poca diferencia con respecto a la restricción formal) cuando no existe ninguna restricción, podemos deducir que simplemente se aplica para suavizar el signo lingüístico del texto, quizás para abarcar a los espectadores de una franja de edad más amplia, teniendo en cuenta que cuanto más desaparezcan o se eufemicen los elementos malsonantes o tabú del texto audiovisual, este se considerará más aceptable para receptores de edades inferiores.

Como último punto, creemos que sería pertinente hacer hincapié en la relación entre la fidelidad lingüística, la naturalización y la restricción sociocultural. La restricción lingüística tiene un bajo índice de aparición en el corpus propuesto debido a varias razones relacionadas con el subgénero filmico del ámbito cinematográfico al que pertenecen. La primera de ellas está relacionada con que normalmente prima la acción sobre los diálogos, como se ha aducido en varias ocasiones, lo que reduce mucho la probabilidad de encontrarnos elementos socioculturales. Asimismo, también puede deberse al hecho de que se incluye mucha terminología científica o pseudocientífica (y, por tanto, imaginaria). Esta habitualmente no se traduce, o simplemente se emplea un neologismo muy similar al de la LO. Diríamos, por tanto, que eso llevaría al traductor, por practicidad, a utilizar normas más relacionadas con el método de traducción literal, como la fidelidad lingüística. Surge entonces una nueva suposición basada en la idea de que, a mayor número de restricciones socioculturales, más veces se utilizará la naturalización y, como consecuencia, habrá menos muestras en las que se detecte la fidelidad lingüística. Para confirmar o refutar dicha suposición, nos servimos de unas gráficas en las que representamos la relación entre estas tres variables.

En la figura 29 se muestra el número de coincidencias dentro de una misma película de la restricción sociocultural junto con la fidelidad lingüística (en la primera gráfica) y con la naturalización (en la segunda gráfica). En el caso de que existiera alguna relación, los puntos deberían presentarse de forma lineal o exponencial, ya sea aumentando a medida que avanza la gráfica, o disminuyendo, como creíamos que sucedería en el caso de la fidelidad lingüística.

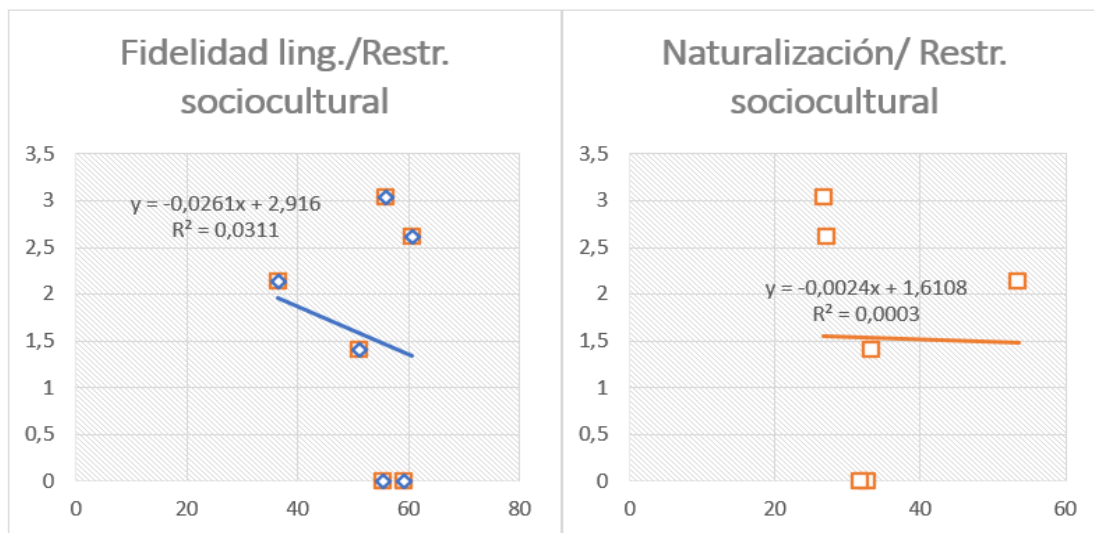


Figura 29. Relación entre la restricción sociocultural y las normas de fidelidad lingüística y naturalización

De estas imágenes se puede deducir que, en las muestras analizadas, no existe una relación clara entre ambas normas y la restricción sociocultural. Este dato viene indicado, además, por el índice R^2 que, como recordaremos, según la correlación lineal de Pearson, cuanto más se acercara esta cifra al 0, menor sería la relación entre las variables propuestas. Como los resultados de R^2 se encuentran entre 0,00 y 0,03, se puede afirmar que no existe una correlación clara (ni positiva ni negativa) entre los índices de aparición de ambas normas y esta restricción. Sin embargo, creemos que puede deberse principalmente a una escasez de dicha restricción en el corpus. Hay que tener en cuenta que la restricción sociocultural solo representa un 1,5 % del total de restricciones halladas en el corpus estudiado y, debido a ello, sería interesante aplicar esta teoría a un corpus más adecuado en el que se presenten más muestras de restricciones socioculturales.

No obstante, y a pesar de estos datos, se ha podido demostrar que existe una relación lineal negativa entre la naturalización y la fidelidad lingüística.

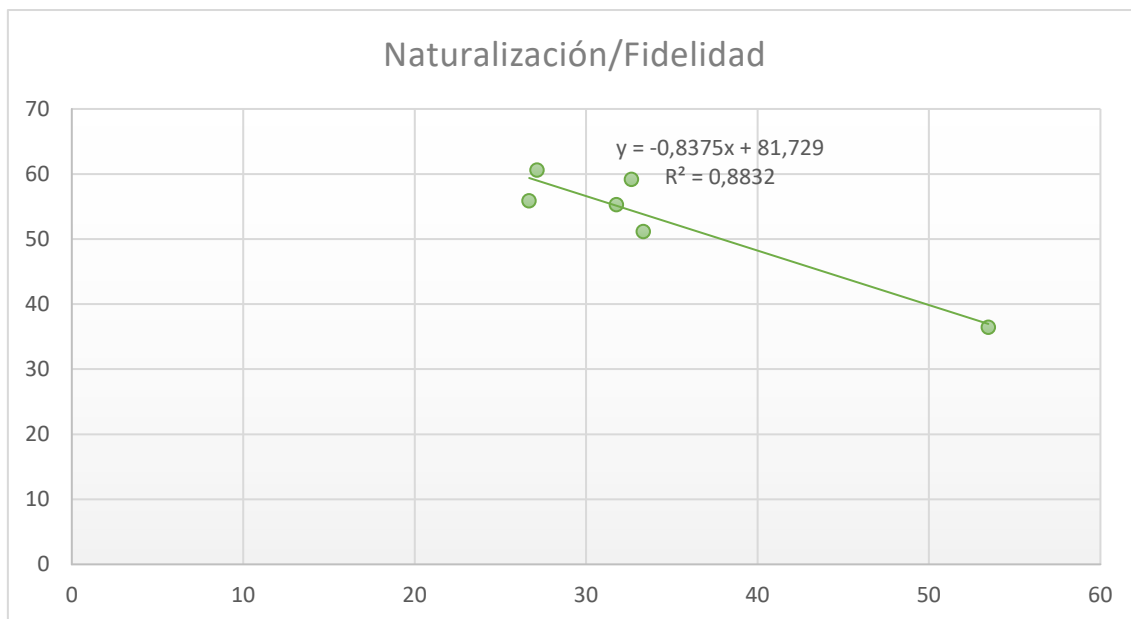


Figura 30. Relación entre las normas de naturalización y de fidelidad lingüística

Tal como se observa en la gráfica de la figura 30, el índice de correlación R^2 demuestra un valor de 0,88, bastante cercano al 1, lo que nos indica una alta relación entre las dos normas. Además, debido a su tendencia descendente, podemos afirmar que, en el corpus, cuanto más se decante el traductor por una de las normas, más relegada a un segundo plano quedará la otra. Se podría decir que estas normas están relacionadas con los métodos de traducción por lo que, si el traductor hace un uso mayoritario de, por ejemplo, la naturalización, estaremos frente a un texto que sigue el método interpretativo-comunicativo; en el caso contrario, si se empleara de forma más frecuente la fidelidad lingüística, la traducción demostraría una cercanía mayor al método literal. Sin embargo, veremos la diferencia entre estos dos métodos de forma más clara con las técnicas de traducción que estudiaremos en el siguiente apartado.

En adición a lo anteriormente dicho, nos gustaría hacer una última aclaración con respecto a la naturalización. Como establecían Chaume (2003) y Martí Ferriol (2013), esta norma se basa en la adaptación de signos gráficos, pronunciación, referencia sociocultural y sincronía visual. No obstante, tras el análisis llevado a cabo durante la presente investigación, nos gustaría añadir la sincronía espacial a esta enumeración, puesto que se ha visto que en numerosas ocasiones se han detectado muestras con estas características. Uno de estos ejemplos está relacionado con el uso de técnicas como la omisión, la reducción o la compresión en los subtítulos para cumplir con dicha sincronía. Las

muestras en las que se han detectado estos casos no se han podido identificar con ninguna otra de las normas, por lo que se propuso agrupar dichas muestras dentro del apartado de la naturalización.

Finalmente, y como conclusión a las normas, se puede desprender que, pese a los valores bajos que demuestran algunas normas frente a otras, su incidencia dependerá en gran medida del género filmico que se esté analizando. Un ejemplo de ello sería el eufemismo y el disfemismo, cuya relevancia se ve demostrada sobre todo en comedias y películas dirigidas a un público adulto (González-Quevedo, 2019a). Por ello, es necesario seguir investigando el uso de las normas aplicadas a diferentes corpus.

6.2.3. Técnicas

Las técnicas de traducción nos permiten solucionar de forma concreta los problemas que podemos hallar en un texto concreto. El concepto de técnica nace en 1958 con Vinay y Dalbernet (*procédés techniques de la traduction*), aunque, al igual que sucedía con las normas, todavía este concepto sigue siendo objeto de debate. No obstante, hemos utilizado la definición de Hurtado (2001, p. 257), que define las técnicas como un

Procedimiento verbal concreto, visible en el resultado de la traducción, para conseguir equivalencias traductoras. A diferencia del método, que es una opción global que recorre todo el texto y que afecta al proceso y al resultado, la técnica afecta solo al resultado y a unidades menores del texto. A diferencia de las estrategias, que pueden ser no verbales y que se utilizan en todas las fases del proceso traductor para resolver los problemas encontrados, las técnicas se manifiestan únicamente en la reformulación en una fase final de toma de decisiones.

Esta autora hace referencia también a las estrategias, pero se debe tener clara la diferencia entre un concepto y otro. Hurtado establece que las estrategias hacen referencia a la resolución de problemas en el mismo proceso de traducción, mientras que las técnicas afectarán al resultado final y es por eso que afirmábamos al principio de este apartado que las técnicas solucionan problemas traductológicos concretos y específicos. Asimismo, creemos que son elementos de análisis muy útiles para definir el método traductor empleado:

Por consiguiente, [las técnicas] sirven como instrumentos de análisis para la descripción y comparación de traducciones, al lado de categorías textuales [...], contextuales [...] y procesuales [...]. Las técnicas de traducción permiten identificar, clasificar y denominar las equivalencias elegidas por el traductor para microunidades textuales así como obtener datos concretos sobre la opción metodológica utilizada, pero, evidentemente, no bastan por sí solas como instrumento de análisis (Hurtado, 2001, p. 257).

Después de establecer exactamente qué concepto de técnica se aplica en la presente investigación, nos parece relevante destacar la relación entre estas y el método traductor.

Debido a la complejidad del concepto, nos detenemos nuevamente en la definición del «método traductor». Para ello, hemos utilizado la propuesta de Hurtado como punto de partida:

El método traductor es, pues, el desarrollo de un proceso traductor determinado, regulado por un principio en función del objetivo perseguido por el traductor; se trata de una opción global que recorre todo el texto. Un cambio de destinatario, una finalidad diferente de la traducción o incluso una opción llevan al traductor a utilizar métodos diferentes (Hurtado, 2001, p. 54).

Recordemos que, según la autora, los principales métodos de traducción son el método interpretativo-comunicativo, centrado en la traducción del sentido; el método literal, que se basa en la transcodificación lingüística; el método libre, que modifica categorías semióticas o comunicativas; y el método filológico, que presenta una traducción crítica añadiendo, por ejemplo, notas a pie de página o explicaciones por parte del traductor.

Como se ha expresado anteriormente, nos centraremos en la diferencia entre las técnicas más cercanas al método literal y aquellas más afines al método interpretativo-comunicativo.

En lo tocante a las técnicas, se estudiará su incidencia y características individuales en el corpus, y se destacarán los puntos más importantes. Asimismo, al igual que sucedió con las restricciones y las normas, se analizará la relación de las técnicas con ambas.

6.2.3.1. Préstamo

Solo hay que ver el número de muestras (tabla 50) que presentan el uso de esta técnica para reconocer que quizás el préstamo no sea una de las más utilizadas, pero se ha obtenido la cantidad suficiente de préstamos en el corpus para deducir que su incidencia no se ve alterada dependiendo de la modalidad en la que se encuentre. No hay diferencias sustanciales entre el número de préstamos en el doblaje y en el subtulado. Asimismo, de las 12 muestras de préstamo extraídas del corpus, 6 pertenecen al subtulado y 6 al doblaje. Aun así, eso no significa que en todas las películas se detectara el mismo número de préstamos en ambas modalidades, sino que las diferencias entre una y otra no son reseñables y el número total de préstamos es semejante en doblaje y subtulado.

Tabla 50. Número de muestras que presentan préstamos en el corpus

Película	Préstamo en doblaje	Préstamo en subtulado
<i>Men in Black III</i>	2	1
<i>Star Trek 2</i>	0	0
<i>Pacific Rim</i>	2	1
<i>Avatar</i>	1	2
<i>Guardianes de la galaxia</i>	1	2
<i>Marte</i>	0	0

De todas las técnicas estudiadas, el préstamo es una de las que presentan menos incidencia en el corpus estudiado, aunque no será la técnica más escasa. No obstante, tal como se mencionaba anteriormente, la diferencia entre doblaje y subtulado, así como las diferencias entre las películas que conforman el corpus no son destacables, ya que siempre se encontrarán entre 0 y 3 préstamos por película.

Tabla 51. Ejemplos de préstamos en el corpus

Película	TCR	Modalidad	Traducción	V.O.
<i>Guardianes de la galaxia</i>	0:19:43	Subtitulado	Vaya, si es Star-Prince.	Hey! If it isn't Star-Prince
<i>Pacific Rim</i>	0:25:59	Doblaje	(OFF) Usan la formación Thundercloud.	They use the Thundercloud formation
<i>Avatar</i>	1:40:54	Subtitulado	Charlie Oscar, Gunrunner listo.	Charlie Oscar, Gunrunner standing by

En la tabla 51 se exhiben algunos ejemplos de préstamos extraídos de *Guardianes de la galaxia*, *Pacific Rim* y *Avatar*, respectivamente. En el caso de la primera y la última, los préstamos se muestran en forma de nombres propios de personajes («Star-Prince») o vehículos militares («Gunrunner»). En el segundo ejemplo, el préstamo se utiliza para nombrar un tipo de técnica de lucha, por lo que el uso del préstamo en esta muestra no

afectará al sentido del texto; simplemente aportará un matiz más moderno o internacional al usar un vocablo en inglés.

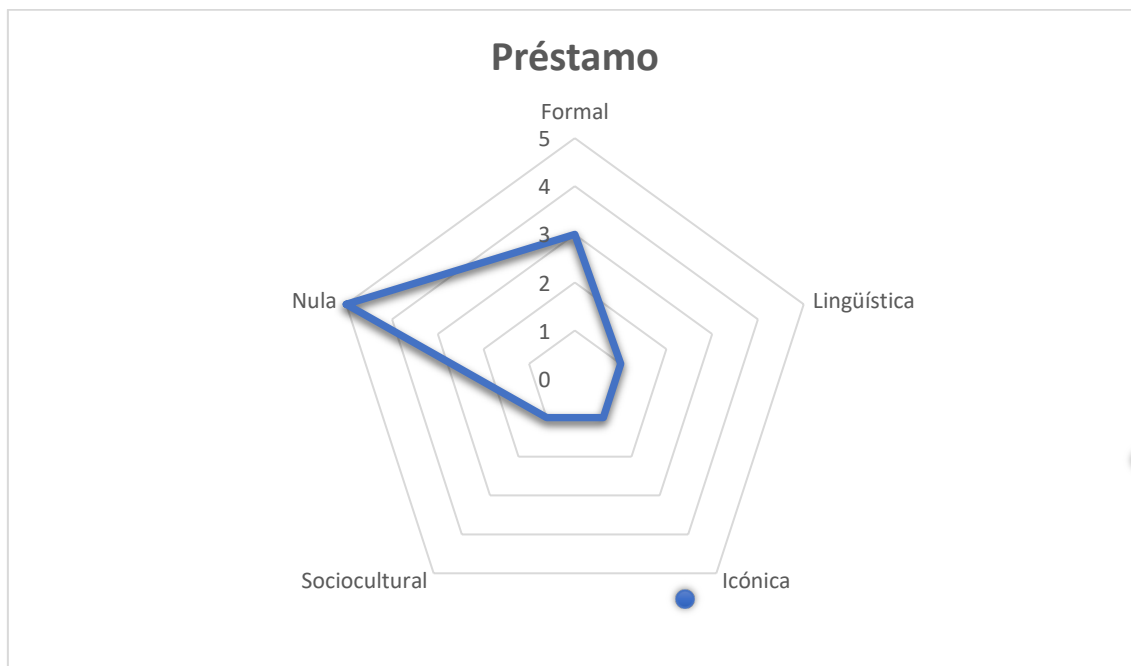


Figura 31. Índice de coincidencia entre el préstamo y las restricciones estudiadas

Centrándonos ahora en la relación entre técnicas y restricciones, se ha realizado un análisis para poder observar con qué restricciones coincide principalmente el préstamo. Según los datos estudiados, el préstamo tiene un mayor índice de aparición cuando se presenta una ausencia de restricciones, seguido por la restricción formal. Esta coincidencia, como ha sucedido con algunas normas, puede deberse a la gran diferencia entre el número de restricciones formales y nulas que presenta el texto en comparación con las otras tres. Sin embargo, esta técnica es de las que menos se ha empleado en el corpus, puesto que solo disponemos de 11 muestras, así que sería necesario en un futuro ampliar este estudio con un corpus compuesto por películas de otros géneros fílmicos para así tener una comparativa que nos permita analizar de forma más profunda el préstamo en relación con las restricciones audiovisuales. Teniendo en cuenta el gráfico de la figura 31, se desprende que el préstamo podría utilizarse para solucionar problemas relacionados con el ámbito lingüístico, puesto que, ante un término de difícil traducción, simplemente se traslada a la LM sin ningún tipo de cambio. Sin embargo, no se debe abusar de esta técnica, ya que ello podría desembocar en un texto cuyo mensaje sería más complicado de entender o en una traducción aparentemente deficiente

(independientemente de que lo fuera realmente o no) y, por tanto, el receptor la consideraría menos aceptable. En síntesis, con los datos disponibles se puede afirmar que el préstamo no se relaciona de manera particular con las restricciones icónica y sociocultural, y solo aparece en muestras con restricciones lingüísticas, formales o nulas. No obstante, debido al gran índice de aparición de la restricción nula, la probabilidad de que el préstamo coincida en una muestra con dicha restricción es más alta. Además de por las altas probabilidades que acabamos de mencionar, en el caso de la restricción formal, esta también se ve beneficiada por el uso del préstamo debido a que, al usar el mismo término del TO en el TM, se facilita el objetivo de cumplir con los distintos tipos de sincronía que exige el texto audiovisual.

Para finalizar con este apartado, se examinará la coincidencia del préstamo con las normas aplicadas en esta investigación.



Figura 32. Índice de coincidencia entre el préstamo y las normas estudiadas

Al igual que con las restricciones, la relación entre el préstamo y las normas se reduce solo a dos: la fidelidad lingüística y la naturalización (figura 32). Se hace evidente que, debido a la naturaleza del préstamo, este no va a estar relacionado con la explicitación, la disfemización, la eufemización ni, mucho menos, con la estandarización lingüística. Asimismo, las normas con las que coincide el préstamo son también las más numerosas, por lo que en parte podríamos aventurarnos a afirmar que este dato afecta a la incidencia

del préstamo en una norma u otra. Sin embargo, se observa una clara diferencia entre el préstamo relacionado con la naturalización y el relacionado con la fidelidad lingüística. En este caso, a diferencia de lo sucedido con las restricciones, se demuestra una tendencia clara hacia una de las dos normas. Tal como preveíamos, la presente técnica tiene una mayor vinculación con la fidelidad lingüística. Ya que los préstamos se utilizan para trasladar términos o conceptos que no tienen una correspondencia directa en la LM, el hecho de usar un préstamo facilita que el TM mantenga cierta semejanza con el TO porque con ello se ha evitado un cambio importante (y necesario). Por otra parte, creemos que esas dos únicas muestras en la que concurren la naturalización y el préstamo ha sido el resultado de una coincidencia porque, en la película en cuestión, han tenido lugar por el motivo que ya expresábamos anteriormente: la naturalización ocupa casi un 34 % de las muestras totales de todas las normas.

6.2.3.2. Calco

La segunda de las técnicas que trataremos aquí es el calco. La incidencia de este fenómeno sí se distingue en las dos modalidades, pues el doblaje presenta un total de dos calcos en todo el corpus y el subtítulado, cinco. Como resultado, se podría afirmar que el calco, a pesar de presentarse dentro de pocas muestras, manifiesta una ligera tendencia hacia el subtítulado.

Tabla 52. Número de muestras que presentan calcos en el corpus

Película	Calco en doblaje	Calco en subtítulado
<i>Men in Black III</i>	0	1
<i>Star Trek 2</i>	1	0
<i>Pacific Rim</i>	0	0
<i>Avatar</i>	0	0
<i>Guardianes de la galaxia</i>	1	3
<i>Marte</i>	0	1

No obstante, la única película que exhibe esta afinidad de forma clara es *Guardianes de la galaxia*. Es por este motivo que decidimos no considerar esta técnica como una técnica más afín al subtítulado, sino más bien como una técnica dual hasta que se demuestre esta tendencia en otros filmes fuera del corpus de este estudio.

Tabla 53. Ejemplo de calco en el corpus

Película	TCR	Modalidad	Traducción	V.O.
<i>Guardianes de la galaxia</i>	0:19:43	Doblaje	Vaya, si es Star-Príncipe	Hey! If it isn't Star-Prince

El ejemplo que se muestra en la tabla 53 ha sido extraído de *Guardianes de la galaxia*, y es la contrapartida del primer ejemplo de la tabla 51 (ejemplos de préstamos en el corpus). En el caso de los préstamos, se analizaba un fragmento del subtítulo de este filme. Ahora nos encontramos con el mismo fragmento, pero en la modalidad de subtulado. Resulta llamativo cómo se ha resuelto el mismo problema (o restricción) con dos técnicas bastante afines a la traducción literal y, por ende, alejada de una traducción interpretativo-comunicativa.

Para continuar con el análisis del calco, seguidamente cruzaremos los datos de esta técnica con las restricciones y las normas que coinciden con ella en una misma muestra.

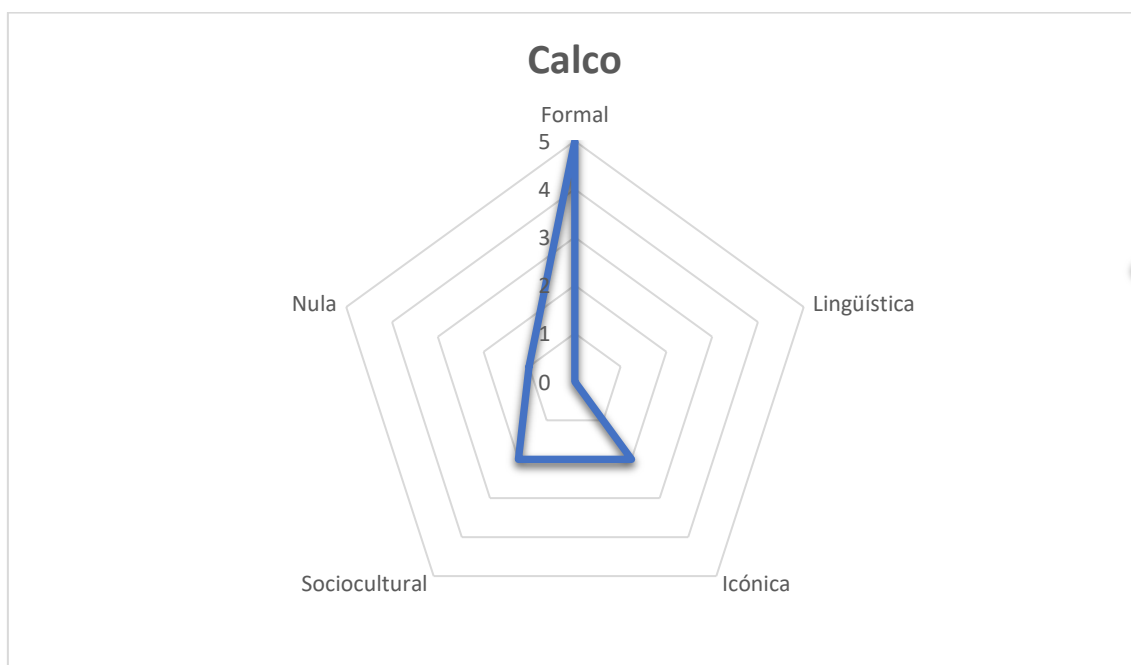


Figura 33. Índice de coincidencia entre el calco y las restricciones estudiadas

De acuerdo con la gráfica anterior, y haciendo referencia a la relación entre restricciones y calco, destaca la coincidencia de esta técnica con la restricción formal. Recordemos que esta restricción afecta a las convenciones audiovisuales como pueden ser los diferentes tipos de sincronía (espacial, fonética, isocronía), de ahí que el uso del calco muestre cierta afinidad con la restricción formal. Destacan también, aunque en menor medida, las restricciones sociocultural e icónica, que no habían aparecido en la técnica anterior. Cuando hacemos mención a la restricción sociocultural, nos referimos a un elemento cultural presente en el TO que presenta dificultades para ser trasladado al TM, por lo que el calco podría ser una buena opción para ello. Al transferir el significado literal de ese término (no así su significante) podría ayudar a la comprensión de ese concepto sin perder ese aire de extranjerización que evita que el texto muestre una domesticación excesiva que, actualmente, no es tan habitual en el ámbito de la TAV. Cabe preguntarnos por qué es el calco y no el préstamo el que coincide en mayor medida (aunque sea solo con dos muestras de diferencia) con la restricción sociocultural y es, precisamente, porque si ya el concepto que se debe traducir crea un problema de comprensión en la CM, el hecho de traspararlo sin ningún tipo de cambio al TM podría seguir generando esa incompreensión al espectador. El hecho de traducir el significante, aunque se mantenga el significado, podría suponer una ayuda para transmitir el elemento al que el culturema hace referencia en un idioma (el de llegada) en el que no existe ese concepto.

Solo falta ahora analizar la incidencia del calco en las muestras que presentan restricción icónica. En este caso, es la propia imagen la que afecta a la traducción. De los dos canales que los textos audiovisuales presentan (sonido e imagen), este es el menos sujeto a modificación, por lo que es probable que, si se muestra en pantalla un elemento visual del que se haga mención en el diálogo, se intente traducirlo de la forma más cercana al TO.

Como punto final de este apartado, estudiaremos la incidencia del calco en las muestras con las normas empleadas en este estudio.

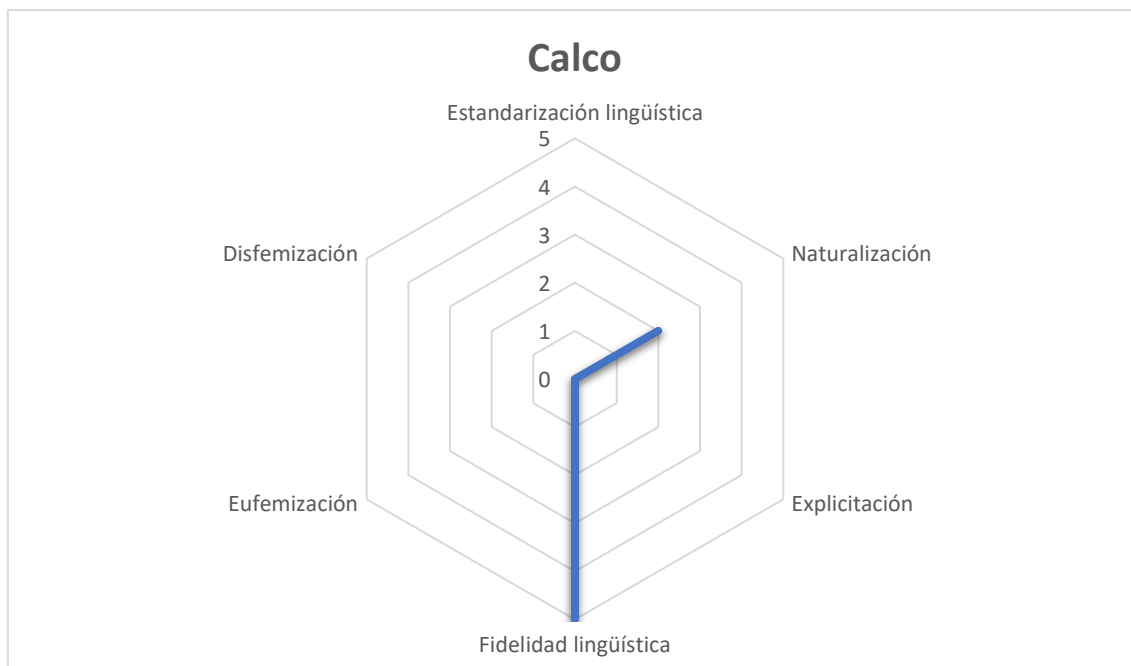


Figura 34. Índice de coincidencia entre el calco y las normas estudiadas

Se puede observar que este gráfico (figura 34) guarda una importante similitud con el que presentábamos sobre el préstamo (figura 32). La única diferencia destacable es el número de muestras relacionadas con la fidelidad lingüística ya que con dicha técnica hacíamos alusión a diez muestras mientras que, en el caso del calco, ese número se reduce a cinco muestras. De igual manera, a pesar de esta pequeña diferencia, las razones de esta dispersión son las mismas tanto para el préstamo como para el calco: se están traduciendo conceptos complejos, que se presentan en forma de significantes que, o bien no es necesario traducir (como los nombres propios, sobre todo, aquellos nombres propios no motivados²⁷) o bien son desconocidos en la CM y no existe una correspondencia directa de estos, por lo que se opta por crear un neologismo en la LM.

6.2.3.3. Traducción palabra por palabra

La traducción palabra por palabra es una de las técnicas más recurrentes a lo largo de todo el estudio del corpus. No hace falta recordar que es una de las técnicas que más respeta la traducción literal, alejando el resultado del TM de la modalidad interpretativo-comunicativa. En este caso, la traducción palabra por palabra se basa casi en una copia

²⁷ Algunos autores que han tratado ampliamente la traducción de los nombres propios son Moya (1993) y Cuéllar Lázaro (2014). Cuando hacemos referencia a los nombres propios no motivados, hacemos referencia a aquellos que no presentan un significado intencionado dentro del propio nombre. Por el contrario, los motivados o «descriptivos» (Nord, 2003) representan una característica relacionada con el personaje nombrado, ya sea de forma explícita o implícita.

de las estructuras y significantes del TO. Teniendo en cuenta las características de la traducción palabra por palabra, en un principio creíamos que sería propia del subtítulo, debido a que en esta modalidad se imponía la necesidad de crear un TM más parecido al TO, puesto que la banda de sonido seguía siendo la original y, por tanto, si la traducción se «despegaba» de esta, podría considerarse inaceptable por parte de los usuarios, que esperan normalmente un mayor grado de coincidencia formal entre lo que se oye en la banda de sonido y lo que se lee en los subtítulos. Sin embargo, los datos presentan bastante similitud en lo que respecta a la incidencia en doblaje y en subtítulo.

Tabla 54. Número de muestras que presentan traducción palabra por palabra en el corpus

Película	Traducción palabra por palabra en doblaje	Traducción palabra por palabra en subtítulo
<i>Men in Black III</i>	9	20
<i>Star Trek 2</i>	47	13
<i>Pacific Rim</i>	30	25
<i>Avatar</i>	28	9
<i>Guardianes de la galaxia</i>	15	28
<i>Marte</i>	3	29

Teniendo en cuenta los datos proporcionados en esta tabla, se puede observar una cierta diferencia entre la modalidad de doblaje y la de subtítulo. Dependiendo del filme, prevalecerán las muestras en una de las dos modalidades, con diferencias importantes entre una y otra. Debido a ello, no se puede llegar a una conclusión exacta de si esta técnica se presenta más en el doblaje o en el subtítulo, así que la trataremos como una técnica «dual», es decir, una técnica que se usa de igual manera en ambas modalidades.

Siguiendo el modelo de las técnicas anteriores, a continuación se analizarán las coincidencias de la traducción palabra por palabra con las restricciones y las normas tratadas en esta investigación. En primer lugar, estableceremos el índice de coincidencia con las 5 restricciones estudiadas.

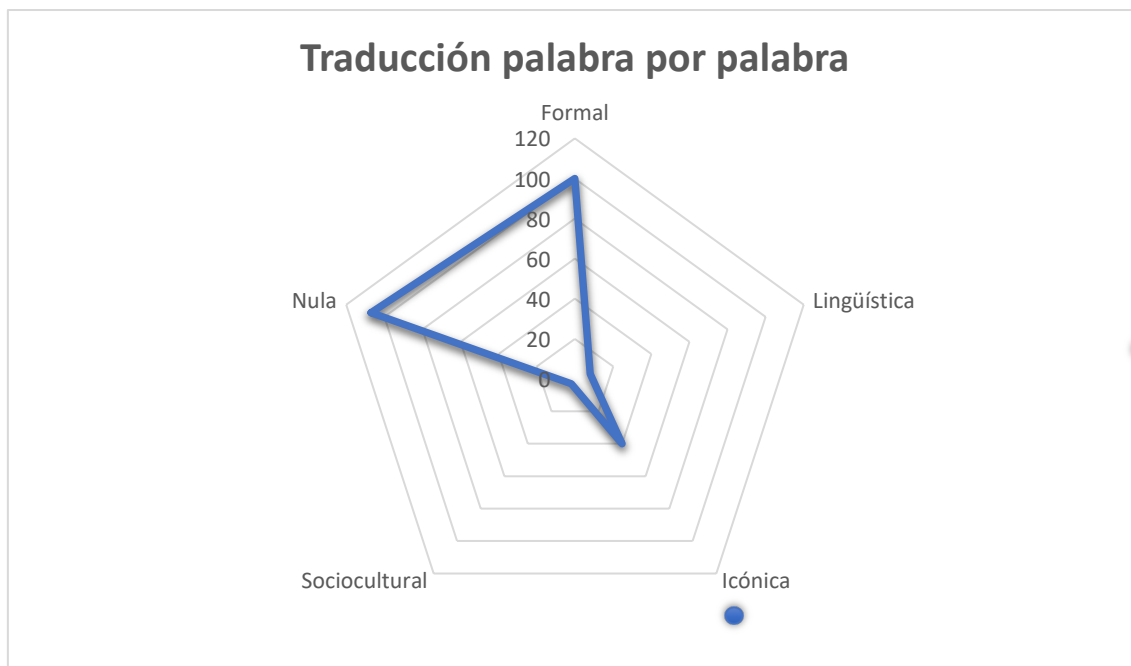


Figura 35. Índice de coincidencia entre la traducción palabra por palabra y las restricciones estudiadas

En el caso de la traducción palabra por palabra se presentan unas diferencias muy acusadas entre la restricción formal (100) y la nula (107), por una parte, la icónica (40) como punto intermedio, y la lingüística (8) y sociocultural (3) como el extremo contrario a las primeras. En lo relativo a la restricción formal, consideramos que pueden entrar dentro de la normalidad unos valores tan elevados puesto que, a la hora de traducir, una de las opciones para resolver una complicación en la sincronía puede ser ofrecer una traducción apegada al TO. Como resultado, a medida que aumenta el número de restricciones formales, también aumentaría el número de técnicas afines a la modalidad de traducción literal.

Si bien esta abundancia de coincidencias tiene lugar con la restricción formal, también sucede con una restricción que se situaría en el polo opuesto: la restricción nula, que básicamente es una ausencia de restricciones en la muestra. Aun así, podríamos afirmar que esta característica se debe a que las películas de ciencia ficción y, más concretamente, los filmes que componen el corpus, presentan una tendencia hacia una traducción más apegada al TO. Como determinamos anteriormente, este tipo de traducción literal puede estar causada por una gran abundancia de terminología científica y pseudocientífica puesto que, en su traducción, no suelen sufrir cambios (o solo sufren adaptaciones mínimas) al ser trasladadas de la LO a la LM.

Haciendo referencia ahora a la restricción icónica, debemos destacar que de las 40 muestras analizadas en las que coinciden esta restricción y la traducción palabra por palabra, 21 pertenecen a la película *Marte*, mientras que las 19 muestras restantes se reparten entre los otros 5 filmes. Como bien se trataba en el apartado 6.2.1.3 sobre la restricción icónica, en el caso de esta película se tradujeron todos los insertos gráficos que aparecían en pantalla, por lo que las muestras con restricción icónica eran muy elevadas. Teniendo este factor en cuenta, al presentarse el texto en LO en pantalla (puesto que eran elementos que no se podían eliminar de la imagen), es necesario que, para que se considere aceptable por parte de los espectadores, la traducción sea muy similar al texto original. Consecuentemente, el uso de la técnica de traducción palabra por palabra es una buena opción para lograrlo. Finalmente, para las restricciones lingüísticas y socioculturales, la incidencia es mínima, por lo que creemos que, aunque hay muestras en las que coinciden estas restricciones y la técnica analizada, no es la más adecuada para solventar los problemas que puedan presentar estas restricciones.

Finalizaremos este apartado con el análisis de las coincidencias entre la traducción palabra por palabra y las normas.

Aunque la cantidad de muestras que están relacionadas con la traducción palabra por palabra es mucho mayor, la tendencia sigue siendo la misma que en las técnicas anteriores: 207 coincidentes con la fidelidad lingüística y 48 con la naturalización, 2 con la estandarización, 1 con la explicitación, 1 con la disfemización y ninguna con la eufemización.



Figura 36. Índice de coincidencia entre la traducción palabra por palabra y las normas estudiadas

Centrándonos en la fidelidad lingüística, los resultados obtenidos son los esperables puesto que, al igual que las anteriores, es una de las técnicas que están más alejadas de una traducción interpretativo-comunicativa y, por tanto, entra dentro de la normalidad que todavía esta norma sea de las que más prevalece en las muestras. En el apartado de discusión de las técnicas (6.2.3.21.) analizaremos esta tendencia. Sin embargo, nos gustaría añadir a esta reflexión que la fidelidad lingüística y la traducción palabra por palabra están íntimamente relacionadas puesto que, si se realiza una traducción que da lugar a un texto con el mismo número de palabras, orden de sus elementos y significado, efectivamente se ha seguido la norma de la fidelidad lingüística.

Seguidamente analizaremos las muestras relacionadas con la naturalización, la estandarización, la explicitación y la disfemización, puesto que presentan una serie de particularidades que creemos dignas de mencionar en este estudio.

Tabla 55. Ejemplo de traducción palabra por palabra en una muestra con naturalización

Película	TCR	Modalidad	Traducción	V.O.
<i>Pacific Rim</i>	0:18:02	Subtitulado	(Texto en pantalla) “MURO DE LA VIDA”. / SITKA, ALASKA	(Texto en pantalla) “WALL OF LIFE”. SITKA, ALASKA

El primer ejemplo (tabla 55) muestra el uso de la técnica cuando se ve implicada una naturalización. En este caso, reconocemos claramente que es un subtítulo utilizado para mostrar la traducción de un inserto gráfico que aparece en pantalla. Debido a ello, la norma utilizada se ha categorizado como naturalización y no como fidelidad lingüística, aunque el TM conserve el mismo significado, así como el mismo número y orden de palabras.

Tabla 56. Ejemplo de traducción palabra por palabra en una muestra con estandarización

Película	TCR	Modalidad	Traducción	V.O.
<i>Star Trek 2</i>	0:06:09	Subtitulado	Capitán en el puente	(Acento ruso) Captain on the bridge!

El ejemplo que muestra la tabla 56 está extraído de la película *Star Trek 2*. Ya habíamos mencionado el hecho del acento ruso de uno de los personajes y, debido a la imposibilidad de trasladar esta característica oral al subtítulo, consideramos que la norma utilizada es la estandarización lingüística y no la fidelidad lingüística, a pesar de que, al igual que en el ejemplo anterior, el TO se ha visto modificado mínimamente.

Tabla 57. Ejemplo de traducción palabra por palabra en una muestra con explicitación

Película	TCR	Modalidad	Traducción	V.O.
<i>Marte</i>	1:45:59	Doblaje	(OFF) Martínez pilota el VAM, Johanssen controla la ascensión	Martinez flies the MAV, Johanssen sysops the ascent

El ejemplo de la tabla 57 es un tanto especial, ya que estamos tratando con un término informático que no tiene traducción en español, ni un uso muy extendido fuera de ese ámbito. Es el caso de «sysop», que es un acrónimo de *System Operator* (operador del sistema). Además, en el TO se decidió convertir el sustantivo en verbo para hacer referencia a la acción de manejar la nave en su despegue. En este caso, la sola traducción de este término ya se considera explicitación, puesto que ayuda a la comprensión de este fragmento. Sin embargo, aun así podemos ver que la técnica utilizada es la traducción palabra por palabra, ya que al final «sysop» conserva el mismo sentido en español (controlar) y el TM no ha sufrido ninguna modificación más de las necesarias.

Tabla 58. Ejemplo de traducción palabra por palabra en una muestra con disfemización

Película	TCR	Modalidad	Traducción	V.O.
<i>Avatar</i>	2:03:33	Doblaje	(ON) Las jodidas segadoras de margaritas	Fucking daisy cutters

El último de los casos estudiados (tabla 58) se presenta en la muestra en la que coinciden la disfemización y la traducción palabra por palabra. En ella podemos observar que existe un término en inglés («fricking») que no se ha suavizado al traducirse al español, sino todo lo contrario: se ha recrudecido («jodidas»). Como no existe ningún cambio en el sentido, ni la palabra tiene más acepciones fuera de contexto, no podemos definirlo como una traducción uno por uno. Como consecuencia, se ha utilizado una traducción palabra por palabra que ha dado lugar a una disfemización.

Cabe destacar que estos ejemplos no representan la mayoría de los casos, sino que son excepciones dentro del análisis del corpus. En resumidas cuentas, tras analizar todos estos ejemplos es necesario recalcar que, a pesar de que la traducción palabra por palabra puede coincidir con cualquiera de las normas estudiadas, será una anomalía fuera de la fidelidad lingüística y la naturalización.

6.2.3.4. Traducción uno por uno

Aun cuando la traducción uno por uno es muy similar a la traducción palabra por palabra, hay diferencias notables en el uso de ambas técnicas.

Tabla 59. Número de muestras que presentan traducción uno por uno en el corpus

Película	Traducción uno por uno en doblaje	Traducción uno por uno en subtulado
<i>Men in Black III</i>	6	11
<i>Star Trek 2</i>	5	1
<i>Pacific Rim</i>	16	16
<i>Avatar</i>	16	6
<i>Guardianes de la galaxia</i>	11	15
<i>Marte</i>	1	1

Mientras que en la traducción palabra por palabra obteníamos un total de 255 muestras (contando ambas modalidades), cuando analizamos la traducción uno por uno encontramos «solo» 105 muestras que, aunque es un número bastante alto en comparación con los resultados obtenidos de otras técnicas, se diferencia bastante de la traducción palabra por palabra. Quizás esta particularidad pueda deberse a que el lenguaje científico que predomina en este género fílmico tiende a la literalidad, por lo que resulta más difícil que abunden significantes con varios significados (que es la característica que da lugar a la traducción uno por uno en oposición a la traducción palabra por palabra). Por el contrario, encontramos semejanzas en lo que respecta al reparto de las muestras entre doblaje y subtítulo. Muchas veces ambas modalidades ofrecen datos muy similares o, en el caso de que existan diferencias entre una y otra, no son destacables. Nos encontramos, por tanto, ante otra de las técnicas que denominamos «duales».

Seguidamente, nos centraremos en las restricciones y la traducción uno por uno. La siguiente figura refleja la relación entre ellas.



Figura 37. Índice de coincidencia entre la traducción uno por uno y las restricciones estudiadas

Esta figura muestra que el caso de la traducción uno por uno es muy similar a los anteriores, en los que prevalecen la restricción formal y la nula, aunque esta vez podemos encontrar ejemplos de restricción lingüística (7 en total), icónica (7) y sociocultural (3). Como ya hemos determinado anteriormente, los datos de esta técnica son muy parecidos a los de las anteriores, principalmente motivados por dos razones que ya hemos expuesto

durante esta investigación: la primera de ellas se debe a la alta incidencia de las dos restricciones predominantes (formal y nula); la segunda de ellas tiene relación con la cercanía de estas técnicas a un método de traducción literal, por lo que se tiende a resolver los problemas de traducción motivados por la restricción literal mediante técnicas consonantes con este método. Incluso cuando no hay ninguna restricción presente (restricción nula), se siguen aplicando técnicas afines.

Tabla 60. Ejemplo de traducción uno por uno en una muestra con restricción lingüística

Película	TCR	Modalidad	Traducción	V.O.
<i>Guardianes de la galaxia</i>	0:15:13	Doblaje	¿Dónde está tu mujer, viejo? Menudo <i>prevertido</i> de la leche	Where's your wife, old man? What a class-A <i>prevert</i>

Tabla 61. Ejemplo de traducción uno por uno en una muestra con restricción icónica

Película	TCR	Modalidad	Traducción	V.O.
<i>Pacific Rim</i>	0:22:21	Subtitulado	(Texto en pantalla) SHATTERDOME / BASE DE LOS JAEGER	(Texto en pantalla) SHATTERDOME – JAEGER STATION

Tabla 62. Ejemplo de traducción uno por uno en una muestra con restricción sociocultural

Película	TCR	Modalidad	Traducción	V.O.
<i>Avatar</i>	1:27:05	Doblaje	(OFF) Tengo un nativo bailando break dance. Bloquea mi cuchilla.	I got a native doing the funky chicken here. He's blocking my blade.

Para concluir con las restricciones, se han añadido las tres tablas anteriores, que ejemplifican la combinación de la traducción uno por uno con las restricciones que menos incidencia presentan en el corpus. En la tabla 60 se observa un error lingüístico que comente uno de los protagonistas al no dominar el idioma, por lo que se decidió trasladarlo con mínimas adaptaciones, con lo que se consigue el mismo efecto tanto en la LO como en la LM. En la tabla 61, sobre la restricción icónica, esta sigue predominando

debido a los insertos en la imagen. Finalmente, en tabla 63, resulta pertinente añadir que, en este caso, coinciden dos técnicas en la misma muestra la traducción uno por uno como técnica general en el fragmento de texto, pero también una adaptación, que se ha llevado a cabo para traducir el concepto «funky chicken [dance]».

Para terminar, analizaremos las normas relacionadas con la traducción uno por uno mediante la figura que se ofrece a continuación. Teniendo en cuenta la tendencia que habíamos observado en los otros casos, se esperaba una figura muy similar a las mostradas en los apartados anteriores; no obstante, podemos percibir que hay una ligera diferencia, que comentaremos a continuación.



Figura 38. Índice de coincidencia entre la traducción uno por uno y las normas estudiadas

La única diferencia destacable que nos presenta el gráfico de la figura 38 con respecto a las técnicas anteriores es el claro descenso del uso de la naturalización en comparación con la traducción palabra por palabra. En la traducción uno por uno, solo se detectaron cinco muestras vinculadas a la naturalización (aproximadamente un 6 % de las muestras); en cambio, con la técnica anterior se llegaron a detectar hasta un 18 % de muestras relacionadas con esta norma. Sin embargo, consideramos que, debido a que hemos concluido que estas técnicas se guían por un método de traducción más literal, debería ser más habitual que la naturalización descendiera a favor de la fidelidad lingüística.

6.2.3.5. Traducción literal

La traducción literal es, junto con la traducción palabra por palabra, la técnica más abundante en el corpus estudiado. En este caso creemos que puede deberse al hecho de que en las películas que componen el corpus se ha intentado conservar en la medida de lo posible los rasgos sintácticos presentes en el TO; de ahí que la traducción palabra por palabra también sea una técnica numerosa. El traductor habrá optado por una técnica u otra dependiendo de la facilidad con la que se pudieran trasladar las características (como, por ejemplo, el orden de la frase) al TM. Por tanto, en los casos en los que no se haya podido hacer uso de la traducción palabra por palabra, se habrá optado por una traducción literal, conservando así el estilo del TM en la medida de lo posible. En la tabla expuesta a continuación podemos observar la cantidad de muestras pertenecientes a cada una de las películas, dividida por modalidad.

Tabla 63. Número de muestras que presentan traducción literal en el corpus

Película	Traducción literal en doblaje	Traducción literal en subtitulado
<i>Men in Black III</i>	13	16
<i>Star Trek 2</i>	6	18
<i>Pacific Rim</i>	19	21
<i>Avatar</i>	14	11
<i>Guardianes de la galaxia</i>	12	14
<i>Marte</i>	19	22

Después de analizar las diferencias entre subtitulado y doblaje, podemos concluir que nos encontramos ante una técnica «dual», al igual que las demás técnicas anteriores. Si bien en cada una de las películas individualmente no se observa una diferencia notable entre las dos modalidades –la película que exhibe esta característica de manera más evidente es *Star Trek 2* con 6 muestras de diferencia–, existe cierta predominancia dentro del cómputo total del corpus, con 102 muestras en el subtitulado frente a las 83 en el doblaje.

Siguiendo el mismo modelo de análisis que en las técnicas anteriores, ahora estudiaremos el uso de la traducción literal en relación con las restricciones anteriores. En lo referente a las restricciones, se observa en la figura 39 que seguimos en la misma línea con esta técnica.

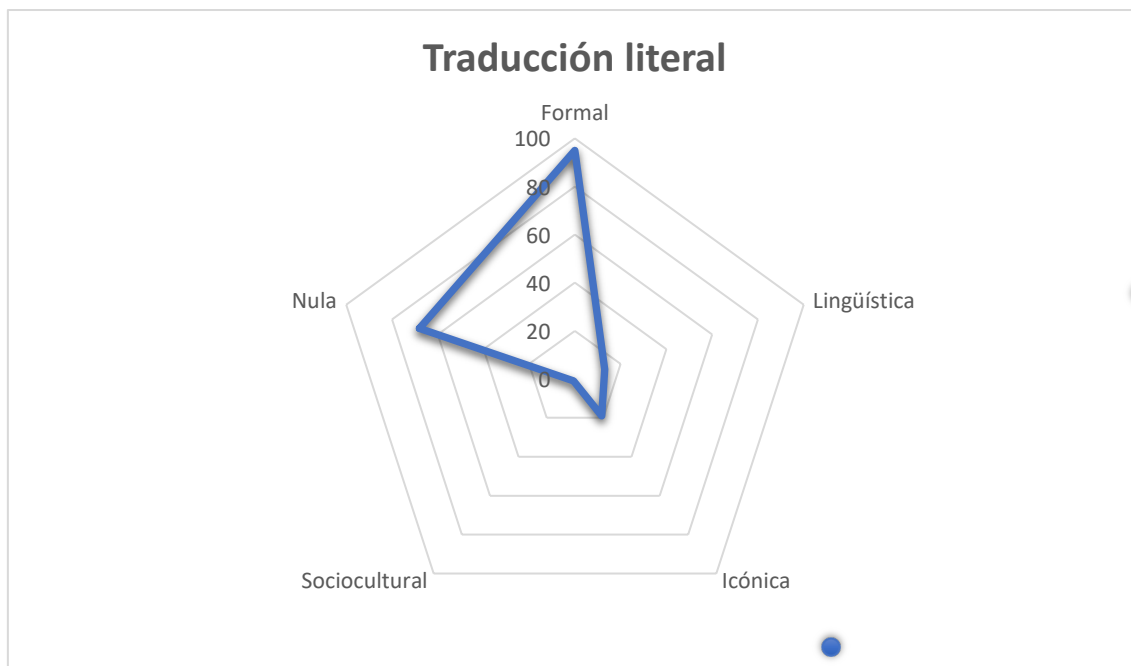


Figura 39. Índice de coincidencia entre la traducción literal y las restricciones estudiadas

Principalmente, las restricciones más abundantes son la formal y la nula, aunque esta vez, en comparación con las anteriores técnicas, despuntan muy levemente la restricción lingüística y la icónica, esta última fundamentalmente debido a la película *Marte*. En el caso de la restricción sociocultural, solo se ha detectado una muestra en la que coincidan esta y la traducción literal, proveniente también de *Marte*.

Tabla 64 - Ejemplo de traducción literal en una muestra con restricción sociocultural

Película	TCR	Modalidad	Traducción	V.O.
<i>Marte</i>	0:23:30	Subtitulado	<i>Domingo, lunes, días felices. / Martes, miércoles, días felices. // Jueves, viernes, días felices. // Llega el fin de semana, mi moto zumba, / ansiosa de ir hacia ti.</i>	Sunday, Monday, happy days, Tuesday, Wednesday, happy days, Thursday, Friday, happy days, the weekend comes, my cycle hums, ready to race to you.

La tabla 64 muestra el único caso dentro del corpus estudiando en el que coinciden la restricción sociocultural y la traducción literal. Aunque ya se ha estudiado esta muestra anteriormente, conviene recordar que el fragmento de subtítulo proviene de una escena de la película en la que el protagonista está viendo la televisión, donde se emite un fragmento de la serie *Happy Days*. Esta serie nunca se emitió en España y, por tanto, la canción de su entradilla nunca se adaptó en este país. Una de las opciones podría haber sido mantener la canción sin adaptar, pero, en este caso, se decidió traducirla directamente (solo en los subtítulos), empleando para ello la técnica de traducción literal, muy adecuada para esta modalidad. Así, finalmente se llegaba a resolver un problema traductológico mediante esta técnica. No obstante, hay que resaltar que, como bien comenzábamos diciendo en este párrafo, solo se ha encontrado una muestra de traducción literal junto con la restricción sociocultural, por lo que creemos que puede deberse a una coincidencia particular y que, realmente, este hecho no refleja la tendencia de la traducción literal en relación a las normas.

Por tanto, en lo concerniente a la restricción sociocultural, creemos que poco a poco irán aumentando las muestras en las que aparece a medida que nos acerquemos a técnicas más afines a una traducción más interpretativo-comunicativa.

Con respecto a las otras restricciones, se observa un comportamiento tan similar al de las otras técnicas, que no consideramos necesario explicar nuevamente las conclusiones obtenidas, puesto que son las mismas que en los apartados anteriores.

Finalizaremos, pues, con el análisis de las muestras relacionadas con la traducción literal. En este caso, encontraremos algunas diferencias significativas con respecto a las otras técnicas, que, como veremos a continuación, seguirán siendo la tendencia a medida que vayamos avanzando en el análisis de estos fenómenos.



Figura 40. Índice de coincidencia entre la traducción literal y las normas estudiadas

A partir de esta técnica comenzamos a ver un claro aumento de la naturalización en detrimento de la fidelidad lingüística. El uso de la fidelidad lingüística unida a una técnica alcanzaba su punto máximo en la traducción palabra por palabra, cuando representaba un 79,9 % de las muestras analizadas (de un total de 259) en comparación con el 18,5 % que ocupaba la naturalización. En este caso se detecta una presencia de hasta un 28,9 % con respecto a la naturalización, mientras que la fidelidad lingüística ha descendido a un 59,9 %. Además, tal como era de esperar, esta tendencia a la baja de la fidelidad lingüística continuará a medida que las técnicas se vayan alejando del modo de traducción literal. Asimismo, no se detectan muchas diferencias entre filmes, puesto que el rango de muestras de naturalización en conjunto con la traducción literal detectadas en cada una de ellas varía muy poco, y se sitúa entre 4 y 16 muestras por película.

Sigue destacando la escasa aparición de las otras cuatro normas: estandarización lingüística, explicitación, eufemización y disfemización. No obstante, analizaremos más profundamente esta característica en el apartado de discusión general de las técnicas, ya que afecta principalmente a estas.

6.2.3.6. Equivalente acuñado

Podríamos decir que el equivalente acuñado es una de las técnicas que se encuentra a mitad de tabla, es decir, que no es de las más escasas, pero tampoco se encuentra dentro de las técnicas que más se han empleado en este corpus, como pueden ser las anteriormente mencionadas (traducción palabra por palabra o traducción literal). A diferencia de las anteriores técnicas, el equivalente acuñado ya va mostrando una ligera afinidad hacia un método de traducción interpretativo-comunicativo. El equivalente acuñado, como sabemos, se basa en adaptar el elemento que se debe traducir y sustituirlo por una traducción aceptada y reconocida en la LM. Con relación a la diferencia entre modalidades, en esta técnica sí se puede apreciar una cierta diferencia entre ambas, ya que el doblaje cuenta con 47 muestras, algo por encima de las 27 que presenta el subtítulo. Podríamos establecer entonces que existe una preferencia por el equivalente acuñado en la modalidad de doblaje en comparación con el subtítulo. Naturalmente, estos datos entran dentro de lo esperado, puesto que sabemos que el doblaje, al no presentar la banda de sonido original, ofrece más libertad a la hora de aplicar cambios en la traducción que pueden alejar un poco más al TM del TO.

Tabla 65. Ejemplo de equivalente acuñado

Película	TCR	Modalidad	Traducción	V.O.
<i>Marte</i>	0:01:12	Subtitulado	MARTE / (THE MARTIAN)	THE MARTIAN

Con el ejemplo anterior podemos ver un caso de traducción reconocida dentro del filme *Marte*, y es precisamente el nombre de la película lo que da lugar al uso de esta técnica. El título *Marte* hace referencia al título con el que se presentó la traducción al español del libro en nuestro país. Sin embargo, en el título de la película se decide añadir el título original (*The Martian*), además del equivalente acuñado (*Marte*).

Con el objetivo de estudiar la relación entre restricciones y el equivalente acuñado, analizaremos la siguiente figura:

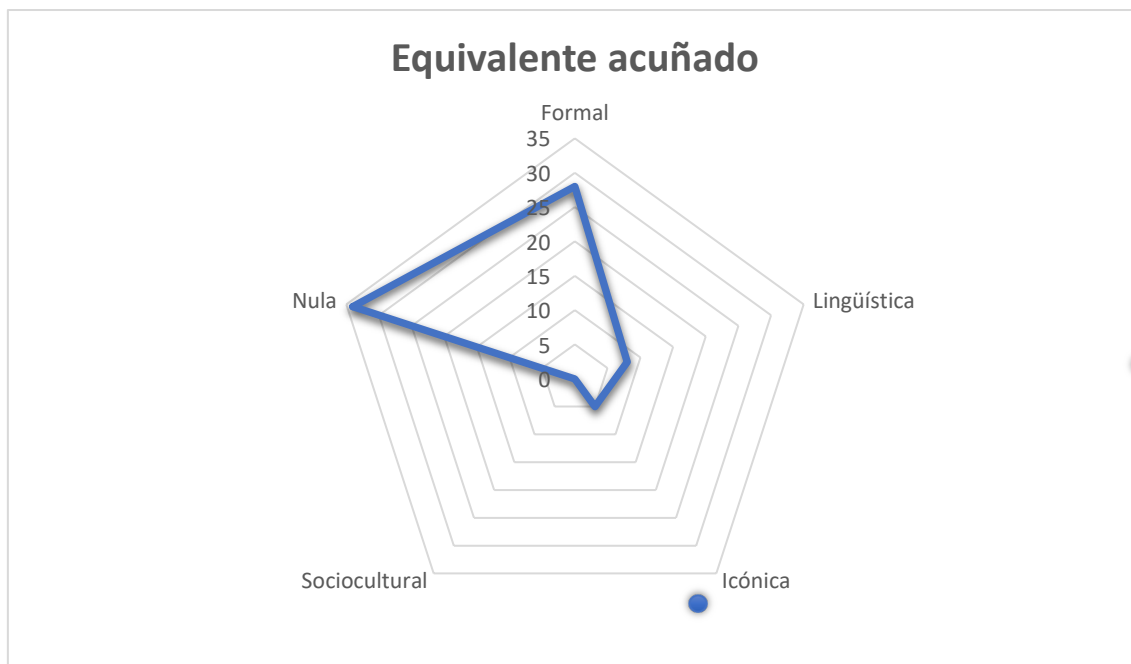


Figura 41. Índice de coincidencia entre el equivalente acuñado y las restricciones estudiadas

Se puede observar que se sigue cumpliendo la tendencia de las técnicas anteriores: predominan las restricciones formal y nula, aunque en este caso hay varias muestras relacionadas con las restricciones lingüística (8 muestras) e icónica (5). Sin embargo, la restricción sociocultural no aparece unida al equivalente acuñado. Es de destacar cómo esta técnica, a pesar de que sus características favorecen su uso como solución para los problemas relacionados con la restricción sociocultural, no destaca por la cantidad de muestras en las que coinciden ambos fenómenos. Lo mismo sucede con la restricción lingüística, si bien, a diferencia de la restricción sociocultural, esta técnica es la tercera en mayor número de restricciones lingüísticas solo por detrás de la traducción literal y la variación.

Tabla 66. Ejemplos de equivalente acuñado en una muestra con restricción lingüística

Película	TCR	Modalidad	Traducción	V.O.
<i>Avatar</i>	1:20:48	Subtitulado	Pues despáchalo ya, cabo.	Well, then, you'd better get it done, Corporal.
<i>Avatar</i>	1:41:10	Doblaje	¡Cuerpo a tierra!	Down! Head down!

Una de las películas donde más ha surgido la coincidencia entre equivalente acuñado y restricción lingüística es *Avatar*, en la que, como ya se ha expuesto, se emplea una terminología relacionada con el ámbito militar. Como se puede observar en los ejemplos de la tabla 66, no se lleva a cabo una traducción literal de esas expresiones, sino que se sustituyen por expresiones utilizadas en nuestro idioma en esas mismas situaciones, por lo que podemos considerar que se ha llevado a cabo una traducción reconocida o equivalente acuñado.

Con respecto al uso del equivalente acuñado dentro de una restricción icónica, en la tabla 65 se podía apreciar un ejemplo de esta situación. No obstante, creemos que la coincidencia del equivalente acuñado con la restricción icónica es mera casualidad, puesto que no es una técnica que pueda aplicarse habitualmente para resolver los problemas que se pueden producir con esta restricción como, por ejemplo, los cambios de cámara entre otros.

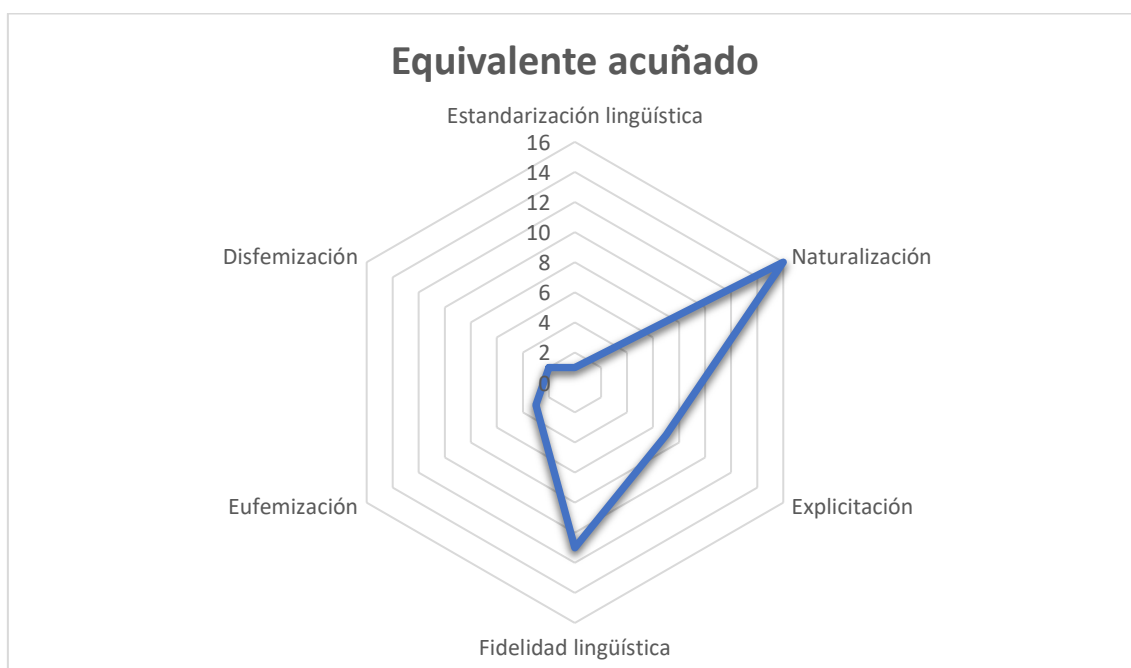


Figura 42. Índice de coincidencia entre el equivalente acuñado y las normas estudiadas

A partir de esta técnica se puede observar un cambio importante en el uso de la naturalización pues, por primera vez, supera a la fidelidad lingüística. El equivalente acuñado se basa en el uso de una traducción reconocida, una traducción que no se centra en imitar el TO, sino que adapta la expresión o la terminología en cuestión para acomodarla a la LM. Es por ello que el equivalente acuñado y la naturalización parecen ir de la mano, aunque todavía se sigan encontrando coincidencias entre esta técnica y la

fidelidad lingüística. Asimismo, la explicitación (con 7 muestras) también comienza a aumentar a medida que las técnicas se van acercando al método interpretativo-comunicativo, aunque no de una manera tan clara como la naturalización. En lo referente a la eufemización (3) y la disfemización (2), no se aprecian cambios significativos puesto que son, junto a la estandarización, las normas menos utilizadas en el corpus.

6.2.3.7. Omisión

Con la omisión nos encontramos ante el primer caso claro de una técnica que predomina en la subtitulación en comparación con el doblaje. A pesar de que ya se han analizado otras técnicas que presentaban esta característica, como la traducción literal, es al tratar la omisión cuando se puede observar una diferencia notable (3 muestras en doblaje a diferencia de las 23 presentes en el subtítulo) entre las dos modalidades. En efecto, el subtítulo sufre unas restricciones de espacio y de tiempo y, por tanto, se hace necesario que los subtítulos se modifiquen y se eliminen ciertos elementos para poder cumplir estas convenciones espacio-temporales. De ahí el amplio uso de la omisión dentro de esta modalidad. Es por ello que se podría afirmar que esta técnica abunda más en el subtítulo, por lo que, a diferencia de otras técnicas que hemos denominado «duales», la omisión podría diferenciarse como una técnica predominantemente de subtítulo.

Tabla 67. Ejemplos de omisión en el subtítulo

Película	TCR	Modalidad	Traducción	V.O.
<i>Star Trek 2</i>	1:00:59	Subtitulado	La hija del almirante / es especialista en armas. // Podría resultarnos útil.	The Admiral's daughter <u>appeared to have interest in the torpedoes</u> and she is a weapon specialist. Perhaps she could be of some use.
<i>Avatar</i>	0:08:38	Subtitulado	Me alegro de teneros en Pandora.	<u>Welcome to Pandora.</u> Good to have you.

En la tabla anterior se han subrayado en los enunciados del TO las partes omitidas en el TM para detectarlas de forma más rápida. Como se puede observar, en los ejemplos anteriores, esta técnica reduce el espacio que va a ocupar el texto en la imagen, eliminando por completo bloques de información, que no se encontrarán presentes en el TM.

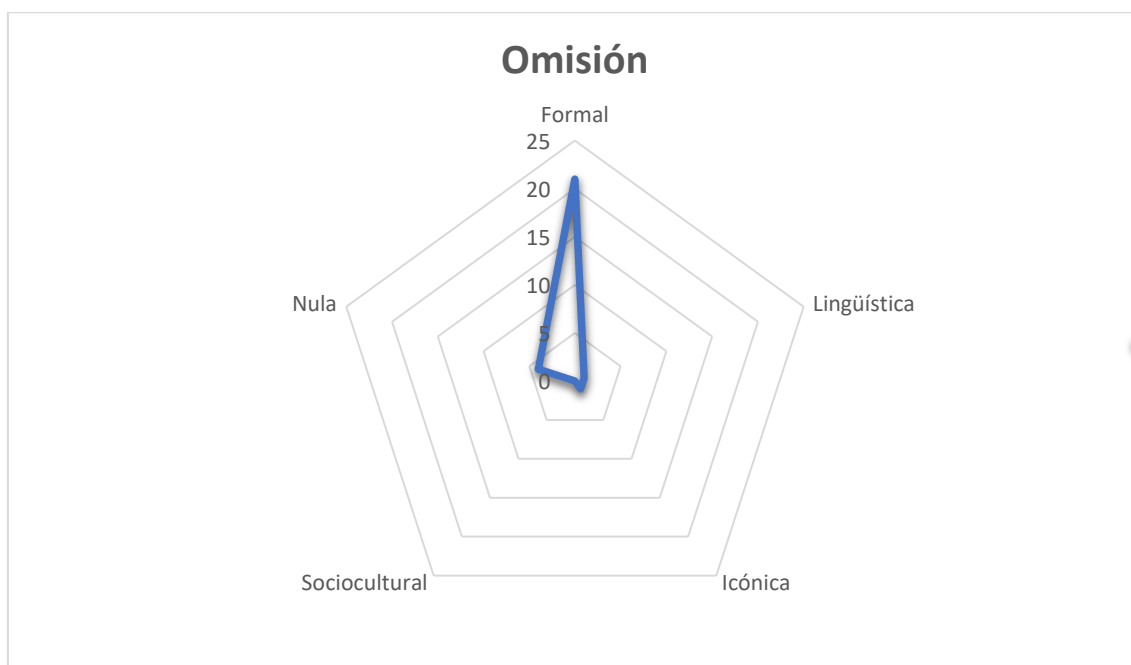


Figura 43. Índice de coincidencia entre la omisión y las restricciones estudiadas

Como se esperaba, la restricción formal es la que destaca de entre todas las estudiadas en este corpus, puesto que esta técnica se utiliza en 21 de las muestras que coinciden con dicha restricción, mientras que las demás coincidencias son anecdóticas, con 4 muestras relacionadas con la restricción nula, 1 muestra con la lingüística, 1 con la icónica, y ninguna con la sociocultural. Es muy probable que estos últimos datos simplemente se deban a la probabilidad y no a un motivo razonado como podría ser el de la restricción formal. En el caso de esta restricción, recordemos que la omisión es una técnica muy útil pues permite acortar el texto para que pueda ajustarse de forma aceptable a un número de caracteres y un espacio de tiempo limitados. Es por ello que, a pesar de que la omisión no sea una técnica que se aplique en numerosas muestras, un 77,78 % de estas se sitúan dentro de la restricción formal.

Tabla 68. Ejemplo de omisión relacionado con la restricción nula

Película	TCR	Modalidad	Traducción	V.O.
<i>Men in Black III</i>	0:44:59	Subtitulado	El barco ha zarpado.	Ship has sailed, amigo.

La tabla 69 presenta un ejemplo de una muestra en la que se combinan la restricción nula y la omisión. Teniendo en cuenta que la restricción nula no crea ningún conflicto en la traducción, sino todo lo contrario, se podría establecer que cuando se realiza una omisión, depende en mayor medida de las estrategias para la redacción de los subtítulos como, en este caso, eliminar los vocativos.

Viewers/listeners can absorb speech more quickly than they can read, so subtitles must give them enough time to register and understand what is written at the bottom of the screen. [...] Viewers must also watch the action on screen and listen to the soundtrack, so they must be given sufficient time to combine reading with watching and listening (Díaz Cintas y Remael, 2007, p. 146).

Como afirman Díaz Cintas y Remael, es necesario que el espectador tenga tiempo suficiente para leer los subtítulos (que es mayor que si recibieran esa información a través del canal auditivo) y a la vez ver la acción que sucede en la pantalla, por lo que, aunque el mismo TO no presente ninguna restricción, la tendencia va a ser la misma: eliminar los elementos innecesarios para la comprensión.

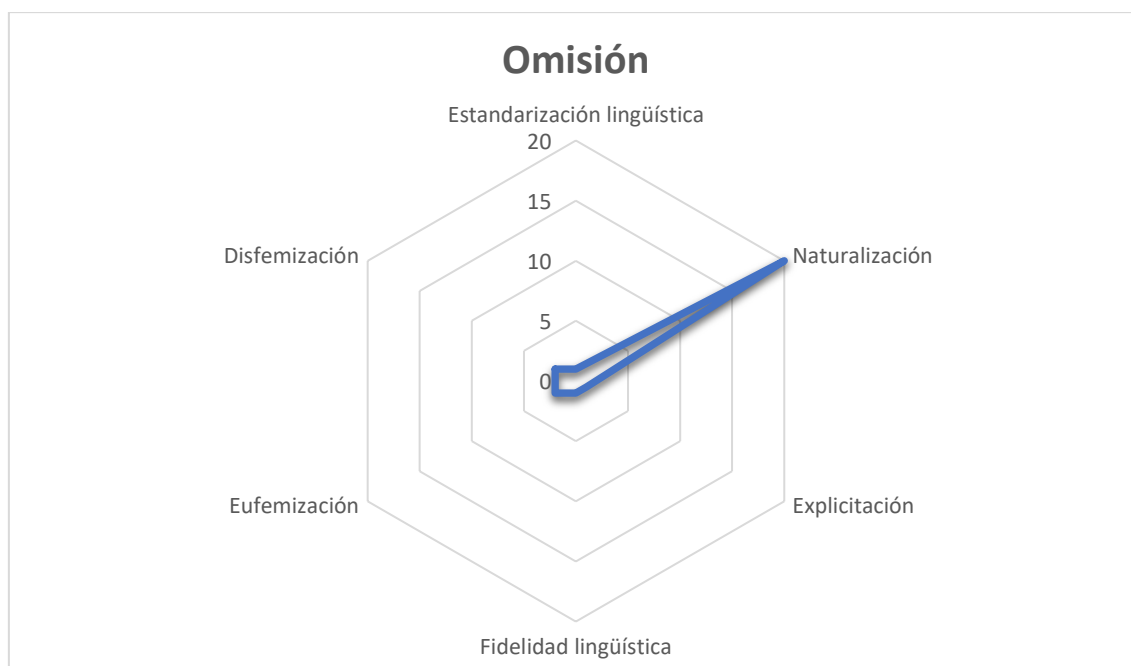


Figura 44. Índice de coincidencia entre la omisión y las normas estudiadas

De la gráfica anterior, el punto más destacado es la ausencia casi completa de la fidelidad lingüística (con una muestra, lo que representa aproximadamente el 4 % del total), lo que significa que hay varias películas del corpus que ni siquiera presentan muestras en las que coincidan la omisión y la fidelidad lingüística. De ahí que pueda llegarse a la conclusión de que esta técnica y esta restricción se encuentran en extremos contrarios, a juzgar por los datos analizados. Si tenemos en cuenta que la única muestra de fidelidad lingüística con omisión (ver tabla 69) ha sido resultado de la eliminación de un vocativo por causas relacionadas con los parámetros que vienen establecidos por la modalidad de subtitulado, se podría confirmar que la fidelidad lingüística es casi incompatible con la presente técnica. Por el contrario, la naturalización comprende casi el 77 % de las muestras estudiadas a este respecto. Se confirma, entonces, la suposición de que la fidelidad lingüística y la naturalización se encuentran en los brazos contrarios de una balanza y, por tanto, cuando el número de muestras de una de estas normas aumenta, la otra descende.

Finalmente, haremos referencia al uso de la omisión en relación con la eufemización.

Tabla 69. Ejemplos de omisión relacionados con la eufemización

Película	TCR	Modalidad	Traducción	V.O.
<i>Pacific Rim</i>	0:54:34	Subtitulado	Sois una vergüenza.	You two are a goddamn disgrace.
<i>Guardianes de la galaxia</i>	1:41:44	Subtitulado	Tú mismo lo has dicho.	You said it yourself, bitch.

En la tabla anterior se puede observar que los únicos casos de eufemización han surgido en el subtitulado debido a la eliminación del elemento con carga ética negativa. No obstante, como ya ha sucedido en otras ocasiones durante la investigación, estos procesos de eufemización han sido totalmente casuales, puesto que no parece que fuera la intención del traductor el utilizar esta técnica, sino que se ha visto necesario prescindir de estos elementos con baja carga significativa para mejorar los diferentes tipos de sincronía, como la espacial o la temporal. Dicho de forma breve, el uso de la técnica de omisión puede ocasionar una eufemización pero, tras el análisis del corpus, no se ha podido demostrar una relación directa entre esta técnica y dicha norma.

6.2.3.8. Reducción

Siguiendo la misma tendencia de la omisión, la reducción se puede considerar también como una técnica predominantemente usada en el subtítulo, con más de la mitad de las muestras ligadas a esta modalidad: en doblaje se presentan solo 31 muestras (es decir, un 24 %) en comparación con las 98 del subtítulo (76 %).

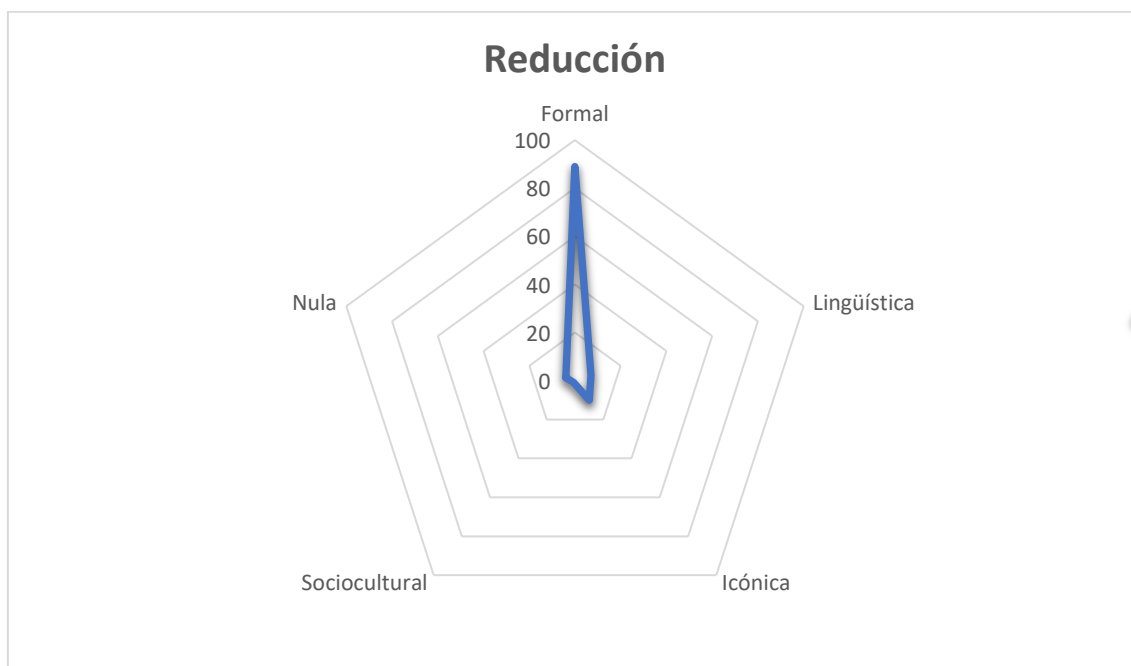


Tabla 70. Índice de coincidencia entre la reducción y las restricciones estudiadas

Se observa que la reducción se centra principalmente en la restricción formal ya que acumula un total de 89 muestras, mientras que las demás restricciones presentan números que rondan entre 1 muestra y 24, como máximo. Anteriormente, nos habíamos aventurado a suponer que la gran incidencia de la restricción formal en relación con las técnicas y normas estudiadas se debía en mayor medida a que la restricción formal por sí misma ya manifestaba una presencia muy elevada en comparación con las otras restricciones. Sin embargo, creemos que este no es el caso de la reducción. Esta técnica se aplica en los momentos en los que el texto necesita ser reducido de alguna manera, ya sea para cumplir con el tiempo que puede permanecer en pantalla, por el espacio limitado de los caracteres, o para no sobrecargar con información innecesaria unos subtítulos que podrían ser más sencillos; y son precisamente estas características las que consiguen que técnica y restricción tengan una afinidad alta. La restricción formal implica que se debe adaptar la traducción para cumplir con las convenciones propias de la TAV, por lo que, al menos en

lo que respecta al tiempo (y el espacio en el caso de los subtítulos), la reducción, junto con la omisión, es de las técnicas más útiles para llevar a cabo esta tarea.

En relación con la restricción nula, se puede ver en la siguiente tabla un ejemplo de esta restricción conviviendo en una misma muestra con la reducción.

Tabla 71. Ejemplos de reducción relacionados con la restricción nula

Película	TCR	Modalidad	Traducción	V.O.
<i>Avatar</i>	0:08:48	Doblaje	(OFF) Parece que los simuladores propioceptivos funcionan.	So the proprioceptive sims seem to work <u>really well</u> .

A diferencia de la omisión, en la reducción se elimina alguna parte de la información, aunque no se omite por completo el bloque informativo. En la muestra de ejemplo ofrecida en la tabla 71 se observa que «really well» no se ha reproducido en el TM. Cuando hablamos de reducción en restricciones nulas, no tiene por qué existir una imposición que obligue al traductor a tomar una decisión concreta, sino que estas decisiones vendrán derivadas de seguir cumpliendo las convenciones de la TAV, aunque en estos casos no sean obligatorias.

Tabla 72. Ejemplos de reducción relacionados con la restricción icónica.

Película	TCR	Modalidad	Traducción	V.O.
<i>Marte</i>	0:09:21	Subtitulado	ÚLTIMA HORA / LA ARES III VUELVE A CASA	BREAKING NEWS – ARES III ASTRONAUTS COMING HOME
<i>Marte</i>	1:17:22	Doblaje	(OFF) Con el fin de aprovechar la ventana de lanzamiento (ON) redujimos el calendario.	In order to make our launch window, we were forced to accelerate our schedule.

En lo tocante a las restricciones icónicas, en muchas ocasiones se repite el mismo modelo que en la restricción nula, puesto que la reducción se utiliza principalmente en los insertos en la modalidad de subtitulado o en cambios de plano en la modalidad de doblaje. En la

tabla 72 se ofrecen varios ejemplos de reducción relacionados con la restricción icónica, como el inserto gráfico de la primera muestra, que se utiliza en una televisión que aparece en pantalla, o el cambio de plano que tiene lugar en la segunda muestra.

Sobre las restricciones lingüística y sociocultural, las incidencias son tan bajas (menos de 10), que no resulta relevante añadirlas en este apartado.



Figura 45. Índice de coincidencia entre la reducción y las normas estudiadas

La reducción es otra de las técnicas en las que se aprecia la gran diferencia entre la naturalización y la fidelidad lingüística a favor de la primera. En esta ocasión, la naturalización representa el 62 % de las muestras analizadas y, a su vez, la fidelidad lingüística no llega al 27 %. Sin embargo, lo que más llama la atención de esta gráfica no es el aumento de la naturalización, sino que en las muestras de reducción (11 en total) se han detectado más casos de eufemización que en todas las demás técnicas. Como ha sucedido en casos anteriores, llevar a cabo una eufemización mediante la reducción se debe a la coincidencia entre la naturaleza de dicha técnica y las convenciones de la TAV, en el caso del subtítulo, sobre todo. La necesidad de reducir tiempo y espacio en el TM obliga a eliminar elementos del texto con baja carga significativa, y precisamente a menudo entran dentro de esta categoría expresiones o palabras malsonantes, que suelen ser vocativos o complementos oracionales (como los dos primeros ejemplos de la tabla que se encuentra a continuación).

Tabla 73. Ejemplos de reducción relacionados con la eufemización

Película	TCR	Modalidad	Traducción	V.O.
<i>Star Trek 2</i>	0:56:10	Subtitulado	¿Por qué se ha rendido?	Why the hell did he surrender?
<i>Pacific Rim</i>	1:04:05	Subtitulado	¿Y para qué quieres / un cerebro secundario?	Mm. What the hell do you want a secondary brain for, anyway?
<i>Avatar</i>	2:12:19	Subtitulado	No eres el único armado.	You're not the only one with a gun, bitch.

Finalmente, con la explicitación (3 muestras) sucede lo mismo que con la eufemización. Se eliminan elementos que pueden ser confusos en la traducción para ayudar a la comprensión por parte del receptor.

6.2.3.9. Compresión

La compresión presenta unos datos similares a los de la omisión, con 30 muestras en total, de las que 28 pertenecen al subtitulado y solo 2 a la modalidad de doblaje. Esta es otra de las técnicas que podríamos incluir entre las «técnicas de subtitulado».

Tabla 74. Ejemplos de la diferencia entre la técnica de compresión y la de reducción

Película	TCR	Modalidad	Traducción	V.O.
<i>Star Trek 2</i>	1:22:02	Subtitulado	Hay una puerta de carga. / Hangar 7, portilla 101A. // <u>Encuentre</u> la anulación manual para abrirla.	There's a cargo door, hangar 7, access port 101A. <u>You need to find</u> the manual override to open that airlock.
<i>Star Trek 2</i>	1:21:54	Subtitulado	Sulu está colocando / el Enterprise en posición.	Sulu's manouvering the Enterprise into position <u>as we speak</u> .

La diferencia entre el número de muestras de la reducción y la compresión puede venir motivada por el hecho de que la compresión solo se centra en elementos lingüísticos mientras que la reducción abarca todo tipo de elementos de información que se encuentren presentes en el texto. La tabla 74 presenta ejemplos de las técnicas mencionadas para recalcar las diferencias entre las dos técnicas. En el primer ejemplo se observa un uso de la compresión puesto que se ha modificado la forma verbal (concretamente, el modo) del fragmento: en vez de traducir «You need to find...» por «Tiene que encontrar», este fragmento quedó finalmente como «Encuentre...», eliminando así un número importante de caracteres en el subtítulo. En el segundo fragmento de la tabla simplemente se ha reducido parte de un elemento de información menor («as we speak») pero no se ha hecho ninguna modificación en lo que respecta al ámbito lingüístico.

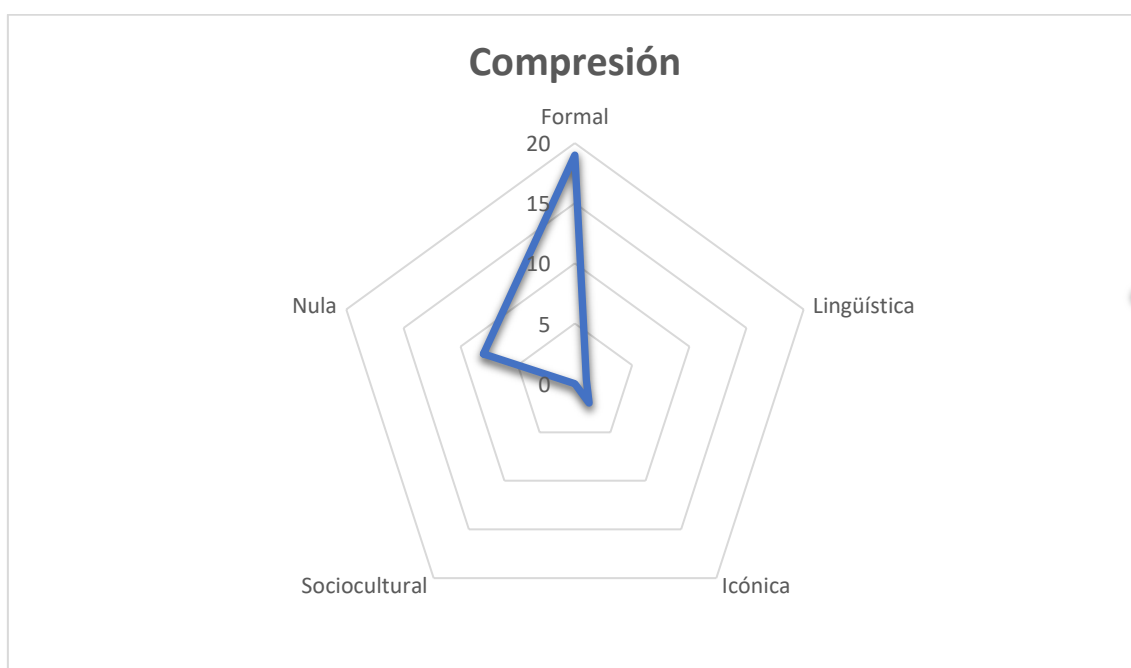


Figura 46. Índice de coincidencia entre la compresión y las restricciones estudiadas

Como ha sido habitual en los análisis anteriores, la restricción formal es la que más abunda también dentro de las muestras en las que se ha utilizado esta técnica. En el ejemplo de la tabla anterior se puede observar claramente que la compresión puede aplicarse para solucionar algunos de los problemas que surgen de la restricción formal, sobre todo, el espacio que ocupan los caracteres en pantalla, y es por ello que al principio de este apartado se llegaba a establecer que la compresión era una técnica más frecuente en el subtítulo que en el doblaje. Precisamente, las tres técnicas que se orientan a

eliminar o reducir elementos textuales como son la comprensión, la reducción y la omisión, muestran una mayor presencia en el subtítulo, por lo que queda patente que las técnicas que reducen el texto se aplican en mayor medida en el subtítulo.

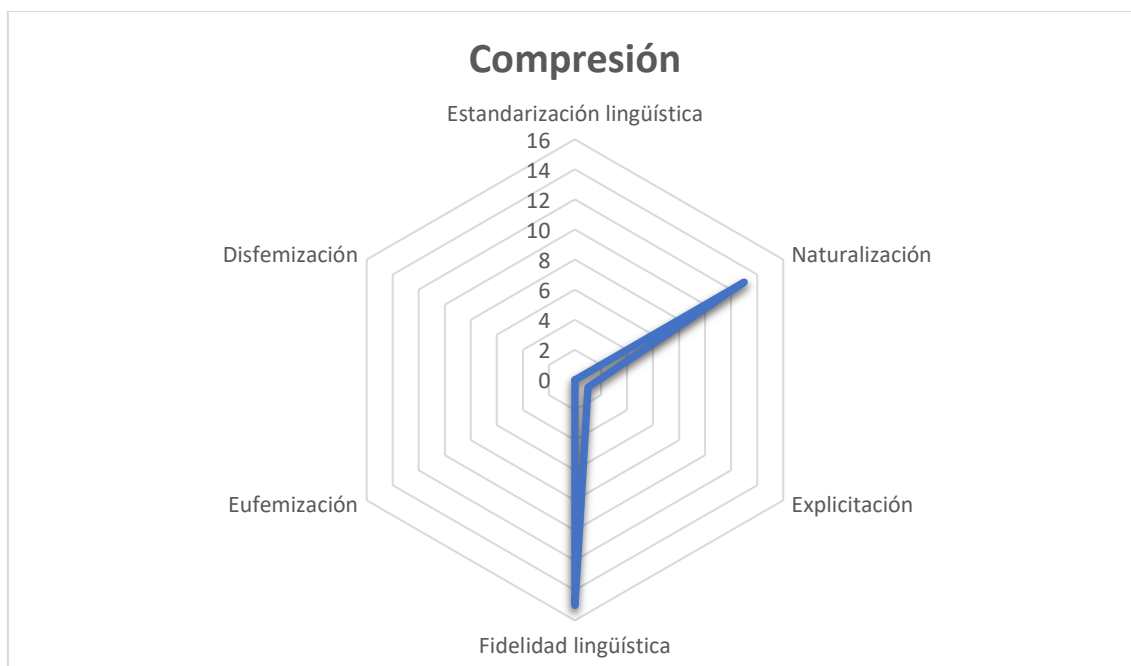


Figura 47. Índice de coincidencia entre la comprensión y las normas estudiadas

Al estudiar la relación entre la comprensión y las normas se esperaba que, tal como se había visto anteriormente, aumentara el número de muestras con naturalización. Sin embargo, en la gráfica de la figura 47 se demuestra que esta técnica no ha seguido el mismo patrón. En este caso, tanto la fidelidad lingüística como la naturalización demuestran cantidades similares (13 y 15 muestras, respectivamente), además de una única muestra en explicitación. En lo que respecta a esta pequeña coincidencia entre naturalización y fidelidad, se desprende que esta técnica puede actuar en ambos extremos, por lo que no tendría preferencia por ninguno de los dos.

Tabla 75. Ejemplo de comprensión y explicitación en una misma muestra

Película	TCR	Modalidad	Traducción	V.O.
<i>Marte</i>	0:16:22	Doblaje	(ON) Y estoy en un hábitat creado para 31 días.	And I'm in a Hab designed to last 31 days.

La tabla 75 señala la muestra en la que se combinan compresión y explicitación. Sin embargo, al analizar el fragmento de texto se puede detectar que no existe relación entre técnica y norma. Se ha determinado que esta muestra cumple con la explicitación debido a la adaptación del término «hab» por «hábitat»; no obstante, en lo que respecta a la compresión, esta técnica actúa en la construcción «designed to last», que fue traducida por «creado». Es por ello que podemos afirmar que ambos fenómenos actúan dentro de la misma muestra, pero afectan a elementos diferentes y, por consiguiente, no tienen relación alguna entre ellos.

6.2.3.10. Particularización

La particularización es una de las técnicas con menor presencia dentro del corpus (aunque no la menor). Sin embargo, su baja incidencia no ha impedido demostrar que la particularización se detecta en el doblaje en más ocasiones que en el subtitulado. En total se han encontrado cinco muestras en el corpus (3 en *Men in Black*, 1 en *Pacific Rim* y 1 en *Guardianes de la Galaxia*), de las que 4 se definirían como propias de la modalidad de doblaje y las 2 restantes, de la modalidad de subtitulado. Sin embargo, al igual que sucedía con la norma de explicitación, la particularización no aparece tanto en el corpus si se compara con las demás técnicas, y es que estos dos fenómenos están íntimamente ligados. Para cumplir con dicha norma (que se basa en modificar el TM para aclarar elementos o situaciones que, de otro modo, quedarían demasiado ambiguos o, incluso, llegarían a ser incomprensibles), esta encuentra en la particularización una de sus mejores herramientas para eliminar la ambigüedad y aclarar el sentido del TO.

De la gráfica siguiente (figura 48) se desprende que, a excepción de una muestra relacionada con la restricción icónica, todas las demás pertenecen a la restricción formal. En un principio, podríamos deducir que la particularización se puede haber utilizado para resolver problemas relacionados, por ejemplo, con el número de caracteres, en los que se ha hecho uso de un hipónimo (representado por un significante más corto) que actúa en calidad de sinónimo para ahorrar espacio (por ejemplo, sustituyendo frutos secos por nueces). No obstante, la baja incidencia en esta modalidad indica que la particularización se ha utilizado preferentemente en el doblaje, lo que nos lleva a pensar que esta técnica no se vincula de manera especial con ninguna restricción y, en este caso, su relación con la restricción formal depende solamente de la cantidad de fragmentos que presentan esta restricción.

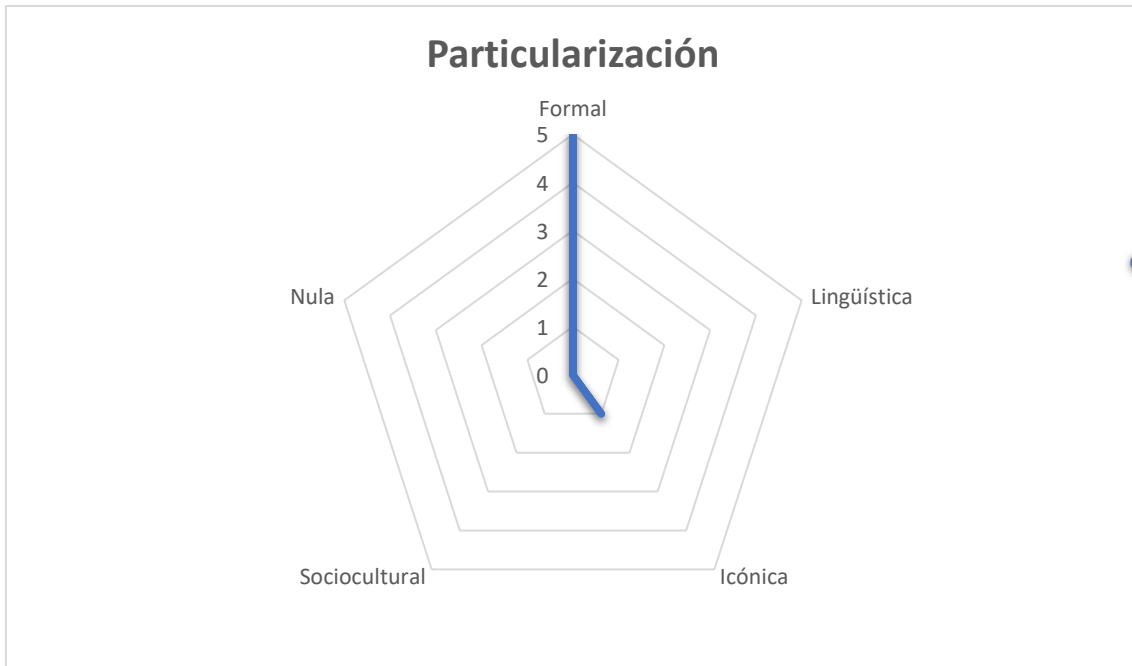


Figura 48. Índice de coincidencia entre la particularización y las restricciones estudiadas

Como adelantábamos al comienzo de este apartado, la explicitación y la particularización poseen una afinidad especial entre ellas, ya que una de las principales características de la particularización es el uso de un término más concreto, por ejemplo, un hipónimo, a la hora de traducir.

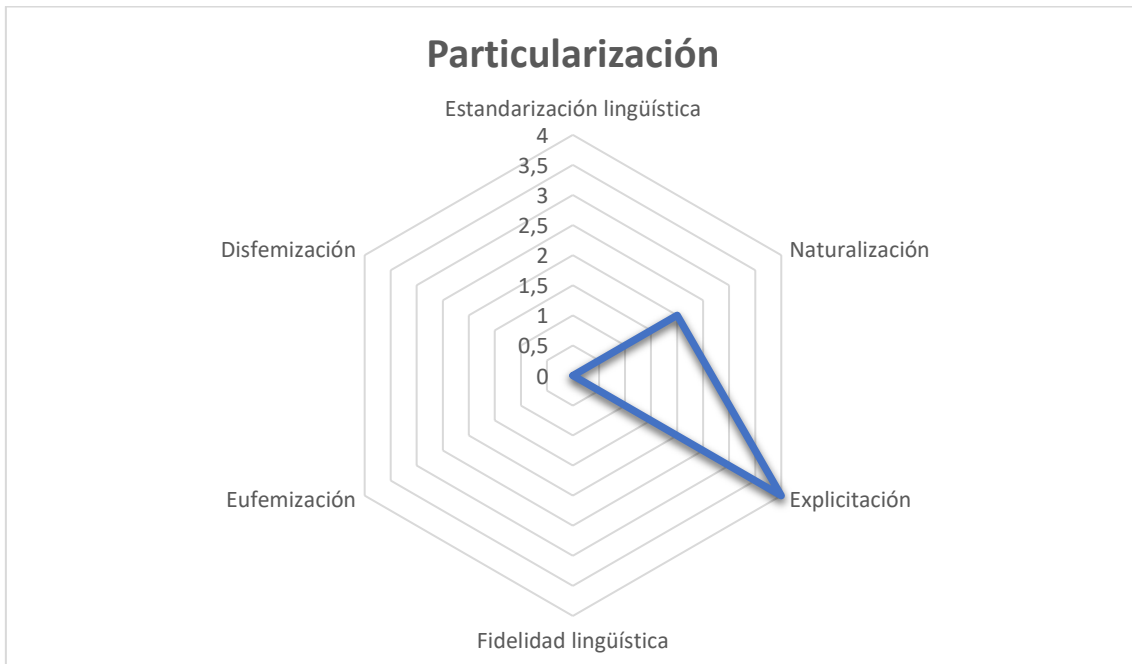


Figura 49. Índice de coincidencia entre la particularización y las normas estudiadas

Este hecho hace que ese fragmento del TM en donde se ha utilizado la particularización, normalmente resulte en una traducción menos ambigua, con un significado más preciso. De ahí que se considere que en esa muestra existe una explicitación, aunque en ocasiones no sea esta la intención principal del traductor al utilizar una particularización.

Tabla 76. Ejemplo de explicitación mediante particularización

Película	TCR	Modalidad	Traducción	V.O.
<i>Guardianes de la galaxia</i>	0:11:36	Subtitulado	No timamos, somos Saqueadores, / tenemos un código.	We do not do that to each other. We're Ravagers. We got a code.

Este ejemplo, presentado en la tabla 76, muestra de forma evidente una explicitación «casual»; dicho de otra forma, esa explicitación ha tenido lugar, pero no viene impuesta por la necesidad de explicar un elemento del texto, sino por otros motivos. En este caso, este alejamiento de la traducción con respecto al TO se debe a las convenciones de la modalidad de subtitulado, que tienen como objetivo reducir el número de caracteres en pantalla y, con ello, mejorar el tiempo de lectura disponible.

Precisamente por estas razones expuestas anteriormente, la naturalización también se vincula a la particularización: ocasionalmente el uso de esta técnica se dirige a adaptar la traducción para que se ajuste a las convenciones impuestas por el medio.

6.2.3.11. Generalización

Se podría considerar que esta técnica pertenece al grupo «mixto», ya que la diferencia entre la incidencia de la generalización en el subtitulado (con 14 muestras) no se aleja mucho de la del doblaje (con 18 muestras). No obstante, se puede observar una tendencia de uso ligeramente mayor en esta última modalidad. La generalización es el proceso contrario a la particularización, puesto que se basa en emplear un término más general, habitualmente mediante el empleo de hiperónimos; sin embargo, y aunque son procesos similares, se distingue una diferencia entre el empleo en el corpus de la generalización y de la particularización, ya que la primera se presenta en un mayor número de muestras (32) que el segundo (5). Esta situación puede deberse a que, puesto que en la imagen normalmente se muestra el concepto en sí, no es tan necesario llevar a cabo una

particularización, por lo que el traductor puede tomar la decisión de emplear una generalización debido a que es más sencillo el uso de hiperónimos que de hipónimos.

Tabla 77. Ejemplo de generalización

Película	TCR	Modalidad	Traducción	V.O.
<i>Avatar</i>	2:28:02	Subtitulado	Al fin y al cabo, es mi día.	Yeah, it's my birthday, after all.

En lo referente a la relación entre restricciones y generalización, los datos no difieren de forma considerable de los que se obtienen de las técnicas estudiadas anteriormente.

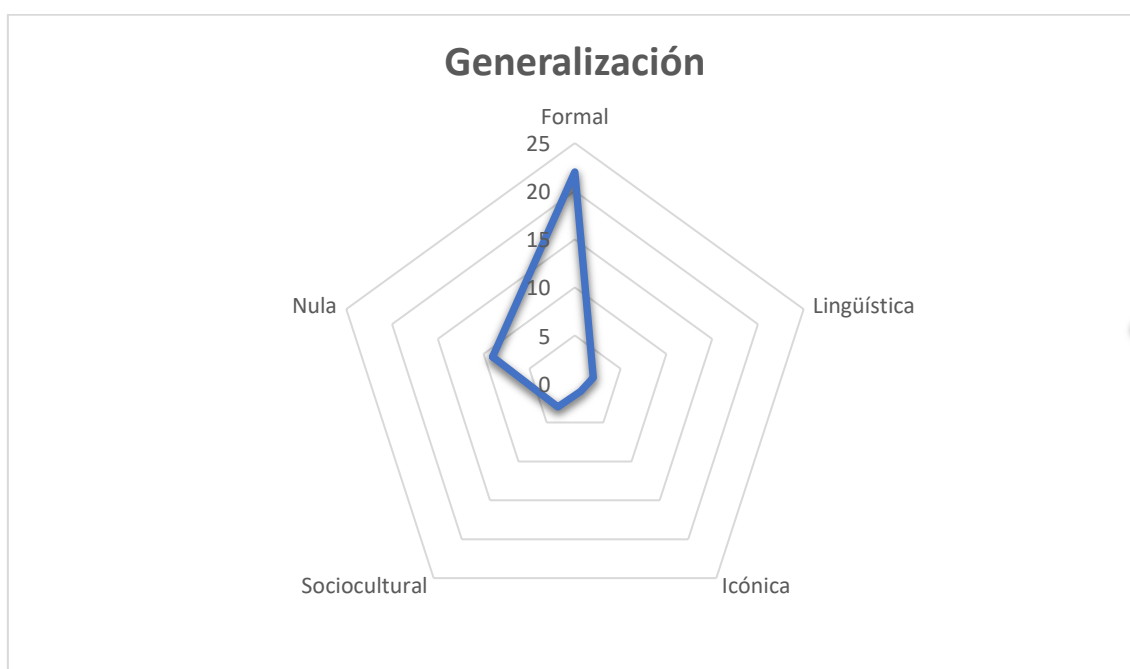


Figura 50. Índice de coincidencia entre la generalización y las restricciones estudiadas

La restricción formal sigue situándose en la posición más destacada, como viene siendo habitual en los análisis realizados a lo largo de estos apartados. Teniendo en cuenta que la generalización permite intercambiar palabras por términos más generales, puede ser una característica que favorezca la sincronía labial o la espacial y, por tanto, proporcione una serie de soluciones a los problemas impuestos por la restricción formal.

En lo que respecta a la restricción nula, se puede recurrir a esta técnica con el objetivo de mejorar la naturalidad del TM.

Tabla 78. Ejemplo de generalización con la restricción nula

Película	TCR	Modalidad	Traducción	V.O.
<i>Marte</i>	0:09:39	Doblaje	(OFF) ¡Señor Sanders!	Director Sanders!

En este ejemplo, extraído de la película *Marte*, se ha utilizado la generalización con el objetivo mencionado anteriormente: ofrecer una traducción del TM más natural. En España no se suele utilizar el título o posición laboral delante del nombre de una persona cuando se habla directamente con ella y, por este motivo, probablemente, se optó por utilizar el tratamiento «señor».

Tabla 79. Ejemplo de generalización con la restricción lingüística, la restricción icónica y la restricción sociocultural

Película	TCR	Modalidad	Traducción	V.O.
<i>Marte</i>	0:34:02	Doblaje	(OFF) Tengo un <u>todoterreno</u> en funcionamiento diseñado para recorrer una distancia máxima de 35 km. Luego hay que recargar la batería en el Hab.	I've got one working <u>Rover</u> , designed to go a max distance of 35 kilometers before the battery has to be recharged at the Hab.
<i>Marte</i>	0:31:36	Subtitulado	ANNIE MONTROSE / RELACIONES CON LOS MEDIOS, NASA.	ANNIE MONTROSE. DIRECTOR OF MEDIA RELATIONS, NASA.
<i>Marte</i>	0:59:00	Doblaje	(ON) ¿Pido una foto y envía una haciendo el payaso?	I asked for a photo and what, he's the Fonz?

Para finalizar el análisis de las relaciones entre la generalización y las restricciones, se ha añadido la tabla 79, que muestra tres ejemplos: el primero de ellos, de la restricción lingüística; el segundo, de la icónica; y, el último, de la restricción sociocultural. Tras examinarlos, se puede concluir que, aunque esta técnica puede emplearse para resolver problemas de traducción en los ámbitos lingüístico y sociocultural con bastante éxito, en

el corpus se ha preferido el uso de otras técnicas para estas restricciones concretas y, como resultado, se detecta una incidencia tan baja de la generalización en estos aspectos.

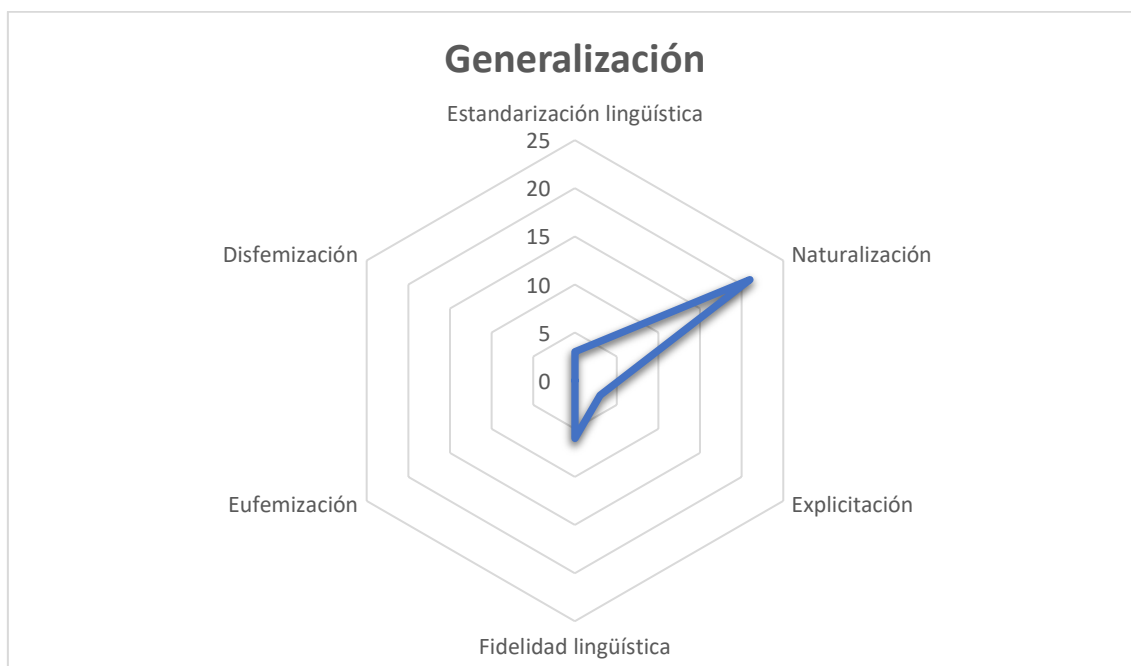


Figura 51. Índice de coincidencia entre la generalización y las normas estudiadas

A medida que nos vamos alejando de técnicas más propias del método de traducción literal, la naturalización sigue aumentando, en contraposición a la fidelidad lingüística. La generalización es una técnica que no coincide habitualmente con la fidelidad lingüística, puesto que, si dentro de un fragmento de texto realizamos un cambio que solo implique la modificación de un término por su hiperónimo, haríamos referencias a otras técnicas como la traducción literal o la traducción uno por uno.

Tabla 80. Ejemplos de generalización relacionada con la fidelidad lingüística

Película	TCR	Modalidad	Traducción	V.O.
<i>Men in Black III</i>	0:16:39	Subtitulado	No has cambiado mucho. El brazo / que te <u>arranqué</u> sigue <u>arrancado</u> .	You haven't changed very much. And I see the arm I <u>shot off</u> is still <u>shot off</u> .
<i>Avatar</i>	1:25:48	Subtitulado	Que no tenga que <u>obligar</u> a un inválido.	Don't make me <u>force-feed</u> a cripple.

Como se advierte en la tabla 80, existe una línea muy fina entre la generalización y la traducción literal o uno por uno. En ambos ejemplos, a pesar de que se respetan el orden y la estructura del fragmento de texto (no así el número de palabras), se considera que se aplica la generalización debido a los matices que desaparecen en el TM en los elementos subrayados. En otras palabras, la primera muestra, «shot off» hace referencia a un disparo, mientras que en español el vocablo «arrancar» no incluye en su significado el uso de un arma de fuego. Lo mismo sucede en la segunda muestra con la expresión «force-feed» (obligar a comer a la fuerza), que se ve reflejado en el TM solo mediante «obligar». En general, cuando se sigue la norma de la fidelidad lingüística, se tiende a aplicar técnicas como las que acabamos de nombrar. Por lo tanto, cuando hacemos referencia a la generalización, es previsible que esta técnica presente una relación mayor con la naturalización.

6.2.3.12. Transposición

La transposición tiene una escasa incidencia dentro del corpus analizado, ya que no ha habido muchos cambios de categoría gramatical o voz al traducir el TO. Solo se han detectado siete muestras en todas las películas que puedan agruparse en esta categoría. Además, esta técnica se ha manifestado únicamente en 2 de los 6 filmes que componen el corpus: *Guardianes de la galaxia* y *Marte*.

Tabla 81. Ejemplos de transposición

Película	TCR	Modalidad	Traducción	V.O.
<i>Guardianes de la galaxia</i>	0:55:49	Subtitulado	Me estoy haciendo un poco de pis.	There's a little pee coming out of me right now.
<i>Guardianes de la galaxia</i>	1:45:57	Subtitulado	Hemos borrado / vuestros antecedentes criminales.	Your criminal records have also been expunged.

En los ejemplos anteriores se demuestra que la transposición se utiliza principalmente con el objetivo de conseguir un TM más natural, por lo que será habitual que esta técnica se manifieste asociada con restricciones formales o normas como la naturalización.

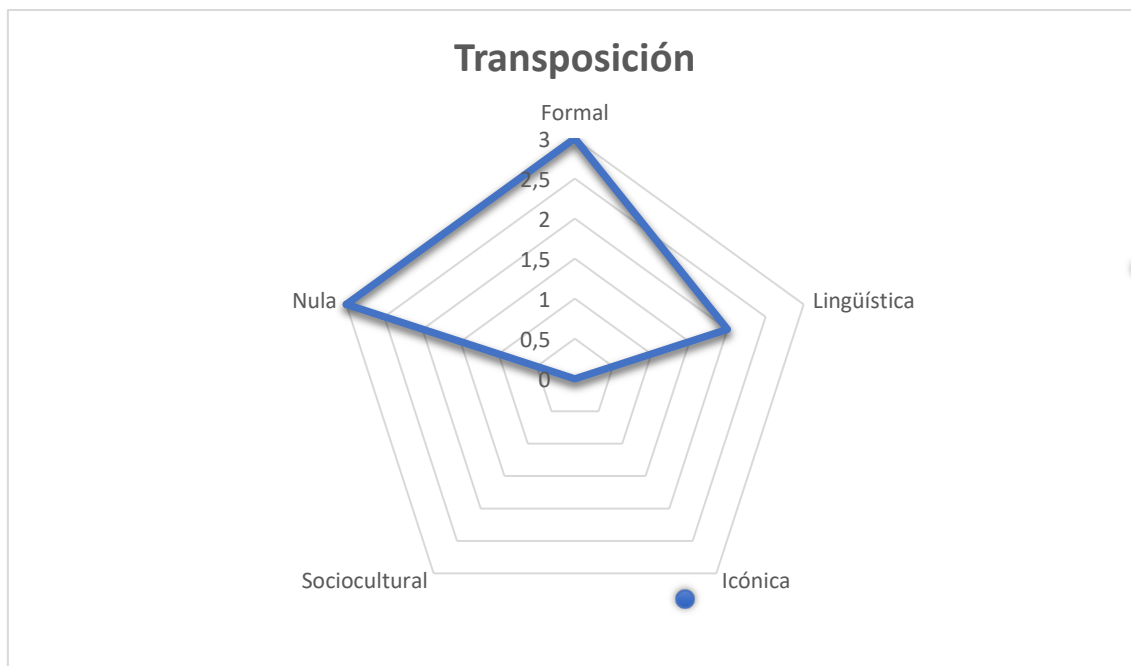


Figura 52. Índice de coincidencia entre la transposición y las restricciones estudiadas

Ya habíamos determinado que la transposición era una técnica que podría relacionarse ampliamente con la restricción formal y es que, a pesar de que la incidencia de la transposición es bastante baja, las muestras que presentan esta técnica se reparten casi a partes iguales entre la restricción formal, la restricción lingüística y la restricción nula. Al aplicar la transposición a un texto, este puede ver modificado su número de caracteres en pantalla, por lo que su uso puede ser de utilidad para solucionar problemas de traducción vinculados a la restricción formal, principalmente en la modalidad de subtulado. En lo que concierne al doblaje, solo una de las muestras se utiliza cuando se presenta la voz en ON; por lo demás, todas las muestras de transposición en doblaje se aplican con la voz en OFF. Este hecho se debe a la complicación de llevar a cabo una transposición que puede modificar el orden de la oración y, por tanto, dificultar la sincronía labial. Debido a ello, la única muestra de trasposición con voz en ON en el doblaje se ha utilizado con una frase corta.

Tabla 82. Uso de la transposición en doblaje

Película	TCR	Modalidad	Traducción	V.O.
<i>Marte</i>	0:22:25	Doblaje	(ON) Puto Marte.	Fuck you, Mars.

En el caso de la restricción nula, cabe añadir que el uso de la transposición ayuda a la naturalidad, sobre todo si se utiliza para cambiar de voz pasiva (bastante más abundante en el inglés que en el español) a activa, por lo que a veces el traductor se ve «obligado» a aplicar esta técnica para eliminar todas aquellas oraciones en pasiva que resulten poco idiomáticas en nuestro idioma.

Finalmente, en lo referente a la restricción lingüística, se ha dado esta coincidencia porque, en el fragmento analizado, se encontraban elementos asociados al registro lingüístico, aunque el uso de la transposición no fue suficiente para solucionarlos, sino que, además, se tuvieron que aplicar otras técnicas para solventar los problemas de traducción. Como consecuencia, se puede concluir que, en el corpus, no se han encontrado indicios de la relación entre restricción lingüística y transposición.

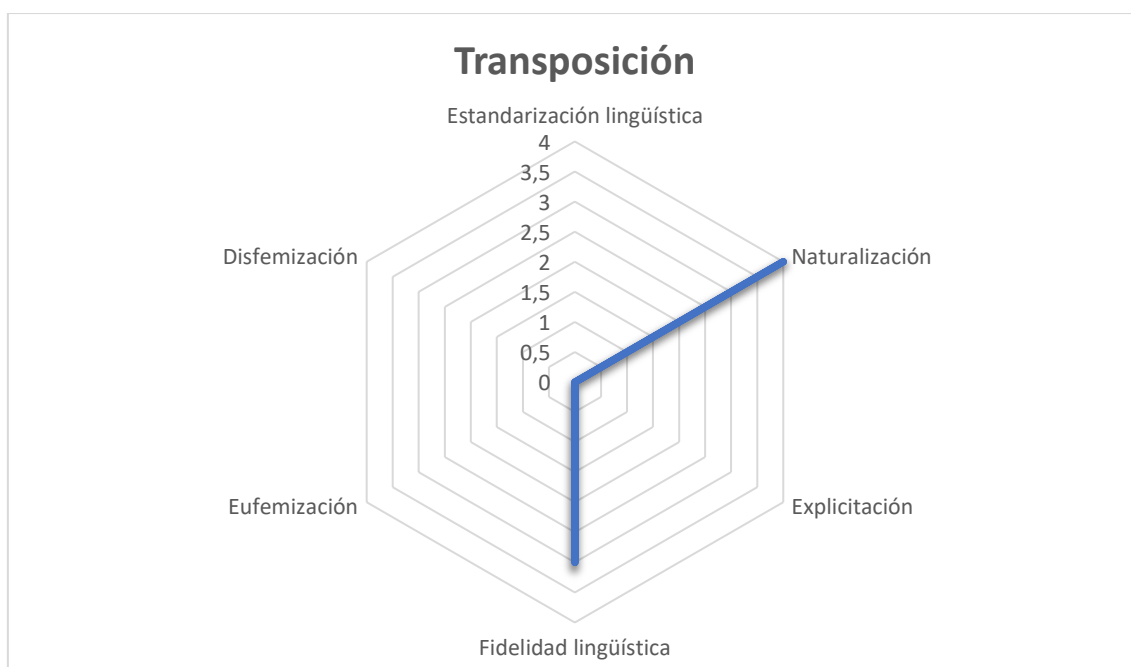


Figura 53. Índice de coincidencia entre la generalización y las normas estudiadas

Debido a la baja incidencia de la transposición, solo contamos con cuatro muestras relativas a la naturalización y tres a la fidelidad lingüística. A pesar de que existe una mínima diferencia entre ambas normas, cabría esperar que la naturalización superara ampliamente a la fidelidad lingüística y, sin embargo, los datos de ambas son tan similares, que se podría establecer que esta técnica se aplica de manera similar con las dos normas. Asimismo, la transposición es una técnica escasa en el corpus, por lo que,

para poder llegar a una conclusión definitiva en este sentido sería necesario llevar a cabo nuevos estudios ampliando el corpus.

6.2.3.13. Descripción

Desde la reducción, se han ido analizando técnicas cada vez más escasas dentro del corpus. Todas ellas corresponden a técnicas que no se aplican de manera predominante en un método en concreto, sino que pueden vincularse tanto con el método de traducción literal como con el método interpretativo-comunicativo. En el caso que nos ocupa, la descripción ha tenido una de las incidencias más bajas de todo el corpus, solo superada por la sustitución. Asimismo, no todas las películas presentan el uso de la descripción, sino que hay 3 (*Star Trek 2*, *Pacific Rim* y *Guardianes de la galaxia*) que no cuentan con la aplicación de esta técnica. En lo relativo al doblaje y al subtítulado, la incidencia es muy similar, puesto que en el primero nos encontramos con tres muestras mientras que en el segundo se presentan dos. Teniendo en cuenta que no existe una diferencia tan destacable como para determinar una conclusión firme, se podría considerar por el momento que la descripción es una técnica «dual»; no obstante, al observar las convenciones propias de la subtitulación, podríamos afirmar que la descripción no es una de las técnicas que combine mejor con esta modalidad. La descripción se basa en reemplazar un término por la representación de su imagen o función, por lo que normalmente se ampliaría considerablemente el número de caracteres escritos, y ese proceso podría dificultar la necesidad de cumplir con las diferentes sincronías que actúan en el subtítulado. Como resultado, se puede concluir que existe una gran probabilidad de que la descripción sea una técnica que se vincule en mayor medida con el doblaje.

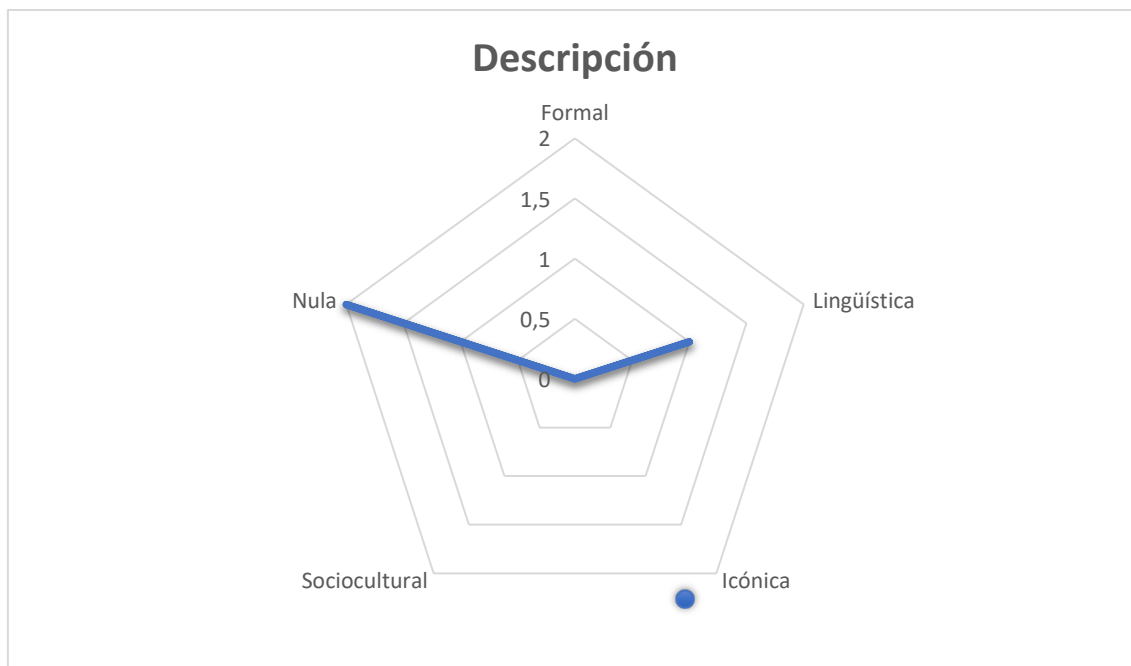


Figura 54. Índice de coincidencia entre la descripción y las restricciones estudiadas

En el gráfico de la figura 54, se puede distinguir que la restricción más abundante es la restricción nula. Considerando que las muestras extraídas dentro de la restricción formal no estarán relacionadas con la sincronía espacial y, muy probablemente, tampoco con la isocronía, se reducen ampliamente las situaciones en las que se podría aplicar la descripción para solucionar los problemas que se agrupan dentro de esta restricción. Es por ello que, en este corpus, no encontramos ninguna muestra que relacione esa restricción con la descripción.

En lo relativo a la restricción lingüística, se ha llegado a detectar solo una muestra en la que coincide con dicha técnica:

Tabla 83. Ejemplo de descripción relacionada con la restricción lingüística

Película	TCR	Modalidad	Traducción	V.O.
<i>Avatar</i>	1:51:19	Doblaje	(ON) Ahora Tsu'tey es el jefe del clan. No dejará ni que te acerques.	Tsu'tey is Olo'eyktan now. He's not gonna let you near that place.

En la tabla 83 se demuestra que la descripción es una técnica muy adecuada para resolver problemas relacionados con elementos lingüísticos o socioculturales. No obstante, las

muestras relacionadas con estas restricciones son muy escasas o directamente inexistentes, ya que el uso de esta técnica presenta ciertas inconveniencias pues, como ya habíamos expresado, al sustituir un significante por una frase, se puede llegar a aumentar el tiempo que se necesita para enunciar una frase (en el caso del doblaje) y el espacio que ocupa, o los CPS (en el caso del subtulado).

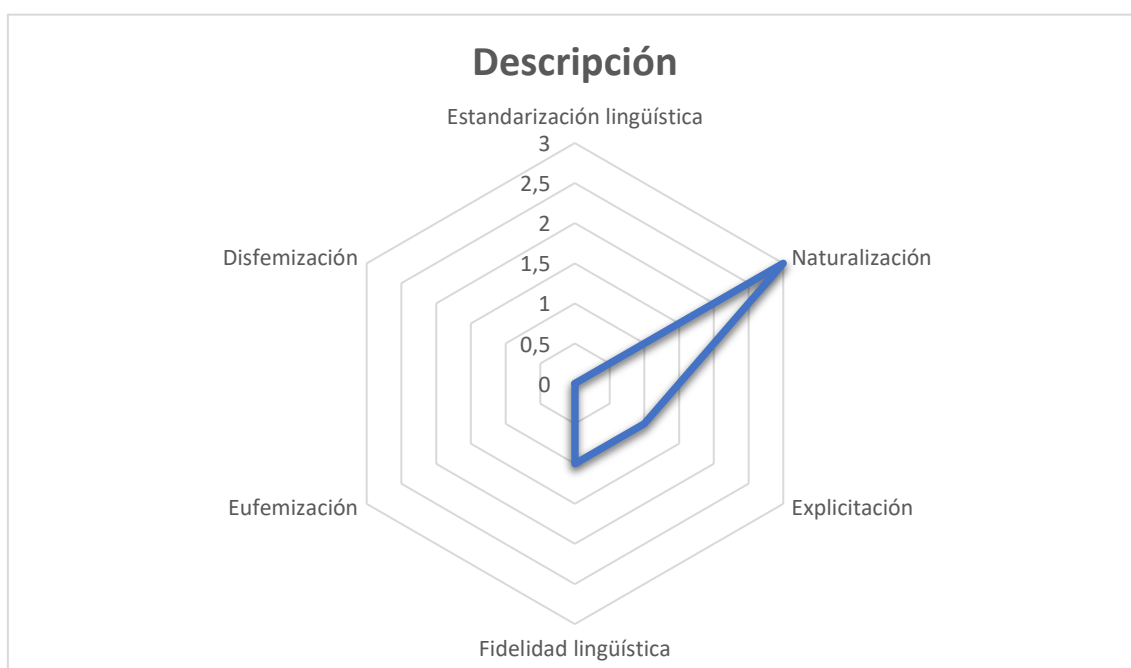


Figura 55. Índice de coincidencia entre la descripción y las normas estudiadas

Tras analizar la figura anterior, cabe destacar el uso de la naturalización dentro de esta técnica, aunque solo sean tres muestras en comparación con la explicitación, que presenta solo una. No obstante, y a pesar de la escasez de muestras, se puede relacionar fácilmente la descripción con la norma de explicitación, puesto que una de las maneras más fáciles de agregar al TM un concepto que no se conoce en la CM o que no tiene correspondencia en la LM²⁸ es mediante la definición de su función o la descripción de su aspecto formal. Creemos que, si se analizaran películas con una mayor presencia de descripción, es muy probable que se revelara una relación directa mayor con la explicitación.

²⁸ Como ejemplo de vocablos que no tienen correspondencia en la LM, podríamos hacer referencia, entre otros, a conceptos propios de una cultura que no se comparten con otra, como la palabra «gofio» (harina de trigo, maíz o cebada típica de las Islas Canarias) o «sobremesa» (periodo después del almuerzo en el que los comensales siguen sentados a la mesa, conversando).

6.2.3.14. Ampliación

Se podría considerar que la ampliación es una técnica que debería presentarse sobre todo en la modalidad de doblaje, puesto que las convenciones del subtulado recomiendan prescindir principalmente de los elementos fáticos o sin carga informativa esencial. Sin embargo, a pesar de que se esperaba una incidencia nula de esta técnica en el subtulado, se han recogido dos muestras dentro de esta modalidad, si bien el doblaje presenta el doble de muestras con un total de cuatro. Consecuentemente, en este caso se distingue una técnica eminentemente relacionada con el doblaje.

Tabla 84. Ejemplos de ampliación en el subtulado

Película	TCR	Modalidad	Traducción	V.O.
<i>Pacific Rim</i>	1:03:38	Subtitulado	¡Hay que ser capullo!	The silly bastards.
<i>Marte</i>	1:44:31	Subtitulado	EXPULSAR ESCOTILLA 02	EJECT – ESCAPE HATCH

En el primero de los ejemplos, es conveniente aclarar que se ha agrupado esta muestra dentro de la ampliación ya que, pudiendo haberse traducido este fragmento simplemente mediante la expresión «¡Capullos!», el traductor decidió añadir «Hay que ser [...]». Esta adición no aporta ningún tipo de información relevante y, por tanto, podemos considerar que la técnica que se ha aplicado es la ampliación.



Figura 56. Índice de coincidencia entre la ampliación y las restricciones estudiadas

Tras observar la figura 56, destaca que sea la primera vez que una técnica presenta el mismo número de restricciones formales que icónicas. Como era de esperar, la mayor parte de las muestras (2 de un total de 3) que presentan restricción icónica provienen de la película *Marte*, a la que ya nos habíamos referido anteriormente por ser uno de los filmes que más destacan en esta restricción.

Como habíamos observado en la segunda muestra de la tabla 84, la ampliación se ha utilizado en los insertos para añadir información con el objetivo de mejorar la comprensión del contexto.



Figura 57. Capturas de pantalla de la película *Marte*

En este caso, podemos decir que los subtítulos hacen referencia a la información predominante que puede verse en la primera captura de pantalla de la figura 57. Sin embargo, se decidió añadir información presente en el texto en segundo plano,

concretamente el número de la escotilla (02), para establecer una mayor cohesión con la imagen.

En lo tocante a la muestra referente a la restricción nula, se puede consultar también en la tabla 84, puesto que es el primer ejemplo expuesto. Después de analizarse, se puede concluir que el uso de la ampliación no está relacionado con la restricción nula, sino que se ha empleado para conseguir un texto más natural e idiomático en la LM.

Para finalizar con las restricciones y la ampliación, se hará mención a la restricción formal. De las tres muestras que contaban con esta restricción, se da la misma situación que en la restricción nula: la presente técnica no se utiliza para resolver un problema relacionado con esta restricción, sino que la ampliación se aplica sin tenerla en cuenta. Se podría afirmar entonces que, en el corpus, al igual que sucedía con la restricción nula, la ampliación no tiene relación con la restricción formal.

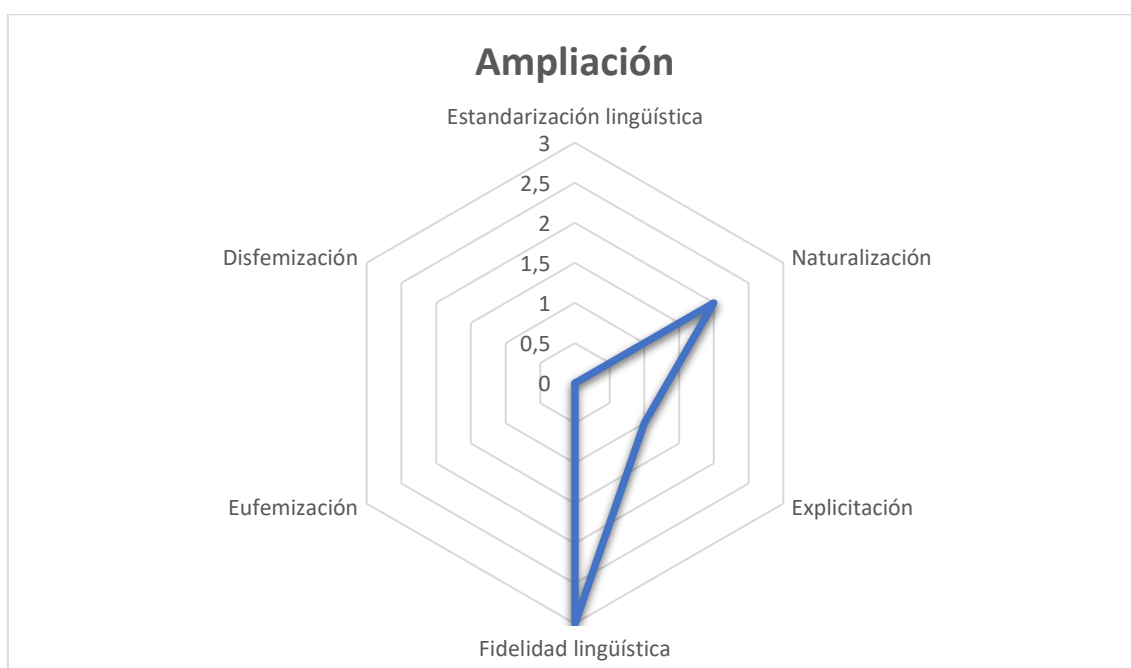


Figura 58. Índice de coincidencia entre la ampliación y las normas estudiadas

Aunque se podría llegar a afirmar que la ampliación es una técnica eminentemente «naturalizadora», se ha extraído un número similar de muestras en la fidelidad lingüística, siendo esta incluso la más numerosa.

Tabla 85. Ejemplo de ampliación relacionado con fidelidad lingüística

Película	TCR	Modalidad	Traducción	V.O.
<i>Guardianes de la galaxia</i>	0:34:00	Doblaje	(ON) Vamos, Pete. (OFF) <u>Dame</u> . Quítate esos malditos chismes.	Come on, Pete. Take these fool things off.

La razón de que las muestras presentadas en este apartado (6.2.3.14.) pertenezcan a la fidelidad lingüística se debe a que el fragmento de TM no se ha visto modificado tanto como para considerar que se ha llevado a cabo una naturalización, por lo que se decidió concluir que la muestra cumple con la norma de fidelidad lingüística. No obstante, se puede confirmar que la ampliación, a no ser que se efectúen cambios mínimos en el fragmento de TO, tendrá más probabilidad de coincidir más con la naturalización (o incluso con la explicitación, puesto que esta técnica es un recurso muy utilizado para añadir información al texto) que con cualquier otra norma.

6.2.3.15. Amplificación

Si bien la ampliación es una técnica que se asemeja a la ampliación, su incidencia es mucho mayor que esta última, debido a que la ampliación permite añadir información que no se encuentra en el TO. A diferencia de la ampliación, que cumplía con una función fática (de ahí su relación con la norma de naturalización), la ampliación presenta una función metalingüística. Asimismo, en lo referente a la diferencia entre modalidades, se han detectado más muestras con ampliación en el doblaje que en el subtítulo (18 muestras y 10, respectivamente). Quizás se deba a que el doblaje, como modalidad de TAV en la que desaparece la pista de los diálogos originales, permite al traductor añadir información que no se encuentre explícitamente en el TO. Sin embargo, en el caso del subtítulo, nos encontramos con que se mantiene la banda de sonido original, y una adición de información podría llegar a ser percibida por los receptores como un error, por lo que se terminaría considerando una traducción no aceptable.

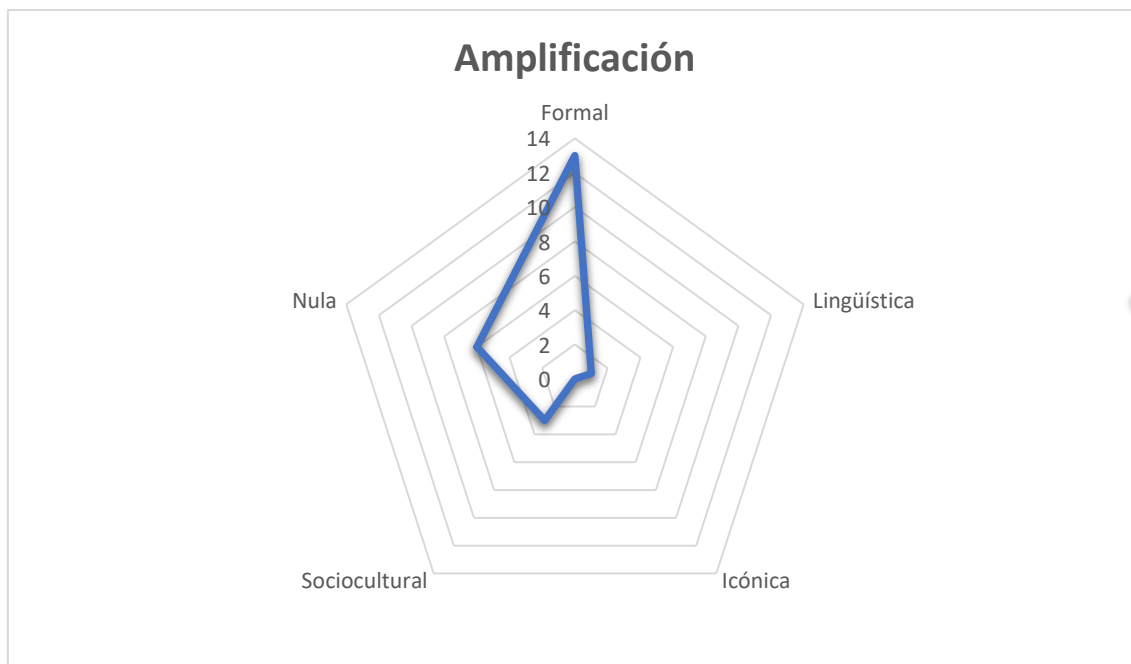


Figura 59. Índice de coincidencia entre la amplificación y las restricciones estudiadas

Como ha sido habitual en las técnicas anteriores, la restricción formal es la restricción más abundante dentro de la amplificación, diferenciándose considerablemente de las demás. Mientras que esta restricción se presenta dentro de 13 muestras, la siguiente restricción más abundante es la nula, en solo 6 muestras.

Destaca también que, en este caso, sí existan coincidencias entre esta técnica y la restricción sociocultural, ya que la amplificación es de las técnicas que más muestras relacionadas con esta restricción presentan (por detrás de la adaptación y la traducción uno por uno). Queda patente, entonces, que la ampliación, al consistir en añadir información, es un recurso valioso para explicitar o explicar todos aquellos conceptos socioculturales que no se puedan entender en la CM.

Tabla 86. Ejemplo de amplificación con restricción sociocultural

Película	TCR	Modalidad	Traducción	V.O.
<i>Marte</i>	0:59:00	Subtitulado	Pedí una foto, no a Fonz el macarra.	I asked for a photo and what, he's The Fonz?

El ejemplo de la tabla 86 pertenece a una escena de *Marte*: Mark Watney (Matt Damon), tras haber conseguido ponerse en contacto con la NASA después de haberse quedado atrapado en el planeta rojo, posa para una foto que le ha solicitado dicha agencia. En vez

de posar de manera formal, lo que habría sido más adecuado según sus circunstancias, decide hacerse una foto más cómica, con los pulgares hacia arriba. Annie Montrose (Kristen Wiig), relaciones públicas de la NASA, protesta diciendo que Mark ha posado como «The Fonz». Se refiere a Fonz (o Fonzie), un carismático personaje de la serie *Happy Days*, que ya habíamos mencionado anteriormente. Teniendo en cuenta que esa serie no se emitió en España, en el subtítulo de este fragmento se decidió añadir un complemento del nombre que sirviera como breve descripción para que en la CM se entendiera cuál era la característica principal de este personaje y por qué establecía esa comparación con Mark.

Por último, en lo que respecta a las restricciones, no se ha detectado en el corpus ninguna muestra en la que coincidieran amplificación y restricción icónica. Esta situación puede deberse a que la restricción icónica se ha mostrado, principalmente en insertos sobre nombres de lugares o personajes, por lo que no se hacía necesaria una explicación al tratarse de nombres propios, como se puede observar en la figura 60.



Figura 60. Capturas de pantalla de la película *Marte* que muestran ejemplos de restricción icónica

Finalmente, para concluir con el análisis de la amplificación, en el siguiente gráfico se presentarán las incidencias de esta técnica en relación con las normas estudiadas. En este caso se exhibe una presencia importante de explicitación, ya que esta norma cuenta con 14 muestras de un total de 18. A continuación le seguiría, por orden, la fidelidad lingüística y, en el último lugar, la naturalización, con escasas muestras.

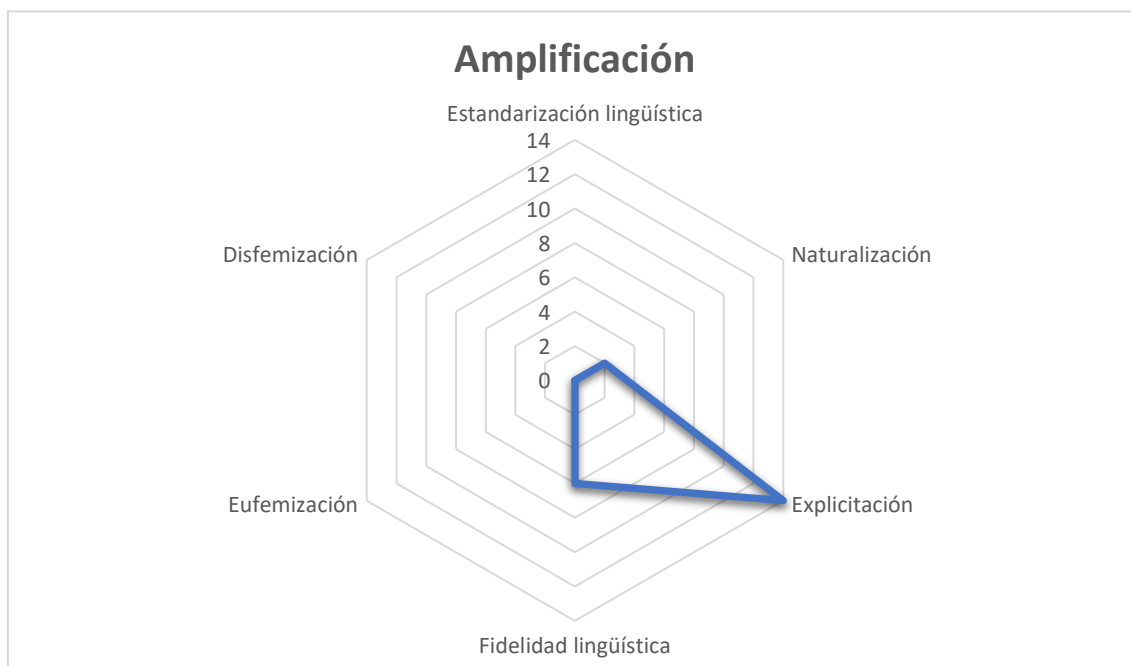


Figura 61. Índice de coincidencia entre la amplificación y las normas estudiadas

Como ya se había avanzado, la explicitación es la norma principal con la que se identifica la amplificación y es que, al basarse esta norma en añadir referencias internas para mejorar la comprensión del texto (además de cambiar expresiones equívocas), hace uso de técnicas como la presente, como la descripción, o como el equivalente cuñado, para alcanzar el objetivo de producir un texto más comprensible para el receptor de la CM.

En el caso de la fidelidad lingüística, sucede lo mismo que ya hemos expresado anteriormente: con frecuencia se añade un elemento lingüístico en un fragmento de texto, pero los cambios que se producen en la traducción de la muestra son tan pequeños que no podrían considerarse como naturalización. Es por ello, entonces, que estas muestras se clasifican como fidelidad lingüística.

Finalmente, es conveniente hacer referencia a la naturalización, que presenta solo dos muestras dentro de la amplificación. Esta situación puede deberse a que, cuando se hace

uso de la amplificación, si no se modifica de forma destacable el fragmento que se está traduciendo, se puede llegar a considerar como fidelidad lingüística y, por el contrario, si se hace un amplio uso de dicha técnica, se habrá añadido tanta información como para que la muestra se vea etiquetada como explicitación. Podríamos decir que, en el caso de la amplificación, la naturalización se encuentra a caballo entre ambas normas, la fidelidad lingüística y la explicitación.

6.2.3.16. Modulación

En la modulación se lleva a cabo un cambio de punto de vista, por lo que se podría prever que es una técnica que presenta cierta relación con el doblaje ya que, como habíamos mencionado anteriormente, esta modalidad permite mayores cambios en el texto audiovisual al no conservar la pista original de audio. No obstante, los datos analizados no confirman esa previsión, sino todo lo contrario: la modulación estará presente en igual medida en ambas modalidades, con 22 muestras en el doblaje y 23 en el subtítulado. Esto se debe a que, cuando se hace referencia a la modulación, significa que se llevan a cabo cambios superficiales en el texto, como en el ámbito léxico o en el estructural, lo que permite el uso de esta técnica también en el subtítulado.

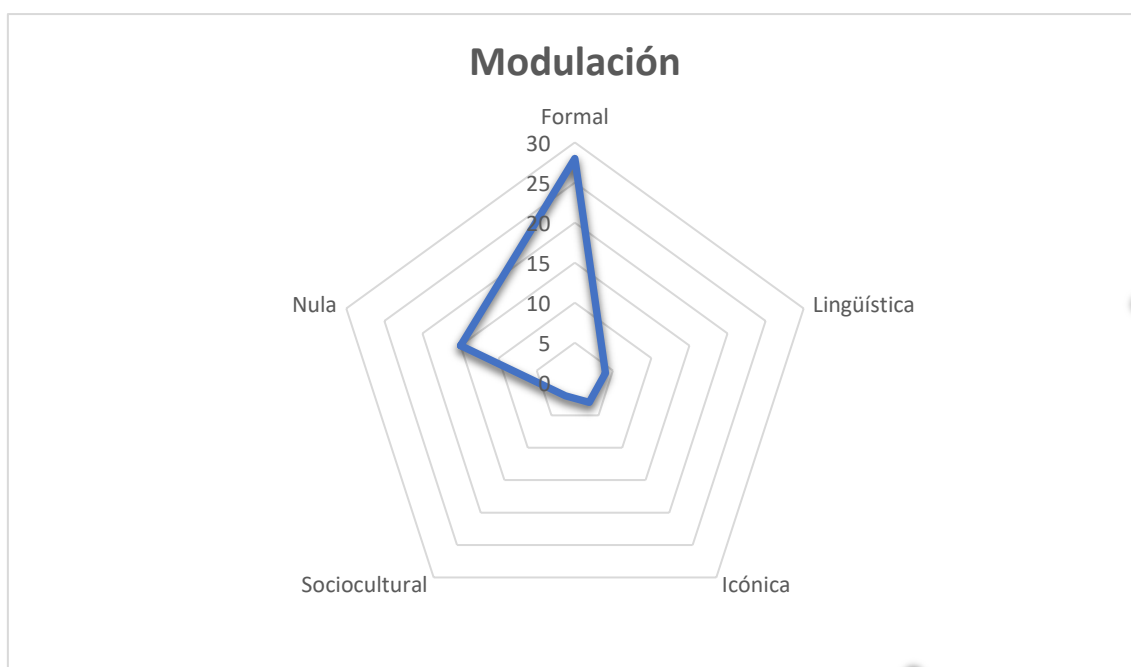


Figura 62. Índice de coincidencia entre la modulación y las restricciones estudiadas

En la modulación se presenta, al igual que en muchas de las técnicas, una alta incidencia de restricción formal, seguida de la restricción nula, la lingüística, la icónica y la sociocultural. A continuación, se explicará la coincidencia de la modulación con la restricción sociocultural:

Figura 63. Ejemplo de modulación con restricción sociocultural

Película	TCR	Modalidad	Traducción	V.O.
<i>Men in Black III</i>	1:12:10	Subtitulado	El cohete lunar.	The moon launch.

Esta muestra, perteneciente a la película *Men in Black III*, alude al lanzamiento del Apolo XI a la Luna en 1969. En este caso, es posible que se decidiera optar por la traducción «el cohete lunar» antes que por opciones como «el lanzamiento lunar» o «el lanzamiento a la luna» por motivos puramente formales puesto que, aunque se esté adaptando un elemento sociocultural, es un suceso lo suficientemente conocido en todo el mundo como para que un espectador de la CM pueda entender la referencia.

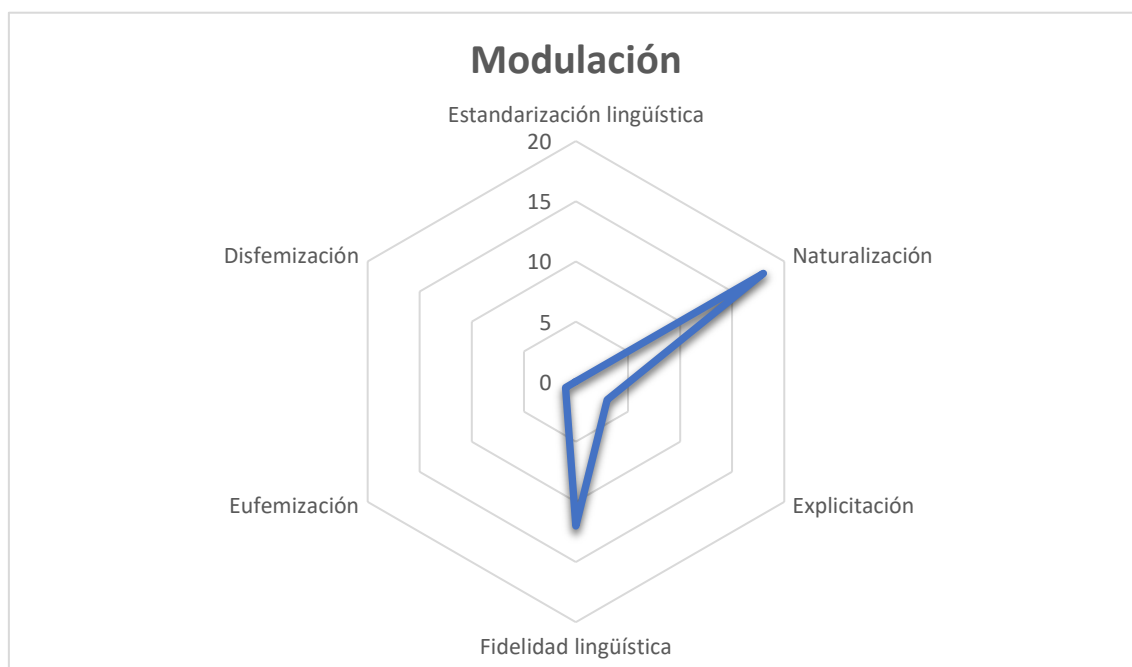


Figura 64. Índice de coincidencia entre la modulación y las normas estudiadas

En la relación entre la modulación y las diversas normas estudiadas, se puede observar que se reproducen algunas características destacadas. En primer lugar, la modulación se

presenta de forma más habitual combinada con la naturalización (18 muestras), aunque seguida de cerca por la fidelidad lingüística. Seguidamente se expondrán algunos ejemplos sobre la modulación dentro de la explicitación y de la eufemización:

Tabla 87. Ejemplo de modulación en la explicitación

Película	TCR	Modalidad	Traducción	V.O.
<i>Marte</i>	0:02:55	Doblaje	(ON) Si me das la orden, yo apago las radios, comandante. Sería un placer.	Happy to turn off the radios off from here, Commander.

En el caso de la explicitación, se ha creado a partir de un cambio de punto de vista estructural, en el que el «Happy to» se ha convertido en una oración aparte: «sería un placer» y, además, se ha añadido la expresión «si me das la orden», que sería precisamente el elemento «explicitante». Se puede afirmar que, aunque no haya una incidencia tan elevada de la explicitación y esta técnica, la modulación puede ser de utilidad para aplicar dicha norma.

Tabla 88. Ejemplo de modulación en la eufemización

Película	TCR	Modalidad	Traducción	V.O.
<i>Marte</i>	1:27:31	Subtitulado	Averiguad ya quién es Rich Purnell.	Will somebody find out who the hell Rich Purnell is?

Atendiendo al ejemplo de la tabla 88, en el que se observa la aplicación de la modulación en una muestra que presenta eufemización, no se puede confirmar que esta técnica esté relacionada con dicha norma. En el caso de este ejemplo (el único que se ha detectado en todo el corpus), la eufemización se produce al eliminar el complemento malsonante «the hell» de la oración. Sin embargo, no es la modulación la que provoca esa eliminación, sino que esta situación se ha debido, con gran probabilidad, a la necesidad de cumplir con las convenciones del número de caracteres del subtitulado. Por tanto, se puede afirmar que la modulación que se produce en el fragmento de texto no está relacionada directamente con la eufemización, sino que son dos procesos (la eufemización y la modulación) que han tenido lugar de forma paralela sin estar vinculados entre sí.

6.2.3.17. Variación

La variación es otra de las técnicas que no presenta una incidencia diferenciada en las modalidades de subtítulo y de doblaje. Sin embargo, como se basa en cambiar elementos lingüísticos o paralingüísticos, se hace evidente que en el subtítulo esta técnica se presentará con ciertas limitaciones, puesto que en esta modalidad no se pueden representar elementos paralingüísticos. Debido a ello, y aunque presenten números similares, el doblaje supera por dos muestras al subtítulo (15 a 13, respectivamente).

Tabla 89. Ejemplos de variación en el doblaje y el subtítulo

Película	TCR	Modalidad	Traducción	V.O.
<i>Guardianes de la galaxia</i>	0:19:19	Doblaje	(OFF) Te volverán a crecer, tronco.	It'll grow back, you d'ast idiot.
<i>Marte</i>	0:56:34	Subtitulado	Os mandaremos un informe completo / y toda la pesca.	We'll give you a write-up oh what happened, a full write-up of everything.

Además, como se expresa en la tabla anterior, los ejemplos muestran dos procesos de eufemización, por lo que podríamos decir que la variación es, junto a la traducción literal, de las técnicas que poseen una mayor relación con la eufemización y la disfemización. Se profundizará en este aspecto cuando se haga referencia a la relación entre la presente técnica y las normas.

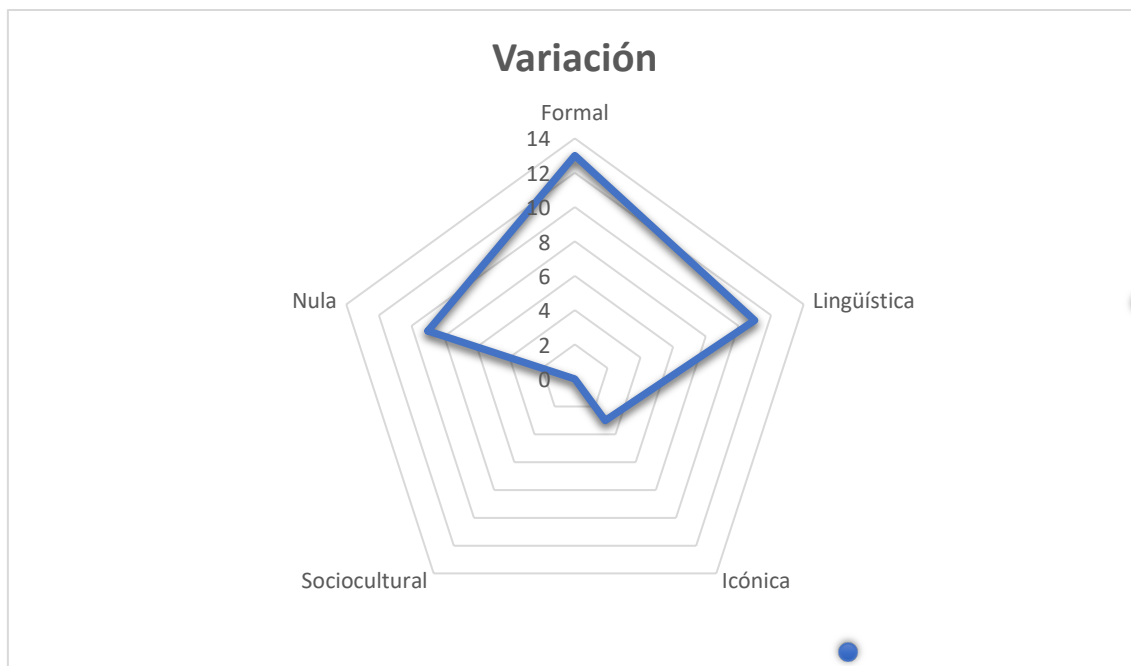


Figura 65. Índice de coincidencia entre la variación y las restricciones estudiadas

Tras un análisis del gráfico anterior, se advierte que, en cuestión de restricciones formales y nulas, se repite un patrón similar al de las técnicas anteriores. Por el contrario, en este caso, la restricción lingüística también adopta un papel importante, incluso llegando a superar a la restricción nula.

Tabla 90. Ejemplos de variación dentro de la restricción lingüística

Película	TCR	Modalidad	Traducción	V.O.
<i>Men in Black III</i>	0:06:30	Subtitulado	Y ustedes: “No pienso apagarlo. / Eso no afecta nada al avión”.	You’re like, “I ain’t turning my cellphone off. That ain’t to do no damn with a plane.”
<i>Men in Black III</i>	0:25:02	Doblaje	(ON) Oye, te ruego que dejes de hablarme.	Sir, I’m gonna need you to stop talking.

En la tabla 90 se ofrecen algunos ejemplos en los que actúa la variación en relación con la restricción lingüística. Principalmente, esta correspondencia entre restricción y técnica se ha detectado en *Men in Black III*, puesto que un aspecto de la variación se centra en modificar elementos relacionados con la variación lingüística, como son el estilo, el dialecto o el tono del texto. De ahí que surjan muestras como las expuestas en la tabla

anterior, en las que se modifica el tono mediante la eliminación de algunos elementos más informales o malsonantes («no damn»), como es el caso del primer ejemplo, o la ligera «reducción» de la cortesía en el segundo ejemplo, sustituyendo el «Sir» por «Oye».

En lo que respecta a la restricción formal, la variación podría contribuir a solucionar problemas mediante la eliminación de elementos lingüísticos sin carga informativa, como las expresiones informales que se reprodujeron en los ejemplos de la tabla 91. Por tanto, la variación actuaría de forma indirecta para solventar los problemas relacionados con la restricción formal, pero esta técnica no dependerá directamente de dicha restricción.

En lo tocante a la restricción nula, cabe destacar que se utiliza la variación para llevar a cabo una eufemización, así que realmente esta técnica tendrá más relación con la norma que se quiere aplicar que con la presente restricción.

Finalmente, sobre la restricción icónica, se puede establecer que es la que menos incidencia presenta de las restricciones dentro del corpus, sin contar con la restricción sociocultural, que no presenta ninguna muestra relacionada con la variación.

Tabla 91. Ejemplo de variación relacionada con la restricción icónica

Película	TCR	Modalidad	Traducción	V.O.
<i>Marte</i>	0:53:16	Subtitulado	Me cago en la puta. // ¡Me cago en la puta!	Fuck. What the fuck! (No hay sonido, se lee en los labios)

Después de analizar las tres muestras relacionadas con la variación, de las que se extrae el ejemplo anterior, se observa que la restricción icónica no está relacionada directamente con el uso de la variación, sino que han coincidido de forma aleatoria en los fragmentos de texto elegidos. En este caso, dicha restricción surge debido a que la escena, proveniente de la película *Marte*, sucede dentro de un vehículo, pero el espectador «se sitúa» fuera de este y ve la acción a través de un cristal, lo que da lugar a que no se escuche lo que el personaje está exclamando, aunque se puede entender perfectamente la escena al leerle los labios (figura 66). Sin embargo, esta situación no favorece el que se utilice una técnica de traducción u otra, por lo que es posible pensar que la aplicación de la variación en esta muestra se debe a una coincidencia y no a una acción traslativa deliberada.



Figura 66. Captura de pantalla de la película Marte que muestra el uso de la variación en la restricción icónica

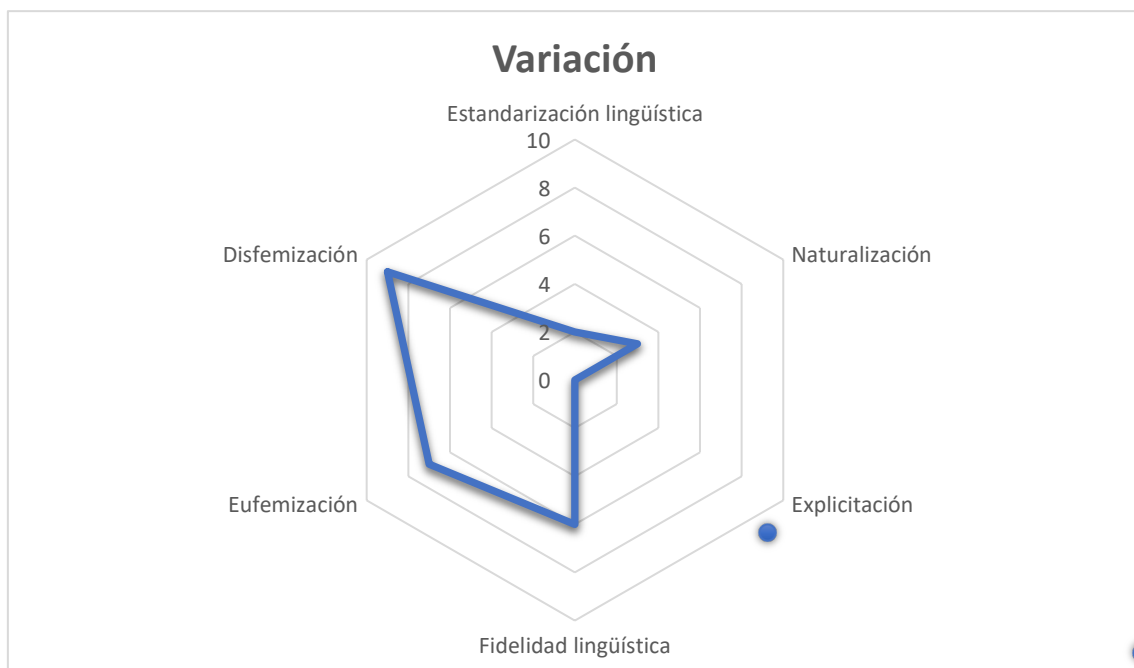


Figura 67. Índice de coincidencia entre la variación y las normas estudiadas

Al hacer referencia a las normas, se puede destacar el amplio uso de la variación dentro de la eufemización y la disfemización ya que llegan a superar a la fidelidad lingüística y a la naturalización. Sin embargo, no es casualidad que la eufemización y la disfemización tengan valores tan altos, ya que, en numerosas ocasiones, nacen a partir de una restricción lingüística, sobre todo la eufemización, y esta restricción ha sido abundante en las muestras de variación, sobre todo si comparamos los datos del índice de aparición de la restricción lingüística con el de las otras técnicas. Teniendo en cuenta que la media de

aparición de la restricción lingüística es de 3,5 por técnica, se puede afirmar que la variación presenta un número elevado de muestras (11) relacionadas con dicha restricción.

Tabla 92. Ejemplos de eufemización y disfemización mediante variación

Película	TCR	Modalidad	Traducción	V.O.
<i>Men in Black III</i>	0:06:30	Subtitulado	Y ustedes: “No pienso apagarlo. / Eso no afecta nada al avión”.	You’re like, “I ain’t turning my cellphone off. That ain’t to do no damn with a plane.”
<i>Men in Black III</i>	0:06:47	Doblaje	(ON) Desconecten el puñetero móvil. Ahora se escoñarán por un precipicio porque el GPS no funciona.	Just turn your damn cellphone off. Now you’re gonna drive off a cliff tonight ‘cause your GPS don’t work.

Las muestras de eufemización y disfemización se presentan en tres de las seis películas que componen el corpus: *Men in Black III*, *Guardianes de la galaxia* y *Marte*. Sin embargo, relacionando más profundamente estas normas con la restricción a la que corresponden, es la película *Men in Black* la que acumula todos los procesos de eufemización y disfemización relacionados con la restricción lingüística. Esta situación viene motivada principalmente por las características del propio filme, ya que este contiene una gran cantidad de elementos humorísticos. Como ya hemos mencionado a lo largo de esta investigación, *Men in Black III* es, de todas las películas estudiadas, la única que se define dentro de la categoría de humor. El humor es uno de los elementos que pueden llegar a impulsar la aplicación de los procesos de eufemización y disfemización dentro del texto, por lo que, si esta película contiene una prioridad humorística alta, se hace previsible una alta incidencia de estas normas. Asimismo, cuando la restricción que ha predominado en una muestra de eufemización o disfemización es la restricción nula, casi exclusivamente se ha solucionado el problema de traducción mediante la variación.

En cuanto a la fidelidad lingüística y la variación, es en esos dos grupos donde se han detectado las únicas muestras que presentan cambios de elementos paralingüísticos, y es que, si a través de la variación se alteraran elementos lingüísticos, se podría considerar que el fragmento de texto se ha visto modificado de tal manera que ya no podría agruparse dentro de la fidelidad lingüística.

Tabla 93. Ejemplo de variación en la que se modifican elementos paralingüísticos

Película	TCR	Modalidad	Traducción	V.O.
<i>Pacific Rim</i>	0:19:27	Doblaje	(OFF) Estoy aquí, en Sídney, donde hace dos horas se ha producido un nuevo ataque Kaiju.	(Voz llorosa) I am here in Sydney, where earlier today yet another Kaiju attack took place.

El ejemplo anterior se ha extraído de la película *Pacific Rim*. En este caso, el texto aparece en el programa informativo que los personajes están viendo en la televisión, donde una voz en off, presumiblemente de la presentadora, relata los últimos ataques de monstruos en la ciudad. En la banda de sonido original se escucha a la narradora visiblemente afectada y con la voz llorosa, mientras que en el doblaje se escucha a la presentadora con una voz neutral. Como consecuencia, mediante la variación, se ha modificado el tono textual del fragmento.

Finalmente, la variación en la naturalización no ha sido tan abundante como en otras técnicas. Normalmente, al utilizar la variación, se producía una eufemización o una disfemización, o simplemente se llevaba a cabo un cambio paralingüístico, por lo que el texto de la muestra no se ha visto tan afectado como para que se considerara que se ha llevado a cabo la naturalización.

6.2.3.18. Sustitución

En relación con la sustitución, solo se detectó una muestra que presentara un uso de esta técnica, concretamente en el doblaje. De ambas modalidades, era más probable que se detectara en el doblaje, puesto que la sustitución se basa en reemplazar un elemento lingüístico por otro paralingüístico, o viceversa. Precisamente, esta característica es la que complica su aplicación en el subtítulado, ya que no se suelen explicitar elementos

paralingüísticos en los subtítulos y, además, se vuelve innecesario al contar con la banda de sonido original de fondo.

Tabla 94. Ejemplo de sustitución

Película	TCR	Modalidad	Traducción	V.O.
<i>Guardianes de la galaxia</i>	0:43:00	Doblaje	(OFF) Eso es.	(Carraspea)

Debido a la escasez de muestras, no se pueden obtener conclusiones definitivas con respecto a la relación entre la sustitución, las restricciones y las normas.

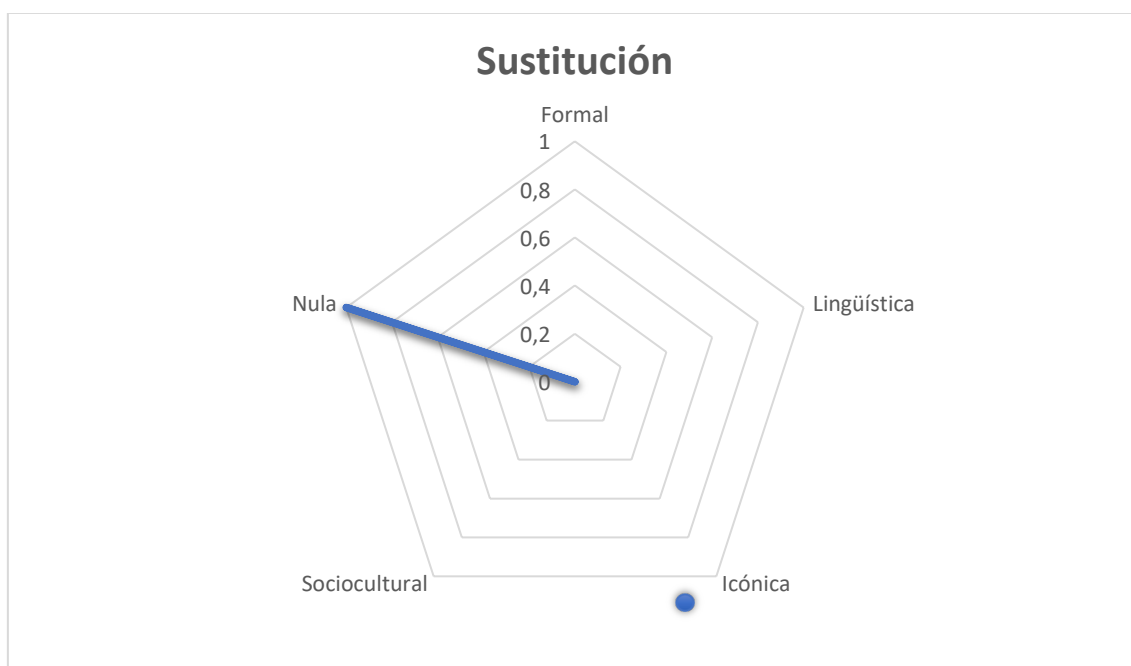


Figura 68. Índice de coincidencia entre la sustitución y las restricciones estudiadas

En este caso, la sustitución no coincide en la muestra con ninguna restricción, por lo que no se puede establecer ninguna afirmación concluyente. No obstante, teniendo en cuenta que la sustitución no se ha relacionado con una restricción en concreto, podemos suponer que esta técnica precisamente no se utiliza para solventar ningún escollo en la traducción, sino que será decisión del propio traductor el utilizarla o no para aportar una cierta naturalidad al texto.

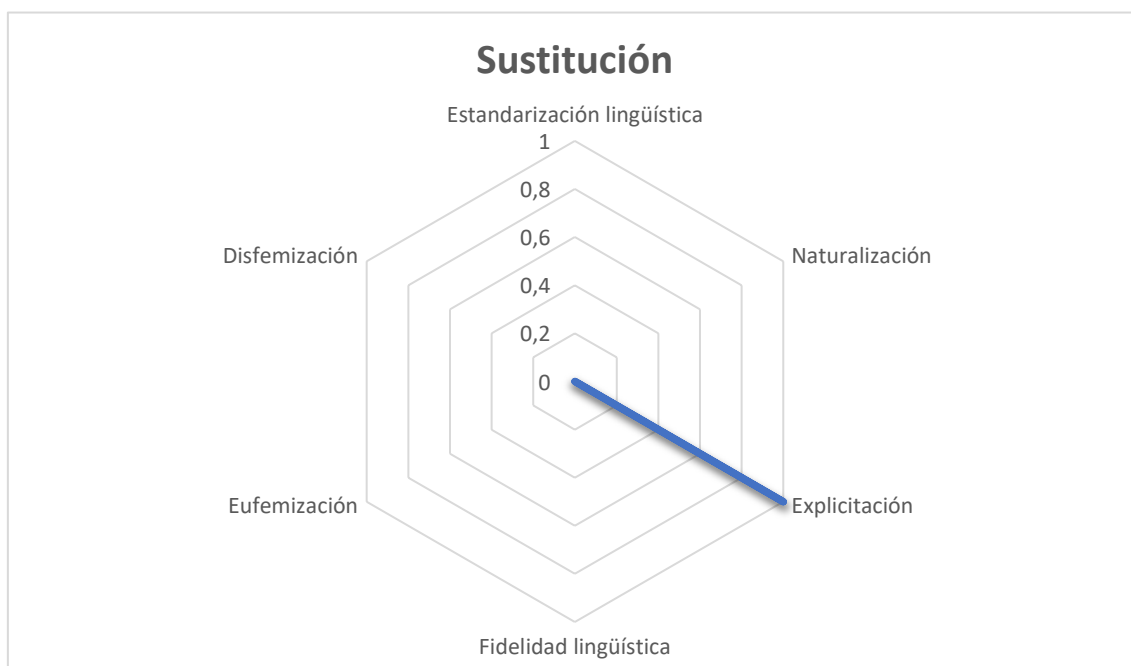


Figura 69. Índice de coincidencia entre la sustitución y las normas estudiadas

En relación con las normas, la sustitución se ha aplicado dentro de una explicitación (véase la tabla 94). Por tanto, se ha intercambiado un elemento paralingüístico (un carraspeo) por un elemento lingüístico (la enunciación de «eso es») y, con ello, se han reforzado las conexiones lógicas presentes en el TM. Se puede deducir, por tanto, que la sustitución puede ser una técnica muy relacionada con la explicitación, aunque para llegar a una conclusión definitiva será necesario analizar un corpus en el que la presencia de esta técnica sea más destacada.

6.2.3.19. Adaptación

Esta técnica se sitúa dentro de aquellas más afines al método interpretativo-comunicativo, ya que consiste en modificar los elementos culturales presentes en el TO para adaptarlos o reemplazarlos por un elemento cultural proveniente de la CM o, incluso, aunque no provengan de la CM, elementos culturales conocidos por esta. Cuando se relaciona la adaptación con la modalidad de traducción, no se observan diferencias significativas entre los índices de aparición dentro del doblaje y los del subtulado, puesto que la adaptación funciona a nivel de sentido.

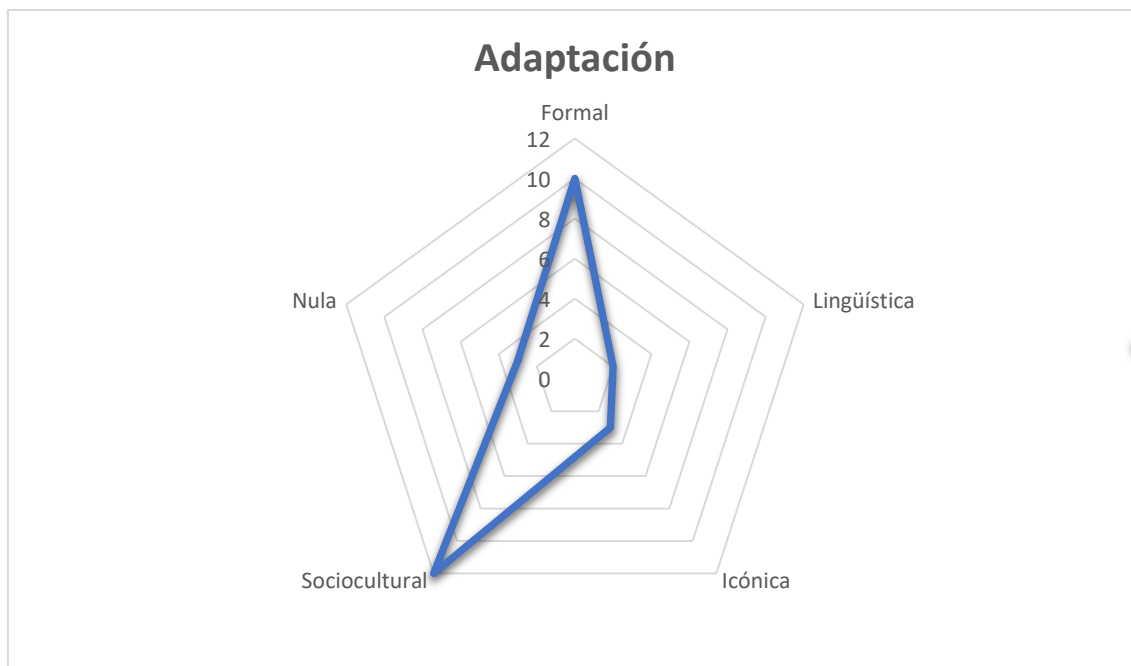


Figura 70. Índice de coincidencia entre la adaptación y las restricciones estudiadas

Al basarse esta técnica en la sustitución de un elemento cultural desconocido por uno conocido por la CM, era de esperar un alto índice de coincidencia de la adaptación con la restricción sociocultural; y es que esta restricción es la que más abunda en relación con la presente técnica, superando incluso a la restricción formal por dos muestras.

Tabla 95. Ejemplos de adaptación relacionados con la restricción sociocultural

Película	TCR	Modalidad	Traducción	V.O.
<i>Avatar</i>	1:27:05	Doblaje	(OFF) Tengo un nativo bailando break dance. Bloquea mi cuchilla	I got a native doing the <u>funky chicken</u> here. He's blocking my blade.
<i>Avatar</i>	1:31:46	Subtitulado	¿O qué, <u>cabo Rusty</u> ? ¿Me va a matar?	Or what, <u>Ranger Rick</u> ? You gonna shoot me?

En la tabla anterior se muestran ejemplos del uso de la adaptación para salvar los problemas impuestos por la restricción sociocultural. En la primera muestra se observa

que se ha sustituido un tipo de baile conocido en el mundo anglosajón²⁹ por otro estilo cuyo nombre es más conocido en nuestra cultura. En el caso del segundo ejemplo, el personaje de *Ranger Rick* proviene de un libro publicado por la *National Wildlife Federation* en el año 1959, en el que se muestra a Rick, un mapache, que defiende el medio ambiente. Este personaje, bastante desconocido dentro de nuestras fronteras, acabó convirtiéndose en el cabo Rusty, protagonista de la conocida serie *Las aventuras de Rin Tin Tin*, emitida por primera vez en España en los años 60 y que cuenta con diversas reposiciones a lo largo de los años. Tal como han demostrado los anteriores ejemplos, la adaptación posee una especial vinculación con la restricción sociocultural, puesto que es perfecta para eliminar los problemas de comprensión relacionados con muchos de los culturemas que puedan aparecer en el texto audiovisual.

Centrándonos en el caso de las restricciones formales, la adaptación por sí misma puede servir como una técnica para, por ejemplo, reducir el número de caracteres en pantalla, ya que, al reemplazar un concepto cultural por otro, se modifica el texto y, por tanto, se puede acortar para adecuarlo a las convenciones de la subtitulación. No obstante, parece que, cuando se necesita cumplir con estas convenciones y no existe ningún tipo de restricción sociocultural, se prefiere hacer uso de técnicas como la reducción o la compresión. Por este motivo, a pesar de que tengamos un número muy similar de restricciones formales y de restricciones socioculturales, la gran mayoría de las primeras se detectan en muestras en las que ya aparecen restricciones socioculturales. Por tanto, se podría establecer que la adaptación no está relacionada de forma directa con la restricción formal, sino que estas se conectan porque hay una variable principal, que es la restricción sociocultural.

Finalmente, en lo que concierne a las restricciones icónica, lingüística y nula, sus incidencias son puramente anecdóticas y siempre coincidentes con la restricción sociocultural, al igual que sucedía con la restricción formal.

Como conclusión sobre las restricciones relacionadas con la adaptación, se puede afirmar que su uso quedará esencialmente restringido a aquellas muestras que presenten restricción sociocultural.

²⁹ El baile *Funky Chicken* podría compararse a aquel que conocemos en España como «El baile de los pajaritos», canción que se hizo popular en la década de los 80 (llegó a España en el año 81), interpretada por la acordeonista María Jesús, aunque posteriormente la versionaran diferentes artistas, como la banda infantil Parchís.



Figura 71. Índice de coincidencia entre la adaptación y las normas estudiadas

Tras el análisis de las restricciones y la indiscutible relación entre la adaptación y la restricción sociocultural, era indudable que la norma que prevalecería sobre las demás sería la naturalización puesto que, por definición, esta norma se encarga de llevar a cabo un «tratamiento familiarizante de referencias socioculturales» (Chaume, 2003, p. 251). Por esta razón, cada vez que se llevara a cabo una adaptación, se debería considerar que se cumple con la naturalización. Como resultado, podemos afirmar que esta técnica y esta norma están íntimamente ligadas.

Sin embargo, de todas las normas estudiadas, la naturalización no es la única que se relaciona con la presente técnica ya que, como se observa en la figura 73, también se detectan 3 muestras relativas a la explicitación. Después de un análisis de las muestras, consideramos que la explicitación, en este caso, actuaría de forma similar a la naturalización. Por un lado, sabemos que esta última actúa directamente sobre las referencias socioculturales que conllevan una cierta complejidad a la hora de traducir. No obstante, la explicitación en combinación con la adaptación podría dar como resultado una solución similar: se podrían llegar a explicitar conceptos socioculturales complejos para mejorar la comprensión de la trama mediante el uso de esta técnica, con lo que nos encontraríamos con una traducción en la que se ha modificado elementos socioculturales presentes en el TO para adaptarlos a la CM.

Tabla 96. Ejemplo de explicitación mediante adaptación

Película	TCR	Modalidad	Traducción	V.O.
<i>Guardianes de la galaxia</i>	0:22:56	Doblaje	(ON) ¿Qué le pasa al arbolito este?	What is wrong with Giving Tree, here?

El anterior ejemplo proviene de la película *Guardianes de la galaxia*. Este filme es conocido por presentar razas de diferentes planetas, así que el fragmento de texto presentado cobra más sentido al explicar que un personaje se lo está diciendo a otro de una raza de aspecto muy similar a un árbol. Para ello, hace referencia a un personaje llamado «Giving Tree», de un cuento infantil publicado en los años 60 por el autor Shel Silverstein y traducido al español por «el árbol que da» o «el árbol generoso». Sin embargo, al no ser tan conocido este cuento en España, el traductor optó por eliminar la referencia sociocultural y aportar una expresión relacionada pero un poco más genérica («el arbolito este»).

6.2.3.20. Creación discursiva

Esta técnica, al centrarse en establecer «una equivalencia efímera, totalmente imprevisible fuera de contexto» (Martí Ferriol, 2013, p. 122), siempre se sitúa en esa fina línea del concepto de «fidelidad». Según la definición de Hurtado, se podría considerar que un texto es fiel si este se atiene a lo «que quiere decir el autor», la «lengua de llegada» y el «destinatario de la traducción». Teniendo en cuenta esos tres aspectos, la aplicación de la creación discursiva no tendría por qué estar en disonancia con la fidelidad, puesto que cumple con las características propuestas por Hurtado, a pesar de que el TM no exprese exactamente lo mismo que el TO.

Tabla 97. Ejemplo de creación discursiva

Película	TCR	Modalidad	Traducción	V.O.
<i>Avatar</i>	1:40:57	Subtitulado	¡Más leña!	All right, let's turn up the heat.

Como se observa en el ejemplo de la tabla 97, la creación discursiva establece una relación entre TO y TM, mediante una serie de decisiones traslativas en el TM que no podrían comprenderse sin el contexto. Esta muestra, procedente del filme *Avatar*, se

encuentra en una escena en la que se produce una pelea, por lo que esta enunciación, al no ofrecer ninguna carga informativa importante, se puede modificar por cualquier expresión que se pronunciara en español con el objetivo de favorecer la naturalidad.

Vistas las características de la creación discursiva, queda patente que el doblaje es propicio para el uso de dicha técnica, ya que no cuenta con la banda de sonido original. Anteriormente habíamos mencionado que el subtítulo está muy limitado por la banda de sonido original ya que esta sigue presente y el espectador siempre la podrá comparar con la traducción que se muestra en los subtítulos. Debido a ello, habrá más dificultad para aplicar en esta modalidad de TAV técnicas más libres (o más cercanas a un método interpretativo-comunicativo). Sin embargo, y a pesar de lo dicho, en el corpus se han detectado hasta 18 muestras de creación discursiva en el subtítulo (aunque en el doblaje se extrajo un total de 35 muestras).

Antes de continuar con el análisis de esta técnica en relación con las restricciones, es pertinente resaltar que, en el corpus estudiado, parece que la creación discursiva es una de las técnicas que más se utilizan con el objetivo de la creación de humor y que, por tanto, su incidencia destaca en aquellas películas que presentan un tono más humorístico, como *Men in Black III* o *Guardianes de la galaxia*. En la tabla 98 se ofrecen ejemplos de este uso de la creación discursiva.

Tabla 98. Ejemplo del uso de la creación discursiva para obtener un efecto humorístico

Película	TCR	Modalidad	Traducción	V.O.
<i>Men in Black III</i>	0:27:17	Doblaje	(ON) Todas las mañanas, a la hora del café, él decía: “Escucha, prenda, este café está cargado”. Y yo debía contestar: “No puede ser, lo han descargado esta mañana”.	Every morning with his coffee, and he said: “I tell you something, slick. This coffee tastes like dirt.” And I was supposed to say: “What did you expect? It was just ground this morning.”

Tras establecer los rasgos que presenta la creación discursiva, ahora se analizará el uso de esta técnica en relación con las restricciones estudiadas.

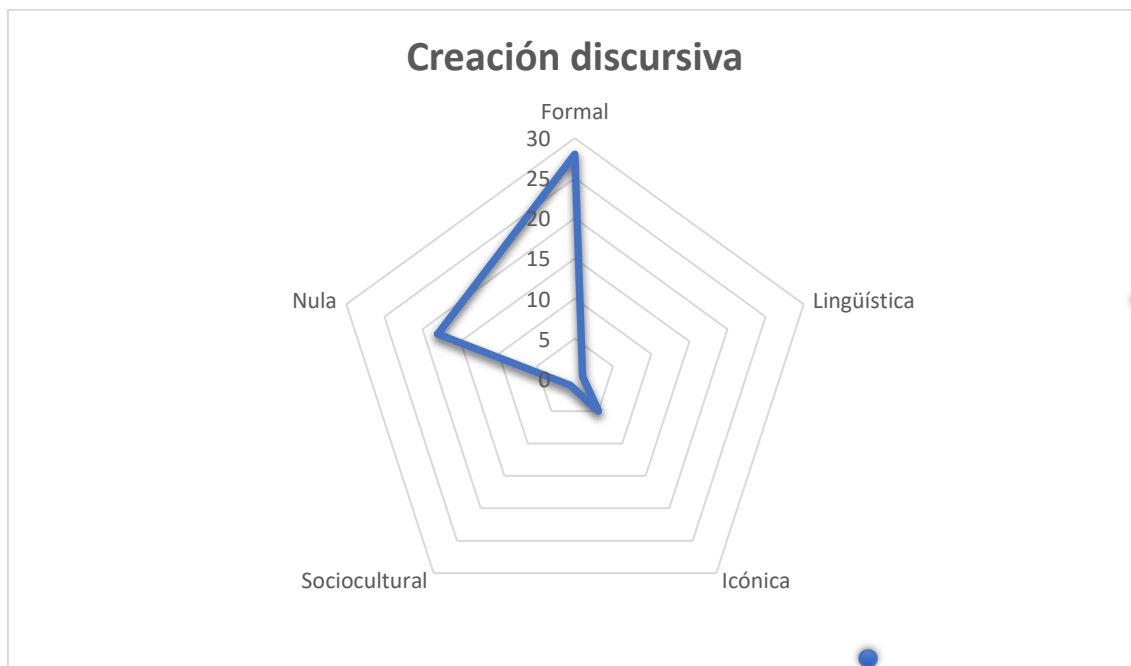


Figura 72. Índice de coincidencia entre la creación discursiva y las restricciones estudiadas

Después de un análisis de todas las muestras procedentes del corpus, se advierte que la restricción formal y la nula vuelven a aparecer de forma destacada en comparación con las otras restricciones. Si tenemos en cuenta la suposición de que la creación discursiva se relaciona con la creación de elementos humorísticos, resulta probable que estas restricciones sean aquellas con las que más se puede relacionar la presente técnica. La traducción del humor se reviste de una especial dificultad para el traductor ya que cuenta con muchas variables: no solo depende del tipo de chiste (que puede provenir de un canal, como los chistes lingüísticos a través del canal auditivo, o de ambos, como puede ser un chiste complejo que afecte a imagen y sonido) sino que también dependerá de la cercanía entre la CO y la CM; sabemos que todas las culturas se ríen, pero no tienen por qué reírse de lo mismo (Hofstede, 2009), así que también la dificultad de trasvasar el humor de una a otra dependerá de lo similares que sean entre ellas. Como consecuencia de estas complicaciones, muchas veces los chistes se perderán en la traducción, por lo que para compensar esas pérdidas y mantener el tono humorístico de la película, el traductor puede añadir elementos cómicos en fragmentos en los que esa comicidad no se encontraba originalmente. Para ello, lo más sencillo será modificar aquellos fragmentos del TO que no presenten restricciones o que presenten solo restricciones que no afecten al sentido de

la frase, quedando así descartadas varias de las restricciones estudiadas. Como resultado, tenemos entonces mayor cantidad de muestras de creación discursiva relacionadas con las restricciones formal y nula.

En lo que respecta a las otras restricciones, demuestran muy poca incidencia relacionada con la creación discursiva. La siguiente en cuestión de cantidad de muestras (5 en total) es la restricción icónica:

Tabla 99. Ejemplo de creación discursiva y restricción icónica

Película	TCR	Modalidad	Traducción	V.O.
<i>Men in Black III</i>	0:50:46	Doblaje	(ON) K, a esta la llamo “paseando bajo el arco del triunfo”.	K, I call this one “Low Hanging Fruit”.

En esta escena de *Men in Black III*, J (Will Smith) está jugando a los bolos y hace una tirada en una postura poco habitual: pasar la bola de bolos entre las piernas; y de ahí la opción en inglés «Low Hanging Fruit» y en español «paseando bajo el arco del triunfo». Además, nos gustaría destacar también la presencia del humor dentro de este fragmento, que se ha podido ver reflejada en el TM.



Figura 73. Captura de pantalla de Men in Black III

Debido a que la imagen, como se observa en la figura 75, condiciona toda la traducción, estamos ante un caso claro de restricción icónica. No obstante, deberíamos recalcar que no todos los usos de creación discursiva relacionados con la restricción icónica son similares a este, puesto que lo más habitual es que técnica y restricción coincidan en una misma muestra por casualidad como, por ejemplo, en una escena en la que haya varios cambios de plano cuando uno de los protagonistas esté hablando y que, además, el traductor haya decidido hacer uso de la creación discursiva de forma puntual.

En lo que respecta a la restricción lingüística, solo se ha podido detectar en una muestra en la película *Avatar*:

Tabla 100. Ejemplo de creación discursiva y restricción lingüística

Película	TCR	Modalidad	Traducción	V.O.
<i>Avatar</i>	1:40:57	Subtitulado	Vamos a freírlo.	Cleared hot.

Este fragmento procede de una escena en la que a unos soldados se les da permiso para disparar, de ahí el uso en inglés de la frase «cleared hot», proveniente de un registro militar (cuya traducción aproximada sería «permiso concedido [para disparar]»). Sin embargo, es posible que, con el objetivo de que el texto en nuestro idioma tuviera más fuerza, se optara por la opción «vamos a freírlo» que, si bien no pertenece al registro militar, los espectadores podrían considerar aceptable esta frase dentro de una escena de guerra.

Aunque podríamos llegar a esperar más muestras dentro de la restricción lingüística puesto que esta técnica permite una gran libertad a la hora de modificar el TO, como bien avanzábamos antes, solo se ha detectado una muestra en la que coincidieran la creación discursiva y la restricción lingüística. No obstante, y a pesar de estos datos, no se descarta la idea de que en otro corpus la creación discursiva se pueda aplicar para solucionar este tipo de restricciones.

Finalmente, para hacer mención a la restricción sociocultural, tenemos el siguiente (y único) ejemplo:

Tabla 101. Ejemplo de creación discursiva y restricción sociocultural

Película	TCR	Modalidad	Traducción	V.O.
<i>Marte</i>	0:46:57	Doblaje	(ON) Me da que no va a ser precisamente una charla animada y fluida	This won't exactly be an Algonquin Round Table

En el fragmento de la tabla 102, encontramos una referencia a la *Algonquin Round Table*, o, en español, Mesa redonda del Algonquín, un grupo de periodistas, escritores y críticos de Broadway de los años 20 que se reunían para formar una tertulia crítica del mundo del espectáculo. Como esta referencia en España no es tan conocida, se optó por neutralizar la expresión, que se convirtió en «una charla animada y fluida» en el TM.

Para concluir, de la restricción sociocultural solo resta decir que, al igual que sucedía con la restricción lingüística, las muestras que la representan son escasas, aunque creemos que la creación discursiva también puede ser de utilidad para solucionar las complicaciones surgidas por referencias socioculturales. Quizás su escasa aparición también tenga que ver con el bajo índice de incidencia que tiene la restricción sociocultural *per se*.



Figura 74. Índice de coincidencia entre la creación discursiva y las normas estudiadas

Previamente se había establecido que la creación discursiva era una técnica que proporcionaba mucha libertad al traductor, ya que este podía llevar a cabo bastantes cambios en el TM (y por eso definíamos esta técnica como eminentemente afín al doblaje). Por esta razón, se esperaba que, de todas las normas con las que podía coincidir la creación discursiva, la naturalización fuera la principal de ellas. En este caso, la naturalización cuenta con 32 muestras, seguida por la explicitación (11), la eufemización (5), y la estandarización (1). Contrariamente a lo esperado, no se ha detectado ningún fragmento de texto en el que coincidan disfemización y creación discursiva. No obstante, no podemos descartar que la creación discursiva sea un buen recurso para realizar un proceso de disfemización, así que es probable que pudiéramos atribuir su nula incidencia al escaso número de disfemizaciones extraídas del corpus.

Ya adelantábamos que la naturalización es la norma que más se relacionaba con la creación discursiva, y es que esta norma antepone la sincronía fonética (y la sincronía de personajes) a que la traducción sea similar a lo expresado en el TO, por lo que el uso de la presente técnica descarta por completo su incidencia con la fidelidad lingüística.

En el caso de la explicitación, la creación discursiva permite añadir elementos no presentes en el texto para poder mejorar las conexiones lógicas o las referencias internas y, así, crear un texto más cohesionado.

Tabla 102. Ejemplo de explicitación mediante creación discursiva

Película	TCR	Modalidad	Traducción	V.O.
<i>Marte</i>	0:46:57	Subtitulado	Esto no va a ser / una charla de intelectuales.	This won't exactly be an Algonquin Round Table

En el ejemplo de la tabla anterior, se evidencia una explicitación a través de la explicación de una expresión o concepto que podría no llegar a entenderse en la CM (y que se ha explicado para el ejemplo de la tabla 102).

Siguiendo con la eufemización, que es la siguiente norma por orden de coincidencia con la creación discursiva, habíamos establecido que esta técnica modificaba considerablemente el fragmento en el que se aplicara, así que, si encontramos una muestra en la que coincidieran la creación discursiva y la eufemización, sería con el objetivo de

eliminar esas expresiones tabú. Por tanto, en este caso la creación discursiva no se utilizará con una intención humorística, sino con una idea de estandarizar el tono. Debido a las características de la eufemización, esta suele producirse en los subtítulos puesto que los elementos tabú suelen verse reducidos o suavizados en esta modalidad: «Taboo words, swaerwords and interjections are often toned down in subtitles or even deleted if space is limited [...]. Saying such words is one thing, writing them is another matter, especially if they appear in enormous letters on the cinema screen» (Díaz Cintas y Remael, 2007, pp. 195-196). Sin embargo, después de un análisis de la incidencia en ambas modalidades, doblaje y subtítulo, es destacable que las 5 muestras se hallaran en las versiones dobladas. Por tanto, se podría afirmar que estas eufemizaciones se producen principalmente con el objetivo de cumplir con las sincronías vinculadas a la modalidad de doblaje y la eufemización se produce por el cambio de estas expresiones.

Tabla 103. Ejemplos de eufemización mediante la creación discursiva

Película	TCR	Modalidad	Traducción	V.O.
<i>Guardianes de la galaxia</i>	0:41:10	Doblaje	(OFF) Ese mono no lo ha devuelto.	That bastard didn't put it back.
<i>Guardianes de la galaxia</i>	1:20:16	Doblaje	(ON) No sé si creer que un pringado no la va a pringar, señora.	I don't know that I believe anyone is 100% a dick, ma'am.

Finalmente, en relación a la estandarización lingüística, la única muestra extraída es la representada en la tabla 101, y coincide con el único fragmento, que, además, presenta restricción lingüística. Por ello, a falta de más muestras con estas características, podríamos aventurarnos a afirmar que restricción y norma están íntimamente relacionadas y que la creación discursiva es un vehículo perfecto para cumplir con las convenciones impuestas por el medio.

6.2.3.21. Discusión general sobre las técnicas

Como se ha hecho con las restricciones y las normas, en este apartado se analizarán las técnicas de forma general y la relación entre ellas.

En primer lugar, se determinará la incidencia de cada una de las técnicas. En el gráfico que ilustramos a continuación, en la figura 75 se muestra de mayor a menor el número de muestras recogidas por técnicas:

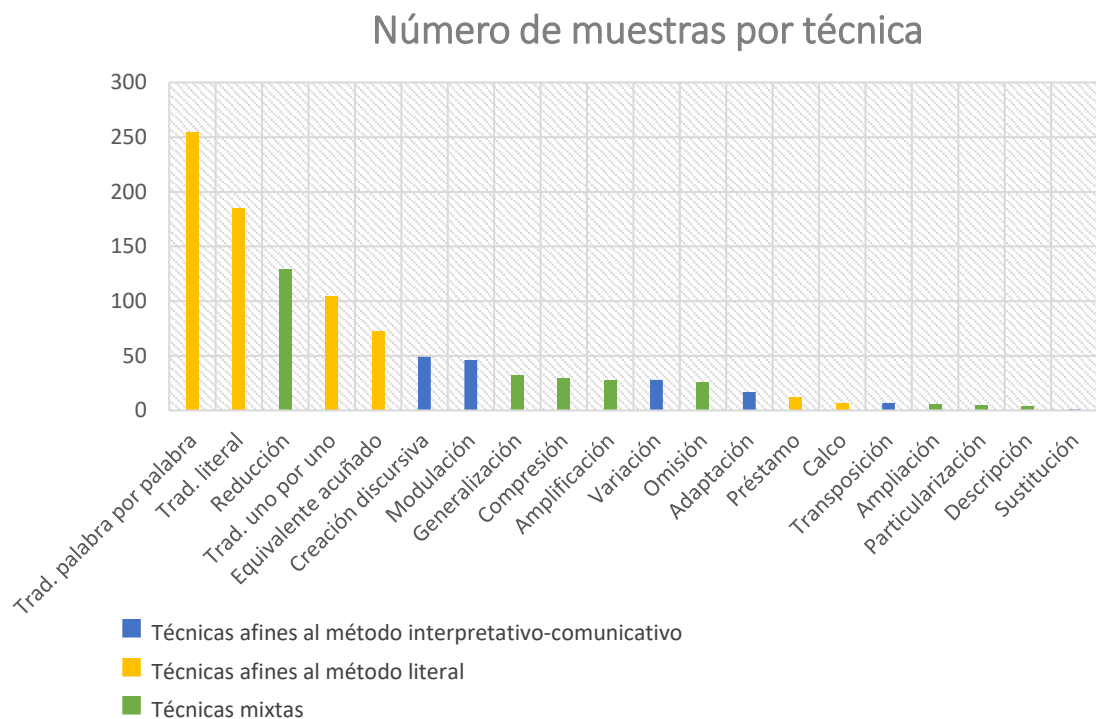


Figura 75. Número de muestras por técnica ordenadas de mayor a menor incidencia

Es destacable que las muestras que se caracterizan por una mayor incidencia pertenecen al grupo de técnicas afines a un método literal (con la técnica mixta de reducción en tercer lugar). Habrá que llegar hasta el sexto puesto por orden de incidencia para encontrarnos con una técnica más afín al método interpretativo-comunicativo. De esta información se desprende que, por lo menos en el corpus estudiado, se produce principalmente una traducción más cercana al original, delimitando de manera considerable la inclusión, eliminación o modificación de información. Asimismo, suponemos que estos datos dependen de dos factores claros. El primero de ellos está relacionado con los subtítulos: como las técnicas que modifican más el texto no se utilizan tanto en la modalidad de subtítulo, puesto que el receptor podría llegar a considerar la traducción como incorrecta y, por lo tanto, tacharla de no aceptable, la incidencia en subtítulo de las técnicas más afines al método interpretativo-comunicativo será mucho menor que en aquellas técnicas más literales. El segundo de los factores tiene que ver con el género audiovisual de las películas que conforman el corpus. Se había determinado que, debido

a las características de la ciencia ficción, el uso de las técnicas más literales sería más significativo que el de las técnicas más libres. Además, como las películas elegidas presentan un alto componente de escenas de acción, en muchos momentos el texto audiovisual se ve reducido a oraciones o frases cortas, que normalmente suelen traducirse de forma bastante literal. Como consecuencia, este sería otro de los motivos para que fuera aumentando la incidencia de estas técnicas consideradas más cercanas al TO.

En segundo lugar, se definirán aquellas técnicas que se utilizan preferentemente en doblaje y preferentemente en subtítulo. Para analizar esta información utilizaremos el gráfico de barras que se encuentra a continuación (figura 76). En él se observa la incidencia de cada una de las técnicas tanto en la modalidad de doblaje (representado mediante una barra azul) como en la modalidad de subtítulo (representado mediante una barra naranja). A partir de este gráfico se podrán establecer cuáles son las técnicas predominantes en cada modalidad y cuáles son las que podríamos considerar como «duales» (para no confundirlas con las técnicas mixtas relacionadas con los métodos literal e interpretativo-comunicativo). Estas técnicas duales no se vinculan directamente con una modalidad u otra y, por tanto, su incidencia no se verá aumentada ni disminuida debido a este aspecto.

Mediante la figura 76 se puede observar claramente qué técnicas predominan en una modalidad u otra. Queda patente que las técnicas más literales se vincularán en mayor medida con el subtítulo, puesto que la traducción llevada a cabo para esta modalidad, como ya habíamos avanzado, se ve restringida por la presencia de la banda de sonido original. Sin embargo, no se puede afirmar que haya técnicas que solo se empleen en una de las modalidades, debido a que casi todas ellas se han aplicado tanto en el doblaje como en el subtítulo. La única excepción la encontramos con la sustitución, pero eso no significa que esta técnica no se utilice en el subtítulo, sino que en el corpus estudiado solo se detectó una muestra que presentara sustitución, por lo que no se ha podido llevar a cabo un análisis más profundo de esta técnica.

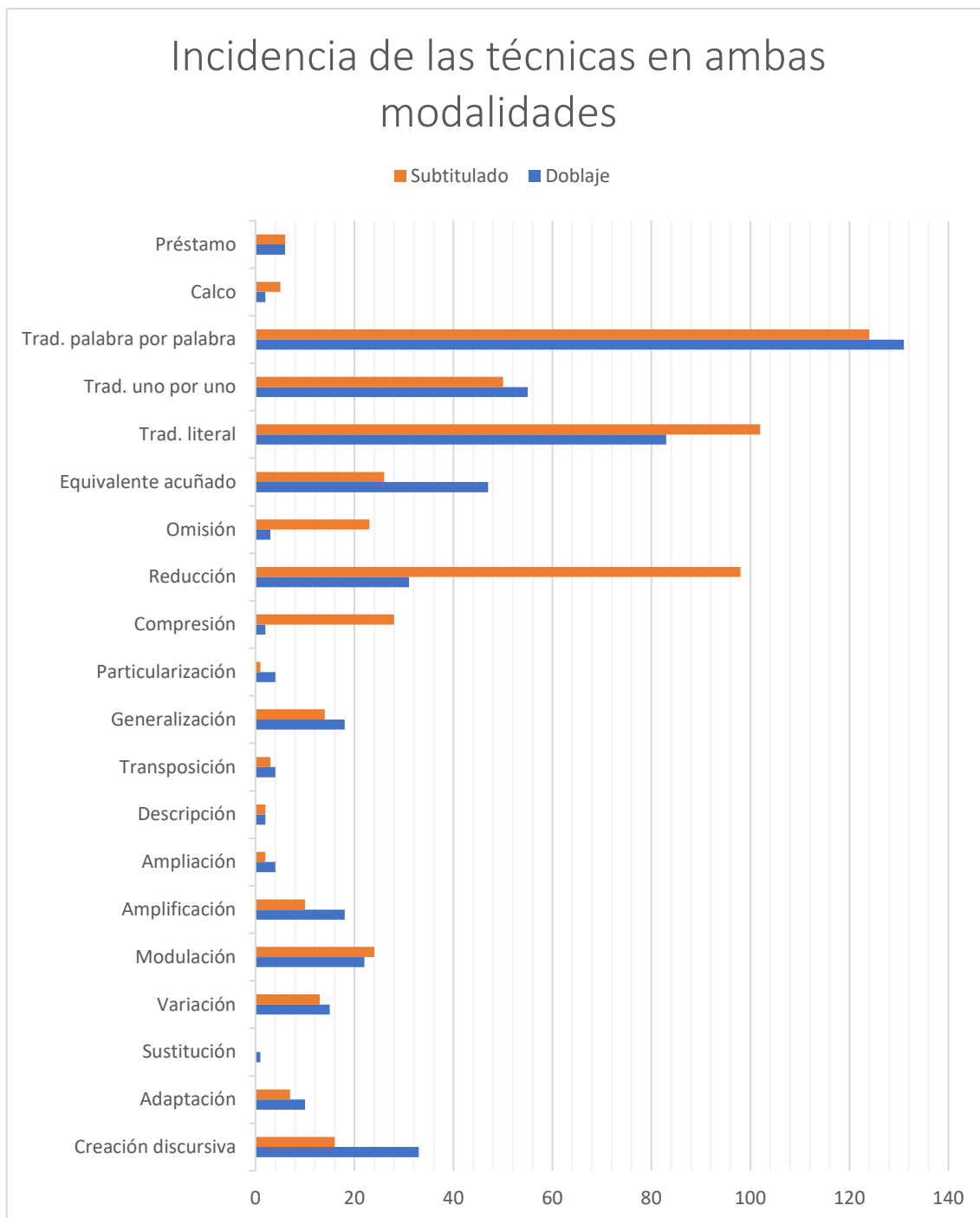


Figura 76. Incidencia de las técnicas según la modalidad

Asimismo, se puede determinar mediante la presente investigación que, de los tres grupos posibles en los que se pueden clasificar las técnicas (representativas del doblaje, representativas del subtitulado y duales), el más común es el que concentra aquellas que se aplican tanto en subtitulado como en doblaje, lo que le ofrece al traductor una amplia variedad de opciones a la hora de resolver las dificultades traslativas impuestas por el medio.

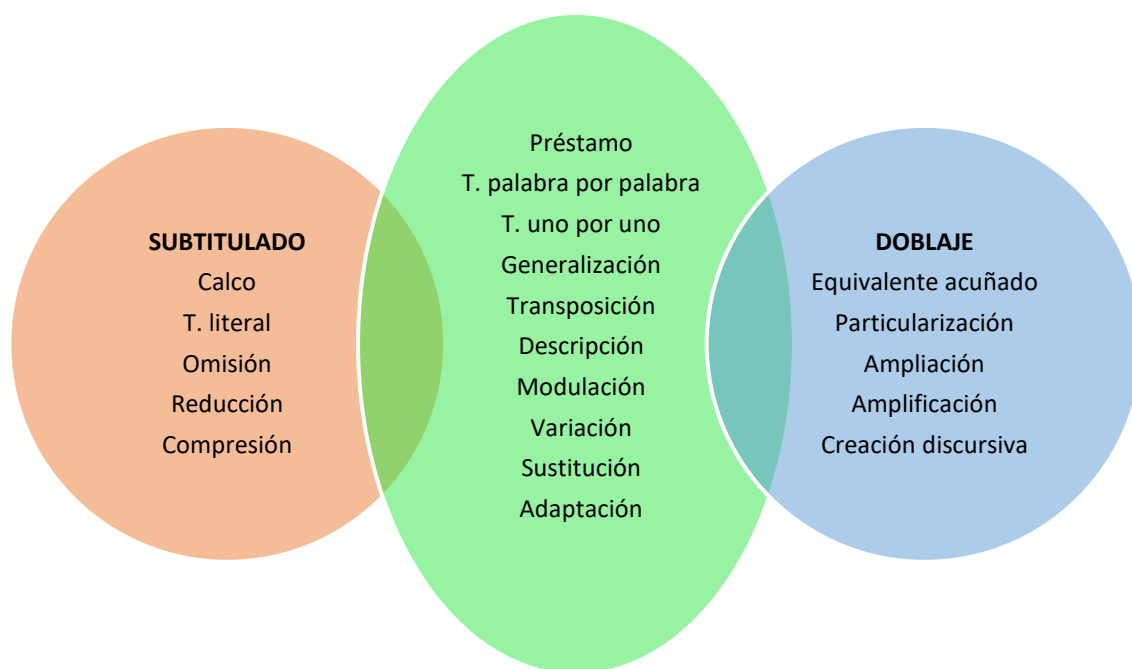


Figura 77. Agrupación de las técnicas según su vinculación con cada modalidad

Como último punto del apartado sobre las técnicas, es conveniente repasar la relación de estas con las restricciones y las normas, y cómo afectan a su incidencia.

En el caso de las normas, hay que tener en cuenta que dos de ellas son las que han destacado por la cantidad de muestras en las que están presentes; nos referimos a la fidelidad lingüística y la naturalización. Se había llegado incluso a afirmar durante esta investigación que son dos normas opuestas y que, como consecuencia, a medida que va aumentando la incidencia de una en la traducción de un texto audiovisual, irá disminuyendo la de la otra (véase la figura 30).

En el gráfico siguiente se puede observar la cantidad de muestras que presentan ambas normas en cada una de las técnicas, ordenadas desde las más representativas del método literal hasta las más alejadas de él. En el primer segmento de la figura se encuentran los mayores picos de la fidelidad lingüística, concretamente en la traducción palabra por palabra y en la traducción literal. En el caso de la naturalización, creemos que estos picos pueden deberse simplemente al aumento del número de muestras correspondientes a esas técnicas; no obstante, cuando se observan los picos relativos a la fidelidad lingüística, parecen ser demasiado altos como para deberse solo a este motivo, por lo que podríamos afirmar que la incidencia de esta muestra destaca más en estas técnicas cercanas al método

literal. Después de todo, la fidelidad lingüística implica una mayor literalidad que la naturalización.

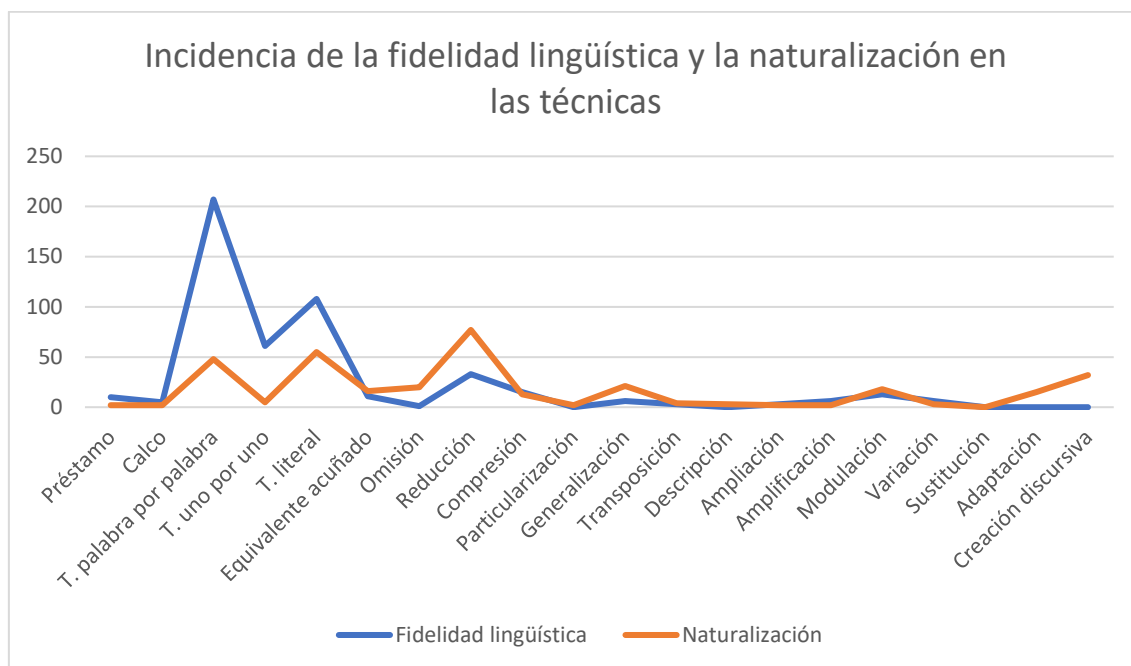


Figura 78. Comparativa de la incidencia de la fidelidad lingüística y la naturalización en las técnicas

Con la naturalización no sucede exactamente lo contrario, puesto que encontramos esos picos (cuyo motivo ya explicamos en el párrafo anterior) en las técnicas literales, pero no se detectan picos similares a la fidelidad lingüística en el extremo de las técnicas más relacionadas con métodos interpretativos-comunicativos. Consecuentemente, se desprende la idea de que la naturalización podría ser una norma más estable, con posibilidades de aparecer unida a cualquiera de las otras técnicas. Sin embargo, debemos destacar una razón por la que se pueden haber obtenido estos datos: las técnicas relacionadas con el método interpretativo-comunicativo son menos abundantes que aquellas situadas al principio del gráfico (y, por tanto, más representativas del método literal). Igualmente, y a pesar de esta situación, si se observa detenidamente la figura 78, se puede ver que, en la mayoría de las técnicas, aunque sea por poco, la naturalización supera a la fidelidad lingüística. Pongamos por ejemplo el caso de la generalización, en el que nos encontramos con 21 muestras de naturalización en comparación a las 6 de la fidelidad lingüística; la modulación, con una diferencia de 18 a 13; o la adaptación, con 15 muestras de naturalización y ninguna de fidelidad lingüística.

Para concluir, sería conveniente destacar que, en el caso de las otras normas, hay una escasa incidencia en comparación a las dos normas más abundantes. Podría decirse que estas normas son tan específicas que no se pueden aplicar mediante muchas de las técnicas propuestas. Además, ya que las normas se utilizan para resolver los problemas de traducción presentados por las restricciones, en el caso de que no existan las restricciones que más se relacionan con estas normas menos recurrentes, es de esperar que su incidencia bajara. Por ejemplo, si no abundan las muestras que cuentan con restricciones socioculturales, es normal que las normas más relacionadas con estas restricciones, como son la explicitación o la estandarización, tampoco se observen de forma tan habitual en el corpus. Al mismo tiempo, siguiendo el ejemplo de las restricciones socioculturales, debemos recordar que en los filmes de ciencia ficción, estas restricciones se reducen al mínimo debido a su contexto ficticio y que, al ser películas consideradas taquilleras, una de sus características es ser lo más internacionales posible. Es por ello que la restricción sociocultural o, incluso, la lingüística, influyen gran manera en el uso de estas normas concretas. Lo mismo sucede con la eufemización y la disfemización, ya que se debe tener en cuenta que estas normas tienen su mayor incidencia cuando existen elementos humorísticos en el texto (aunque eso no quiere decir que no puedan utilizarse en otros contextos no humorísticos) y, puesto que de las películas que conforman el texto solo *Men in Black III* tiene una clara intención humorística, el uso de estos dos procesos lingüísticos se ve muy limitado.

7. CONCLUSIONES

Después de un análisis pormenorizado de las características de la TAV en textos audiovisuales de ciencia ficción, se ha podido determinar el grado de disparidad entre las versiones dobladas y subtituladas de inglés a español, objetivo fundamental de esta tesis doctoral. En el caso del presente género audiovisual, hemos encontrado más similitudes que diferencias entre ambas modalidades, motivadas principalmente por las características que comparten todas las películas de ciencia ficción espacial del corpus y que ya hemos mencionado durante toda la investigación (abundancia de terminología científica y pseudocientífica, predominancia de la acción sobre el diálogo, etc.). Es por ello que podemos corroborar la hipótesis principal de este estudio: debido a que la traducción para doblaje y la traducción para subtitulado presentan muchas semejanzas, los traductores podrán aplicar soluciones iguales, aunque cada una deba cumplir con sus convenciones propias. Asimismo, como para esta investigación se llegaron a extraer más de mil muestras del corpus (concretamente, 1013), se han obtenido una serie de deducciones generales en el uso de las restricciones, las técnicas y las normas con referencia al género de ciencia ficción.

En relación con las restricciones, se puede concluir que no existe una diferencia notable entre la modalidad de doblaje y la de subtitulado, teniendo como referencia el cómputo total de todas las películas y no los datos específicos de cada uno de los filmes. En cuestión de casos particulares, es conveniente recordar excepciones como que el índice de aparición de las restricciones icónicas destacaba en la película *Marte* debido a la gran cantidad de insertos con los que contaba el filme, y es ello lo que puede haber generado grandes diferencias entre el subtitulado y el doblaje. Como conclusión en lo que respecta a este aspecto, en el corpus presentado, las restricciones no muestran comportamientos específicos según la modalidad en que se encuentren ya que, aunque las convenciones entre modalidades no sean las mismas, sí queda compensado el índice de aparición de restricciones entre doblaje y subtitulado.

Asimismo, se ha confirmado que, según la aparición de las restricciones en un texto, estas no están correlacionadas entre sí. En otras palabras, al observar un crecimiento lineal y no exponencial de las restricciones a lo largo de una película, se demuestra que la presencia de una restricción no afecta a la siguiente. Esto quiere decir que no importa cuántas restricciones manifieste una película, la incidencia de estas dependerá de otros factores y no de la cantidad que muestre cada filme.

Finalmente, es conveniente establecer los motivos por los que unas restricciones tienen una incidencia más alta que otras. Durante el estudio se ha llegado a concluir que la restricción formal es la que más se ha detectado en todo el corpus. Ya adelantábamos que se debe a la cantidad de convenciones que debe cumplir un texto traducido en cualquiera de las modalidades: sincronía fonética, cinésica, espacial e isocronía; por lo que, considerando las películas que se han analizado, se puede deducir que este género no presenta dificultades considerables en cuanto a restricciones relacionadas solo con el contenido y no con la forma. Como ejemplo encontramos la restricción lingüística que, en este género fílmico, se centra más en términos relacionados con el ámbito de la ciencia que en juegos de palabras, lo que facilita su traducción; o también se puede hacer mención al caso de la restricción sociocultural, que, como se ha expuesto durante todo este estudio, no tiene elevados índices de incidencia debido a que las películas se suelen situar en un contexto sociocultural imaginario, novedoso tanto para los espectadores de la CO como para los de la CM. Debido a ello, los filmes no generan al traductor la dificultad que supone traducir culturemas de la CO desconocidos para la CM.

En lo relativo a las normas, podemos establecer principios similares a los expuestos en relación a las restricciones. El doblaje y el subtulado en general no presentan diferencias significativas entre ellas con casi ninguna de las normas; la única excepción se encuentra en la naturalización, con casi el doble de muestras en el subtulado. Principalmente, esas muestras provienen de la película *Marte*, relacionadas con el caso de la restricción icónica. Sin embargo, en los otros filmes también se ha podido detectar un incremento de la naturalización en el subtulado con respecto al doblaje y creemos que, en parte, puede deberse a las posibilidades que ofrece esta norma para cumplir con la sincronía visual (como puede ser la isocronía, muy limitante en el caso del subtulado y a su vez condicionada por las restricciones formales). Por el contrario, la otra norma con mayor índice de aparición, la fidelidad lingüística, sí muestra similitudes entre ambas modalidades por lo que, teniendo en cuenta el total de muestras que se han podido extraer

de esta norma (515) y su representación similar en doblaje y subtítulo, podríamos decir que la tendencia en la traducción de los textos audiovisuales pertenecientes al corpus es el uso de la fidelidad lingüística, e incluso podríamos afirmar que puede ser la tendencia en este género filmico. Cabía esperar que en las películas de ciencia ficción se cumpliera de forma habitual con esta norma, principalmente por el hecho de que cuenta con una cantidad mayor de terminología científica (claramente más abundante que en otros géneros), que tiene una cierta predisposición a ser traducida de forma muy literal, y por la profusión de frases cortas y poco elaboradas, fruto de las escenas de acción de las películas estudiadas.

Otra de las características en cuanto a las normas que merece atención es la disparidad en la incidencia de normas anteriormente mencionadas y las que en un momento dado del estudio llegamos a considerar que eran normas menos recurrentes. Habíamos denominado «menos recurrentes» a estas normas por su escasa incidencia, aunque, independientemente de su abundancia, todas las normas demuestran la misma importancia, puesto que esta escasez de la que hablamos puede deberse a dos motivos: el primero de ellos es la gran cantidad de muestras que abarcan la naturalización y la fidelidad lingüística, que dejan poco «margen de actuación» a las demás normas. El segundo de los motivos se debe al género filmico en sí, puesto que este impondrá qué restricciones son las más habituales y, a su vez, estas restricciones afectarán a las normas utilizadas. Un ejemplo de ello es el uso de la eufemización y la disfemización, de las que destacábamos su utilidad en el ámbito humorístico; o la estandarización lingüística, una norma que podría relacionarse en gran medida con la restricción sociocultural. Teniendo en cuenta que las películas de ciencia ficción seleccionadas para el corpus no presentaban grandes rasgos humorísticos (con la excepción de *Men in Black III*) ni un elevado número de culturemas, no es de extrañar que estas normas sean de las más escasas en las muestras analizadas.

En cuanto a las técnicas, hemos podido comprobar la estrecha relación entre estas y las restricciones y normas. Evidentemente, al igual que sucedía con las normas, las restricciones afectarán en gran medida a la incidencia de técnicas, por lo que aquellas técnicas que modifican el contenido informativo de la traducción (p.ej. ampliación, particularización, descripción) se detectarán en menos muestras que aquellas que modifican el formato o el estilo del texto audiovisual (p.ej. traducción palabra por palabra, traducción literal). A este respecto, también cabe hacer otra clasificación, relativa a las

técnicas más representativas del subtulado y las técnicas más representativas del doblaje. En el caso del corpus (y creemos que este hecho puede ser extrapolable incluso a otros géneros filmicos), se demuestra que, debido a las convenciones propias de cada una de las modalidades, la subtulación se decanta más por aquellas técnicas de reducción que permitan adecuar el texto a la pantalla, ya sea por adecuación de tiempo o por número de caracteres; y, además, se tiende a usar técnicas que permitan una mayor literalidad debido a la coexistencia del mensaje en la lengua origen (en forma de la banda de sonido original) y la traducción (en forma de subtítulos), lo que podría llevar al espectador a comprobar la corrección del texto meta (según su propia —y no siempre acertada— idea de «fidelidad»). Por el contrario, en el doblaje nos encontraremos con técnicas que permiten una traducción más libre (aunque al igual que en la otra modalidad, también predominan las técnicas más literales, presumiblemente por influencia del género filmico, que incita a una mayor literalidad del texto). Adicionalmente a esta clasificación de técnicas de doblaje y de subtulado, nos encontramos con aquellas técnicas que no presentan una vinculación concreta con cualquiera de las dos modalidades. Al contrario de lo esperado, este grupo de técnicas «duales» (denominadas así para evitar confundirlas con las «técnicas mixtas», que hacían referencia a técnicas representativas tanto del método literal como del método interpretativo-comunicativo) resultó ser el más numeroso, pues agrupaba hasta el 50 % de las técnicas estudiadas, por lo que el 50 % restante se repartía a partes iguales entre las técnicas de doblaje y de subtulado. De esta información se desprende que no importa la modalidad con la que esté trabajando el traductor, ya que siempre tendrá disponible un amplio abanico de técnicas. Aunque existan técnicas que se utilicen preferentemente en doblaje o en subtulado, ninguna de ellas se aplicará con exclusividad en una de estas modalidades.

Tras un estudio detallado, la incidencia de las técnicas nos ha permitido conocer con qué método traductor se relacionan más este tipo de películas, y es que, tal como suponíamos antes de comenzar el análisis, las películas pertenecientes al género de ciencia ficción de este corpus muestran una vinculación mayor con un método literal, aunque este hecho no descarta el uso de técnicas más relacionadas con el método interpretativo-comunicativo, como pueden ser la creación discursiva o la modulación.

Por último, en relación a las técnicas que más se han detectado en el corpus, debemos resaltar la traducción palabra por palabra y la traducción literal, ambas muy relacionadas

con la norma de fidelidad lingüística y esta última relacionada, a su vez, con la restricción formal y la restricción nula.

Por consiguiente, tras este análisis se ha evidenciado qué técnicas se utilizan más en la traducción para doblaje y cuáles son las más utilizadas en la traducción para subtitulado, aunque, retomando la hipótesis principal, se puede afirmar que las técnicas empleadas no variarán de forma destacable entre una modalidad y la otra.

Por tanto, y en estrecha relación con estas cuestiones, tenemos que hacer referencia al corpus elegido. ¿El corpus analizado es suficiente y adecuado para esta investigación? Sin duda, podemos responder a esta pregunta de forma afirmativa, puesto que de las películas elegidas se han llegado a extraer 1013 muestras que nos han permitido recabar mucha información con respecto a las elecciones traslativas aplicadas para solucionar los problemas que presentaban los textos audiovisuales.

Con respecto al número de documentos que conformaban el corpus, ya Martí Ferriol establecía mediante un análisis estadístico sobre el «tamaño mínimo de una muestra representativa de una población» (2013, p. 180) que 6 películas³⁰ eran suficientes para obtener unas conclusiones que se pudieran extrapolar a todo el género. En el caso de la presente investigación, nos centramos en el ámbito concreto de la ciencia ficción: en los filmes que presentaran, como parte fundamental y casi protagonista de la historia, un contexto espacial o seres de otros planetas. Como consecuencia, nos encontrábamos con que casi todas las películas tenían un corte futurista, puesto que, menos *Men in Black III*, todas ellas se situaban en un futuro más o menos alejado en el tiempo.

Como conclusión final, podemos afirmar que la metodología de Martí Ferriol (2013) se puede trasladar al género de la ciencia ficción con mínimas modificaciones. Por tanto, si dicho método ha podido ser aplicado en dos tipos de filmes diametralmente opuestos como son el cine de autor y la ciencia ficción, creemos que su uso también podrá ser de utilidad en otros géneros fílmicos. Asimismo, la facilidad de uso y la adecuación del método propuesto por Martí Ferriol quedan validadas por la cantidad de muestras que se han podido obtener del corpus, de las cuales hemos podido extraer información significativa sobre el comportamiento de las técnicas, normas y restricciones audiovisuales dentro de aquellas películas pertenecientes a dicho género. Asimismo, las

³⁰ Martí Ferriol (2013) establecía mediante estadística que un corpus de 5 películas era suficiente para obtener una muestra representativa.

únicas modificaciones que se han llevado a cabo se han especificado en los apartados de discusión general sobre las restricciones, normas y técnicas. Como ejemplo de estas pequeñas modificaciones, hacemos hincapié en la propuesta de que la naturalización albergara también alteraciones con respecto a la sincronía espacial, o la posible necesidad de añadir, en un futuro, una norma antónima a la explicitación: la implícitación.

Asimismo, la presente investigación abre la posibilidad de que se pueda utilizar esta metodología para seguir investigando en diferentes géneros filmicos puesto que estamos convencidos de que estos géneros, aunque presentarán características compartidas con los ya estudiados, mostrarán también características propias que serán las que los diferencien. Como futuro objeto de estudio, sería pertinente también explorar aquellos aspectos en los que, por razones relacionadas con el tamaño del corpus, no se ha podido llegar a unos resultados concluyentes como, por ejemplo, el uso de la técnica de la sustitución o el comportamiento de las restricciones socioculturales, entre otros.

8. BIBLIOGRAFÍA

- Abrams, J. J. (2009) *Star Trek*. Estados Unidos: Paramount Pictures.
- Abrams, J. J. (2013) *Star Trek: en la oscuridad*. Estados Unidos: Paramount Pictures.
- AENOR (2005) *Audiodescripción para personas con discapacidad visual. Requisitos para la audiodescripción y elaboración de audioguías. UNE 153020*. Madrid.
- Agost, R. (1999) *Traducción y doblaje: palabras, voces e imágenes, Ariel practicum*. Barcelona: Ariel.
- Alkon, P. K. (2002) *Science Fiction before 1900*. Londres: Routledge.
- Alsina, H. (1993) *Historia del cine americano I. Desde la creación al primer sonido (1893 - 1930)*. Barcelona: Laertes.
- Amis, K. (1966) *El universo de la ciencia ficción*. Madrid: Editorial Ciencia Nueva.
- Arnold, J. (1955) *¡Tarántula!* Estados Unidos: Universal Pictures.
- Ávila Molero, M. I. (2016) *Mejora de la comprensión auditiva del inglés como segunda lengua mediante material audiovisual subtulado*. Tesis doctoral. Sevilla: Universidad Pablo de Olavide.
- Ballester, A. (2001) «Doblaje y nacionalismo. El caso de sangre y arena», en Chaume, F. y Agost, R. (eds.) *La traducción en los medios audiovisuales*. Castellón de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I, pp. 165-175.
- Becher, V. (2011) *Explicitation and implicitation in translation*. Tesis doctoral. Hamburgo: Universidad de Hamburgo.
- Biblioteca Nacional de España (2010) «Novela de ciencia ficción: guía de recursos bibliográficos». URL: <http://www.bne.es/export/sites/BNWEB1/es/Micrositios/Guias/NovelaCienciaFiccion/resources/pdfs/CienciaFiccion.pdf>
- Black, S. (2013) *Iron Man 3*. Estados Unidos: Walt Disney Studios Motion Pictures.

Box Office Mojo (sin fecha).

Brophy, P. (2000) «Monster Island: Godzilla and Japanese sci-fi/horror/fantasy», *Postcolonial Studies: Culture, Politics, Economy*, 3(1), pp. 39-42.

Calduch, C. y Talaván, N. (2017) «Traducción audiovisual y aprendizaje del español como L2: el uso de la audiodescripción», *Journal of Spanish Language Teaching*, 4(2), pp. 168-180.

Cameron, J. (2009) *Avatar*. Estados Unidos: 20th Century Fox.

Carmona, R. (1996) *Cómo se comenta un texto filmico*. Madrid: Cátedra.

Casas, M. (1986) *La interdicción lingüística. Mecanismos del eufemismo y disfemismo*. Cádiz: Servicio de Publicaciones Universidad de Cádiz.

Catford, J. C. (1965) *A Linguistic Theory of Translation. An Essay in Applied Linguistics*. Oxford: Oxford University Press.

Chaume, F. (2000) «Aspectos profesionales de la traducción audiovisual», en *La profesión del traductor*. Granada: Comares, pp. 47-83.

Chaume, F. (2001) «La pretendida oralidad de los textos audiovisuales y sus implicaciones en traducción», en Chaume, F. y Agost, R. (eds.) *La traducción en los medios audiovisuales*. Castellón de la Plana: Universitat Jaume I, pp. 77-88.

Chaume, F. (2003) *Doblatge i subtitulació per a la TV*. Vic: Eumo.

Chaume, F. (2004) *Cine y traducción*. Madrid: Cátedra.

Chaume, F. (2005) «Estrategias y técnicas de traducción para el ajuste o adaptación en el doblaje», en Merino-Álvarez, R., Santamaría, J. M., y Pajares Infante, E. (eds.) *Trasvases culturales: literatura, cine y traducción 4*. Bilbao: Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco, pp. 145-153.

Chaume, F. (2012) *Audiovisual Translation: Dubbing*. Manchester: St Jerome Publishing.

Chaume, F. (2013) «Panorámica de la investigación en traducción para el doblaje», *TRANS. Revista de traductología*, 17, pp. 13-34.

Chaume, F. y Tamayo, A. (2016) «Los códigos de significación del texto audiovisual:

implicaciones en la traducción para el doblaje, la subtitulación y la accesibilidad», *Linguae – Revista de la Sociedad Española de Lenguas Modernas*, 3(November), pp. 301-335.

Chaves, M. (2000) *La traducción cinematográfica: El doblaje*. Huelva: Universidad de Huelva.

Cooper, M. C.; Shoedsack, E. B. (1933) *King Kong*. Estados Unidos: RKO Radio Pictures.

Costner, K. (1990) *Bailando con lobos*. Estados Unidos: Orion Pictures.

Crosland, A. (1927) *El cantor de Jazz*. Warner Bros.

Cruz García, L. (1995) «Alcance y Fronteras de la Traducción», en *Actas del V Encuentro de Jóvenes Hispanistas*. Las Palmas de Gran Canaria.

Cuéllar Lázaro, C. (2014) «Los nombres propios y su tratamiento en traducción», *Meta: Journal des traducteurs*, 59(2), pp. 360-379.

Díaz Cintas, J. (2001) *La traducción audiovisual. El subtitulado*. Salamanca: Almar.

Díaz Cintas, J. (2003) *Teoría y práctica de la subtitulación. Inglés-español*. Barcelona: Ariel.

Díaz Cintas, J. (2007) «Traducción audiovisual y accesibilidad», en Jiménez Hurtado, C. (ed.) *Traducción y accesibilidad. Subtitulación para sordos y audiodescripción para ciegos: nuevas modalidades de Traducción Audiovisual*. Fráncfort del Meno: Peter Lang, pp. 9-23.

Díaz Cintas, J. (2012) «Los subtítulos y la subtitulación en la clase de lengua extranjera», *Abechache: Revista da Associação Brasileira de Hispanistas*, 2(3), pp. 95-114.

Díaz Cintas, J. y Remael, A. (2007) *Audiovisual Translation: Subtitling*. Manchester: St. Jerome Publishing.

Emmerich, R. (1996) *Independence Day*. Estados Unidos: 20th Century Studios.

de Felipe Boto, M. del R. (2004) «Revisión del concepto de norma en los estudios de traducción», *Hermeneus. Revista de Traducción e Interpretación*, 6.

Fodor, I. (1976) *Film Dubbing: Phonetic, Semiotic, Aesthetic and Psychological Aspects*.

Hamburgo: Buske.

Foy, B. (1928) *Lights of New York*. Estados Unidos: Warner Bros.

Gabriel, N. de (1991) «Alfabetización y analfabetismo en España (1860-1991)», *Historia*, 8, p. 33.

Gambier, Y. (1996) «Introduction: La traduction audiovisuelle un genre nouveau?», en Gambier, Y. (ed.) *Les transferts linguistiques dans les médias audiovisuels*. Villeneuve d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion, pp. 7-10.

Gambier, Y. (2000) «Comunicación audiovisual y traducción: perspectivas y contribuciones», en Lorenzo, L. y Pereira, A. (eds.) *Traducción subordinada (I). El doblaje*. Vigo: Universidad de Vigo, pp. 91-101.

Gambier, Y. (2003) «Introduction: Screen Transadaptation: Perception and Reception», *The Translator*, 9(2), pp. 171-189.

Gambier, Y. (2004) «La traduction audiovisuelle : un genre en expansion», *Meta: Journal des traducteurs*, 49(1), p. 1.

Gandasegui, V. D. (1970) «Espectadores de Falsos Documentales. Los falsos documentales en la Sociedad de la Información», *Athenea digital*, 12(3).

Goldborvert, E. y Gabriel, M. (1995) *Pocahontas*. Estados Unidos: Walt Disney Studios Motion Pictures.

Gómez Gómez, H. (2012) «La proxémica: un acercamiento semiótico al estudio del comportamiento humano», *Revista Universidad EAFIT*, 30(95), pp. 77-86.

González-Quevedo, M. (2019a) «El eufemismo y el disfemismo en la traducción de la comedia: un estudio comparativo entre el subtítulo y el doblaje», en Carrero Martín, J. F. et al. (eds.) *La traducción audiovisual. Aproximaciones desde la academia y la industria*. Granada: Editorial Comares, pp. 37-44.

González-Quevedo, M. (2019b) «Una aproximación al eufemismo y disfemismo en la Traducción Audiovisual», *Revista de Lenguas para Fines Específicos*, 25(2), pp. 58-74.

Goris, O. (1993) «The Question of French Dubbing: Towards a Drame for Systematic Investigation», *Target*, 5(2), pp. 169-190.

Grigaravičiūyte, I. y Gottlieb, H. (1999) «Danish Voices, Lithuanian Voice-over. The

Mechanics of Non-Synchronous Translation.»), *Perspectives: Studies in Translatology*, 7(1), pp. 41-80.

Gunn, J. (2014) *Guardianes de la Galaxia*. Estados Unidos: Walt Disney Studios Motion Pictures.

Gunn, J. (2017) *Guardianes de la Galaxia vol. 2*. Estados Unidos: Walt Disney Studios Motion Pictures.

Haskin, B. (1953) *La guerra de los mundos*. Estados Unidos: Paramount Pictures.

Hatim, B. y Mason, I. (1990) *Discourse and the translator*. Londres: Longman.

Hayward, S. (2013) *Cinema Studies. The Key Concepts*. 4ª. Oxford: Routledge.

Hendrickx, P. (1984) «Partial Dubbing», *Meta: Journal des traducteurs*, 29(2), p. 217.

Hermans, T. (1985) *The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation*. Editado por T. Hermans. Londres y Sydney: Croom Helm.

Hermans, T. (2001) «Norms of translation», en *The Oxford Guide to Literature in English Translation*. Oxford University Press.

Hight, C. (2015) «The mockumentary», en Marcus, D. y Kara, S. (eds.) *Contemporary Documentary*. Oxford: Routledge, pp. 44-59.

Hofstede, G. J. (2009) «Humour across cultures: an appetizer», pp. 1-13.

Honda, I. (1954) *Godzilla*. Japón: Toho Film.

Hurtado, A. (2001) *Traducción y traductología. Introducción a la traductología*. 9ª. Madrid: Cátedra.

IMDb (Internet Movie Database) (sin fecha). Disponible en: <https://www.imdb.com/>.

Ivarsson, J. (2009) «The History of Subtitles in Europe», en Fong, G. C. F. y Au, K. K. L. (eds.) *Dubbing and Subtitling in a World Context*. Hong Kong: The Chinese University of Hong Kong, pp. 3-12.

Izard, N. (1992) *La traducció cinematogràfica*. Barcelona: Centre d'Investigació de l Comunicació.

Izard, N. (2001) «Doblaje y subtitulación: una aproximación histórica», en Duro, M. (ed.)

- La traducción para el doblaje y la subtitulación*. Madrid: Cátedra, pp. 189-208.
- Jakobson, R. (1959) «On Linguistic Aspects of Translation», en Brower, R. A. (ed.) *On Translation*. Cambridge y Massachusetts: Harvard University Press, pp. 232-239.
- Karamitroglou, F. (2000) *Towards a Methodology for the Investigation of Norms in Audiovisual Translation*. Ámsterdam y Atlanta: Editions Rodopi.
- Klaudy, K. y Károly, K. (2003) «Implicitation in Translation: An Empirical Justification of Operational Asymmetry in Translation», en *10th International Conference on Translation and Interpreting, Translation Targets*.
- Kubrick, S. (1968) *2001: Una odisea en el espacio*. Metro-Goldwyn-Mayer.
- Kubrick, S. (1980) *El Resplandor*. Estados Unidos: Warner Bros.
- Lang, F. (1927) *Metrópolis*. Alemania: UFA.
- Lecuona, L. (1994) «Entre el doblaje y la subtitulación: la interpretación simultánea en el cine», en Eguiluz, Federico; Merino, Raquel; Olsen, Vickie; Pajares, E. (ed.) *Trasvases culturales: literatura, cine y traducción I*. Vitoria: Universidad del País Vasco, pp. 279-286.
- Lin, J. (2016) *Star Trek: mas allá*. Estados Unidos: Paramount Pictures.
- Llácer Lorca, E. V. (2004) *Sobre la traducción: ideas tradicionales y teorías contemporáneas*. Valencia: Universidad de Valencia.
- Lloret Romero, N. y Canet Centellas, F. (2008) «Nuevos escenarios, nuevas formas de expresión narrativa: La Web 2.0 y el lenguaje audiovisual», *Hipertext.Net*, 6.
- Lucas, G. (1977) *La guerra de las galaxias*. Estados Unidos: 20th Century Fox.
- Lumière, A. y Lumière, L. (1896) *Charcuterie mécanique*. Francia.
- Luyken, G.-M. (1991) *Vaincre les barrières linguistiques à la télévision : doublage et sous-titrage pour le public européen*. Mánchester: Institut européen de la communication.
- Marleau, L. (1982) «Les sous-titres... un mal nécessaire», *Meta*, 27(3), pp. 271-285.
- Martí Ferriol, J. L. (2005) «Estudio descriptivo y comparativo de las normas de traducción en las versiones doblada y subtitulada al español del filme *Monster's Ball*», *Puentes*, 6, pp. 45-52.

- Martí Ferriol, J. L. (2006) *Estudio empírico y descriptivo del método de traducción para el doblaje y subtitulación*. Universitat Jaume I.
- Martí Ferriol, J. L. (2012) «Nueva aproximación al cálculo de velocidades de lectura de subtítulos», *Trans Revista de Traductología*, 16, pp. 39-48.
- Martí Ferriol, J. L. (2013) *El método de traducción. Doblaje y subtitulación frente a frente*. Castellón de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I.
- Martínez, S. (2012) «La audiodescripción (AD) como herramienta didáctica: Adquisición de la competencia léxica», en Cruces Colado, S. et al. (eds.) *Traducir en la frontera*. Granada: Atrio.
- Martínez Sierra, J. J. (2011) «De normas, tendencias y otras regularidades en traducción audiovisual», *Estudios de Traducción*, 1, pp. 151-170.
- Martínez Sierra, J. J. (2013) *Estudio descriptivo y discursivo de la traducción del humor en textos audiovisuales. El caso de los Simpson*. Universitat Jaume I.
- Mayoral, R. (2001) «El espectador y la traducción audiovisual», en Chaume, F. y Agost, R. (eds.) *La traducción en los medios audiovisuales*. Castellón de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I, pp. 33-46.
- Mayoral, R., Kelly, D. y Gallardo, N. (1986) «Concepto de “traducción subordinada” (cómic, cine, canción, publicidad). Perspectivas no lingüísticas de la traducción (I)», en Fernández, F. (ed.) *Pasado, presente y futuro de la lingüística aplicada en España (Actas del II Congreso Nacional de Lingüística Aplicada)*. Valencia: AESLA, pp. 95-105.
- Mayoral, R., Kelly, D. y Gallardo, N. (1988) «Concept of Constrained Translation. Non-Linguistic Perspectives of Translation.», *Meta*, 33(3), pp. 356-367.
- Méliès, G. (1902) *Viaje a la luna*. Francia.
- Memba, J. (2007) *La edad de oro de la ciencia-ficción (1950-1968)*. Madrid: T&B Editores.
- Merino-Álvarez, R. (2001) «Textos dramáticos traducidos y censurados en la España de Franco (años sesenta): el teatro y el cine, espectáculos controlados», *¡Doble o nada! Actas de las I y II Jornadas de doblaje y subtitulación de la Universidad de Alicante*, pp. 1-10.

- Meschonnic, H. (1973) *Pour la poétique II: Epistémologie de l'écriture, Poétique de la traduction*. París: Gallimard.
- de Miguel, C. (1988) *La Ciencia Ficción: Un agujero negro en el cine de género*. Bilbao: Universidad del País Vasco.
- Moya, V. (1993) «Nombres propios: su traducción», *Revista de Filología de la Universidad de la Laguna*, 12, pp. 233-248.
- Moya, V. (2004) *La selva de la traducción. Teorías traductológicas contemporáneas*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Myers, L. (1973) «The art of dubbing», *Filmmakers Newsletter*, 6(6), pp. 56-58.
- Neale, S. (1990) «Questions of Genre», *Screen*, 31(1).
- Newmark, P. (1988) *Approaches to Translation*. Hertfordshire: Prentice Hall.
- Nida, E. A. (1964) *Toward a science of translating*. Leiden: E. J. Brill.
- Nida, E. A. y Taber, C. R. (1986) *La traducción: teoría y práctica*. Madrid: Ediciones Cristiandad.
- Nord, C. (2003) «Proper Names in Translations for Children: Alice in Wonderland as a Case in Point», *Meta*, 48(1-2), pp. 1825-196.
- Orero, P. (2004) «The pretended easiness of voice-over translation of TV interviews.», *The Journal of Specialised Translation*, 2(8), pp. 76-96.
- Orero, P. (2005) «Audio Description: Professional Recognition, Practice and Standards in Spain», *Translation Watch Quarterly*, 1, pp. 7-18.
- Orrego, D. (2013) «Avance de la traducción audiovisual: desde los inicios hasta la era digital», *Mutatis Mutandis*, 6(2), pp. 297-320.
- Peirce, C. S. (1931) *Collected Papers of Charles Sanders Peirce. Vol 1-8*. Editado por C. Harshome, P. Weiss, y A. W. Burks. Cambridge: MA: Harvard University PRes.
- Pinel, V. (2009) *Los géneros cinematográficos*. 2ª Edición. Barcelona: Ediciones Robinbook.
- Poyatos, F. (1968) «Paralingüística y kinésica: para una teoría del sistema comunicativo en el hablante español», en *Actas del Tercer Congreso Internacional de Hispanistas*.

- México D. F.: Asociación Internacional de Hispanistas, pp. 725-738.
- Poyatos, F. (1994) *La comunicación no verbal: I. Cultura, lenguaje y conversación*. Madrid: Ediciones Istmo.
- Rabadán Álvarez, R. (1991) *Equivalencia y traducción: problemática de la equivalencia transléctica inglés-español*. León: Universidad de León.
- Ramos Caro, M. (2013) *El impacto emocional de la audiodescripción*. Universidad de Murcia.
- Ray, M. (2020) «Hugo Gernsback», *Britannica Academic*. Encyclopaedia Britannica.
- Rebollo Trigueros, J. (2018) *El subtítulo palabra por palabra. Aplicación de los sistemas de lectura rápida RSVP y ORP en los subtítulos para soportes de tamaño reducido*. Trabajo de fin de grado. Granada: Universidad de Granada.
- Rica Peromingo, J. P. (2016) *Aspectos lingüísticos y técnicos de la traducción audiovisual (TAV)*. Suiza: Peter Lang.
- Richart Marset, M. (2009) *La alegría de transformar*. Valencia: Tirant Lo Blanch.
- Rittmayer, A. M. (2009) «Translation and film: slang, dialects, accents and multiple languages», *Comparative Humanities Review*, 3(1), p. 1.
- Sánchez, S. (2007) *Películas clave del cine de ciencia-ficción*. Barcelona: Ediciones Robinbook.
- Santoyo, J. C. (1987) *Teoría y crítica de la Traducción: Antología*. Editado por U. A. de Barcelona. Barcelona.
- Schaub, J. C. (2001) «Kusanagi's body: Gender and technology in mecha-anime», *Asian Journal of Communication*, 11(2), pp. 79-100.
- Scott, R. (1979) *Alien: el octavo pasajero*. Estados Unidos: 20th Century Studios.
- Scott, R. (1982) *Blade Runner*. Estados Unidos: Warner Bros.
- Scott, R. (2015) *Marte (The Martian)*. Estados Unidos: 20th Century Fox.
- Sonnenfeld, B. (2012) *Men in Black 3*. Estados Unidos: Columbia Pictures.
- Talaván, N. y Rodríguez-Arancón, P. (2014) «The use of reverse subtitling as an online

- collaborative language learning tool», *Interpreter and Translator Trainer*, 8(1), pp. 84-101.
- Titford, C. (1982) «Subtitling - Constrained Translation», *Lebende Sprachen*, XXVII(3), pp. 113-116.
- Del Toro, G. (2013) *Pacific Rim*. Warner Bros.
- Torrego, E. (1971) «Linguística y cinesica», *Revista de Filología Española*, LIV(1/2), pp. 145-159.
- Toury, G. (1978) «The Nature and Role of Norms in Literary Translation», en Holmes, J. S., Lambert, J., y Vand den Brock, R. (eds.) *Literature and Translation*. Acre: Leuven.
- Venuti, L. (1995) «The Translator's Invisibility: A history of translation», *London and New York: Routledge*. Londres y Nueva York: Routledge.
- Villarino, Á. (2016) «El hombre que inventó “Humor Amarillo”: “El chino cudeiro era un becario muy tímido”», *El Confidencial*.
- Viñao, A. (2009) «La alfabetización en España: un proceso cambiante de un mundo multiforme», *Perspectivas históricas de la educación de personas adultas*, 3(1), pp. 5-19.
- Vinay, J.-P. y Dalbernet, J. (1995) *Comparative stylistics of French and English: A methodology for translation*. Ámsterdam y Filadelfia: John Benjamins.
- Vinay, J. P. y Dalbernet, J. (1958) *A methodology for Translation*. Editado por J. C. Sager y M.-J. Hamel. Ámsterdam y Filadelfia: John Benjamins Publishing Company.
- Vincendeau, G. (1988) «Hollywood Babel», *Screen*, pp. 30-41.
- Westfahl, G. (1993) «“The Closely Reasoned Technological Story”: The Critical History of Hard Science Fiction», *Science Fiction Studies*, 20(2), pp. 157-175.
- Whedon, J. (2012) *Los Vengadores*. Estados Unidos: Walt Disney Studios Motion Pictures.
- Whitman-Linsen, C. (1992) *Through the Dubbing Glass*. Fráncfort del Meno: Peter Lang.
- Wise, R. (1979) *Star Trek: la película*. Paramount Pictures.
- Zabalbeascoa, P. (1996) «La traducción de la comedia televisiva: implicaciones teóricas»,

en Fernández Nistal, P. y Bravo Gozalo, J. M. (eds.) *A spectrum of translation Studies*. Valladolid: Universidad de Valladolid, pp. 173-201.

Zabalbeascoa, P. (2001) «La traducción del humor en textos audiovisuales», en Duro, M. (ed.) *La traducción para el doblaje y la subtitulación*. Madrid: Cátedra, pp. 251-263.

Zaro Vera, J. J. (2001) «Conceptos traductológicos para el análisis del doblaje y la subtitulación», en Duro, M. (ed.) *La traducción para el doblaje y la subtitulación*. Madrid: Cátedra, pp. 47-63.

ANEXOS

ANEXO I. Estrenos de películas de ciencia ficción (2009-2015)



Figura 79. Género de las películas estrenadas de 2009 a 2011

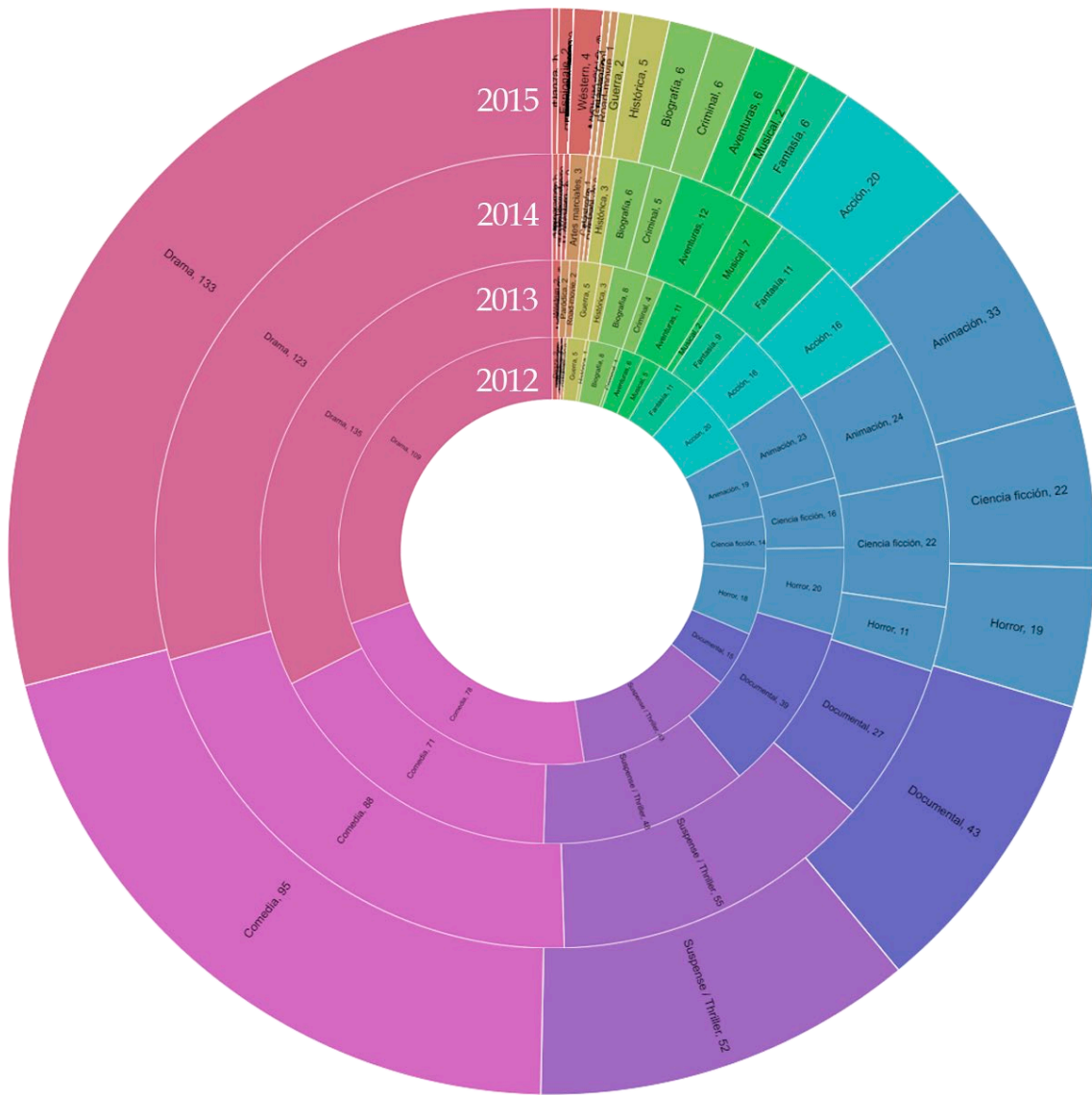


Figura 80. Género de las películas estrenadas de 2012 a 2015

Tabla 104. Número de películas estrenadas en España entre los años 2009 y 2015 clasificadas según su género filmico

Género	2009	2010	2011	2012	2013	2014	2015
Acción	13	16	18	20	16	16	20
Amateur	0	0	0	0	0	0	0
Animación	17	21	33	19	23	24	33
Arte	0	0	0	0	0	0	0
Artes marciales	1	0	0	0	0	3	0
Autor	0	0	2	0	0	0	0
Aventuras	4	11	14	6	11	12	6
Biografía	3	5	4	8	8	6	6
Burlesca	0	0	0	0	0	0	0
Caligráfica	0	0	0	0	0	0	0
Capa y espada	0	0	0	0	0	0	0
Catástrofe	1	0	0	0	0	1	1
Ciencia ficción	17	11	17	14	16	22	22
Científica	0	0	0	0	0	0	0
Comedia	94	75	83	78	71	88	95
Criminal	3	2	0	1	4	5	6
Danza	0	1	0	2	0	0	1
Documental	27	31	32	15	39	27	43
Drama	116	113	98	109	135	123	133
Ensayo	0	0	0	0	0	0	0
Erótica	1	0	0	0	0	0	0
Espionaje	0	0	0	0	0	0	2
Expedición	0	0	0	0	0	0	0
Experimental	0	0	0	0	0	0	0
Fantasia	7	13	9	11	9	11	6
Gánsteres	0	0	0	0	0	0	0
Gore	0	0	0	0	0	0	0
Guerra	2	4	1	5	5	0	2
Histórica	2	3	2	1	3	3	5
Horror	17	15	15	18	20	11	19
Humor	1	1	0	0	0	0	0
Infantil	1	0	2	1	0	1	0
Marionetas	0	0	0	0	0	0	0
Melodrama	0	1	0	0	0	1	0
Montaje	0	0	0	0	0	0	0
Musical	4	8	2	5	2	7	2
Negra	0	2	0	0	0	0	0
Paródica	1	1	0	0	2	0	0
Péplum	0	0	0	0	0	0	0
Persecución	0	0	0	0	0	0	0
Policíaca	0	0	0	0	0	0	0
Política	0	1	1	1	0	1	0

Tabla 104 (cont.). Número de películas estrenadas en España entre los años 2009 y 2015 clasificadas según su género fílmico

Propagandística	0	0	0	0	0	0	0
Publicitaria	0	0	0	0	0	0	0
Road-movie	1	0	0	0	2	0	1
Sketches	0	0	0	0	0	0	0
Social	0	0	0	0	0	0	0
Surrealista	0	0	0	0	0	0	0
Suspense / Thriller	31	35	43	43	48	55	52
Teatro filmado	0	0	0	0	0	0	0
Tesis	0	0	0	0	0	0	0
Trucaje	0	0	0	0	0	0	0
Underground	0	0	0	0	0	0	0
Wéstern	0	0	2	0	2	1	4
X	0	0	0	0	0	0	0
Religiosa	0	0	0	0	0	1	0
Mockumentary	0	0	0	0	0	3	1

ANEXO II. Índice de figuras

Figura 1. Cartel publicitario en Estados Unidos de la película ¡Tarántula!	4
Figura 2. Screencast en el que se muestra la jugabilidad de un videojuego.....	13
Figura 3. Captura de pantalla de la película interactiva <i>Black Mirror: Bandersnatch</i> (Netflix). Imagen de Imdb.com	14
Figura 4. Portada de la revista <i>Amazing</i> , publicación en la que aparece por primera vez el término «ciencia ficción»	16
Figura 5. Comprensión del mensaje en la comunicación original. Figura extraída de Nida, 1964, p. 131	22
Figura 6. Comprensión del mensaje en la lengua meta mediante traducción literal. Figura extraída de Nida, 1964, p. 131	22
Figura 7. Comprensión del mensaje en la lengua meta mediante una traducción adaptada. Figura extraída de Nida, 1964, p. 131	22
Figura 8. Publicaciones académicas en las que figura el término «Traducción Audiovisual» en el título o en su resumen.....	34
Figura 9. Publicaciones académicas en REDALYC en las que figura el término «Traducción Audiovisual» en el título o en su resumen	35
Figura 10. Categorización de las técnicas, normas y restricciones	55
Figura 11 - Técnicas familiarizantes según Martí Ferriol (2005, p. 47).....	56
Figura 12 - Técnicas extranjerizantes según Martí Ferriol (2005, p. 47)	56
Figura 13. Técnicas que pueden ser extranjerizantes o familiarizantes en función del caso según Martí Ferriol (2005, p. 47)	57
Figura 14. Clasificación de las técnicas según los métodos. Extraído de Martí Ferriol (2013 p. 122)	58
Figura 15. Estrenos de películas categorizadas como ciencia ficción entre 2009 y 2015	63
Figura 16. Diagrama de cajas y bigotes del presupuesto de las películas de ciencia ficción estrenadas entre los años 2009 y 2015.....	64
Figura 17. Tendencias de las críticas profesionales de <i>MiB</i> . Información obtenida de Filmaffinity España (https://www.filmaffinity.com/es/film968702.html).....	68
Figura 18. Tendencias de las críticas profesionales de <i>MiB2</i> . Información obtenida de Filmaffinity España (https://www.filmaffinity.com/es/film105104.html).....	68

Figura 19. Tendencias de las críticas profesionales de <i>MiB3</i> . Información obtenida de Filmaffinity España (https://www.filmaffinity.com/es/film717057.html).....	68
Figura 20. Tendencias de las críticas profesionales de <i>MiB:I</i> . Información obtenida de Filmaffinity España (https://www.filmaffinity.com/es/film204633.html).....	68
Figura 21. Línea temporal de <i>Star Trek</i>	70
Figura 22. Correlación entre restricciones formales y tiempo en <i>Star Trek 2</i>	79
Figura 23. Correlación entre restricciones formales y tiempo en <i>Pacific Rim</i>	80
Figura 24. Correlación entre restricciones formales y tiempo en <i>Marte</i>	80
Figura 25. Correlación entre restricciones lingüísticas y tiempo en <i>Men in Black III</i> , <i>Marte</i> y <i>Star Trek 2</i>	85
Figura 26. Correlación entre restricciones icónicas y tiempo en <i>Guardianes de la galaxia</i> , <i>Men in Black III</i> y <i>Marte</i>	88
Figura 27. Correlación entre restricciones socioculturales y tiempo en <i>Marte</i> , <i>Guardianes de la galaxia</i> y <i>Men in Black III</i>	93
Figura 28. Porcentaje de restricciones encontradas en las muestras.....	94
Figura 29. Relación entre la restricción sociocultural y las normas de fidelidad lingüística y naturalización.....	128
Figura 30. Relación entre las normas de naturalización y de fidelidad lingüística.....	129
Figura 31. Índice de coincidencia entre el préstamo y las restricciones estudiadas.....	133
Figura 32. Índice de coincidencia entre el préstamo y las normas estudiadas.....	134
Figura 33. Índice de coincidencia entre el calco y las restricciones estudiadas.....	136
Figura 34. Índice de coincidencia entre el calco y las normas estudiadas.....	138
Figura 35. Índice de coincidencia entre la traducción palabra por palabra y las restricciones estudiadas.....	140
Figura 36. Índice de coincidencia entre la traducción palabra por palabra y las normas estudiadas.....	142
Figura 37. Índice de coincidencia entre la traducción uno por uno y las restricciones estudiadas.....	145
Figura 38. Índice de coincidencia entre la traducción uno por uno y las normas estudiadas.....	147
Figura 39. Índice de coincidencia entre la traducción literal y las restricciones estudiadas.....	149
Figura 40. Índice de coincidencia entre la traducción literal y las normas estudiadas.....	151

Figura 41. Índice de coincidencia entre el equivalente acuñado y las restricciones estudiadas	153
Figura 42. Índice de coincidencia entre el equivalente acuñado y las normas estudiadas	154
Figura 43. Índice de coincidencia entre la omisión y las restricciones estudiadas.....	156
Figura 44. Índice de coincidencia entre la omisión y las normas estudiadas	157
Figura 45. Índice de coincidencia entre la reducción y las normas estudiadas	161
Figura 46. Índice de coincidencia entre la compresión y las restricciones estudiadas .	163
Figura 47. Índice de coincidencia entre la compresión y las normas estudiadas	164
Figura 48. Índice de coincidencia entre la particularización y las restricciones estudiadas	166
Figura 49. Índice de coincidencia entre la particularización y las normas estudiadas .	166
Figura 50. Índice de coincidencia entre la generalización y las restricciones estudiadas	168
Figura 51. Índice de coincidencia entre la generalización y las normas estudiadas.....	170
Figura 52. Índice de coincidencia entre la transposición y las restricciones estudiadas	172
Figura 53. Índice de coincidencia entre la generalización y las normas estudiadas.....	173
Figura 54. Índice de coincidencia entre la descripción y las restricciones estudiadas .	175
Figura 55. Índice de coincidencia entre la descripción y las normas estudiadas.....	176
Figura 56. Índice de coincidencia entre la ampliación y las restricciones estudiadas..	177
Figura 57. Capturas de pantalla de la película <i>Marte</i>	178
Figura 58. Índice de coincidencia entre la ampliación y las normas estudiadas	179
Figura 59. Índice de coincidencia entre la amplificación y las restricciones estudiadas	181
Figura 60. Capturas de pantalla de la película <i>Marte</i> que muestran ejemplos de restricción icónica.....	182
Figura 61. Índice de coincidencia entre la amplificación y las normas estudiadas.....	183
Figura 62. Índice de coincidencia entre la modulación y las restricciones estudiadas .	184
Figura 63. Ejemplo de modulación con restricción sociocultural	185
Figura 64. Índice de coincidencia entre la modulación y las normas estudiadas	185
Figura 65. Índice de coincidencia entre la variación y las restricciones estudiadas.....	188
Figura 66. Captura de pantalla de la película <i>Marte</i> que muestra el uso de la variación en la restricción icónica.....	190

Figura 67. Índice de coincidencia entre la variación y las normas estudiadas	190
Figura 68. Índice de coincidencia entre la sustitución y las restricciones estudiadas ..	193
Figura 69. Índice de coincidencia entre la sustitución y las normas estudiadas.....	194
Figura 70. Índice de coincidencia entre la adaptación y las restricciones estudiadas ..	195
Figura 71. Índice de coincidencia entre la adaptación y las normas estudiadas.....	197
Figura 72. Índice de coincidencia entre la creación discursiva y las restricciones estudiadas	200
Figura 73. Captura de pantalla de <i>Men in Black III</i>	201
Figura 74. Índice de coincidencia entre la creación discursiva y las normas estudiadas	203
Figura 75. Número de muestras por técnica ordenadas de mayor a menor incidencia	206
Figura 76. Incidencia de las técnicas según la modalidad.....	208
Figura 77. Agrupación de las técnicas según su vinculación con cada modalidad	209
Figura 78. Comparativa de la incidencia de la fidelidad lingüística y la naturalización en las técnicas.....	210
Figura 79. Género de las películas estrenadas de 2009 a 2011	231
Figura 80. Género de las películas estrenadas de 2012 a 2015	232

ANEXO III. Índice de tablas

Tabla 1. Clasificación de los géneros audiovisuales (Agost, 1999, p. 31).....	10
Tabla 2. Nuevos géneros audiovisuales.....	12
Tabla 3. Características de las películas de ciencia ficción (Pinel, 2009, p. 69).....	17
Tabla 4. Códigos de significación del texto audiovisual con incidencia en la traducción. Extraída de Chaume y Tamayo (2016, p. 305).....	27
Tabla 5. Ejemplo de dos muestras recogidas en la hoja de cálculo.....	51
Tabla 6. Ejemplo de los apartados de las muestras analizadas.....	51
Tabla 7. Datos de las películas estudiadas.....	65
Tabla 8. Número de restricciones en las películas analizadas.....	76
Tabla 9. Índice de aparición de la restricción formal.....	77
Tabla 10. Ratio de aparición de restricciones formales.....	78
Tabla 11. Coincidencias de la restricción formal con las otras restricciones dentro de una misma muestra.....	81
Tabla 12. Índice de aparición de la restricción lingüística.....	82
Tabla 13. Muestras sin correspondencia de restricción lingüística en la modalidad contraria.....	83
Tabla 14. Ratio de aparición de restricciones lingüísticas.....	84
Tabla 15. Coincidencias de la restricción lingüística con las otras restricciones dentro de una misma muestra.....	86
Tabla 16. Índice de aparición de la restricción icónica.....	87
Tabla 17. Ratio de aparición de restricciones icónicas.....	88
Tabla 18. Coincidencias de la restricción icónica con las otras restricciones dentro de una misma muestra.....	89
Tabla 19. Índice de aparición de la restricción sociocultural.....	90
Tabla 20. Muestra de <i>Marte</i> sin correspondencia de restricción sociocultural en la modalidad contraria.....	91
Tabla 21. Ratio de aparición de restricciones socioculturales.....	92
Tabla 22. Coincidencias de la restricción sociocultural con las otras restricciones dentro de una misma muestra.....	93
Tabla 23. Coincidencias de restricciones dentro de una misma muestra.....	97
Tabla 24. Normas en las películas analizadas.....	98
Tabla 25. Índice de aparición de la estandarización lingüística en el corpus.....	99

Tabla 26. Muestras de estandarización lingüística en <i>Star Trek 2</i>	100
Tabla 27. Muestras de estandarización lingüística relacionada con el ámbito militar en <i>Avatar</i>	102
Tabla 28. Porcentaje de coincidencia de la estandarización lingüística con las restricciones estudiadas	102
Tabla 29. Índice de aparición de la naturalización en el corpus.....	104
Tabla 30. Muestras de <i>Avatar</i> de naturalización en los subtítulos	104
Tabla 31. Porcentaje de coincidencia de la naturalización con las restricciones estudiadas	105
Tabla 32. Ejemplos de naturalización en <i>Marte</i>	105
Tabla 33. Implicación en la modalidad de subtulado de <i>Marte</i>	107
Tabla 34. Implicación en la modalidad de doblaje de <i>Marte</i>	108
Tabla 35. Muestra de naturalización en <i>Marte</i>	109
Tabla 36. Índice de aparición de la explicitación en el corpus.....	110
Tabla 37. Muestras de explicitación en <i>Pacific Rim</i>	111
Tabla 38. Porcentaje de coincidencia de la explicitación con las restricciones estudiadas	112
Tabla 39. Índice de aparición de la fidelidad lingüística en el corpus.....	114
Tabla 40. Porcentaje de coincidencia de la fidelidad lingüística con las restricciones estudiadas	115
Tabla 41. Ejemplos de eufemización en el corpus	116
Tabla 42. Índice de aparición de la eufemización en el corpus.....	117
Tabla 43. Porcentaje de coincidencia de la eufemización con las restricciones estudiadas	118
Tabla 44. Ejemplos de disfemización en el corpus	119
Tabla 45. Índice de aparición de la disfemización en el corpus.....	120
Tabla 46. Disfemización no humorística en <i>Marte</i>	121
Tabla 47. Porcentaje de coincidencia de la disfemización con las restricciones estudiadas	122
Tabla 48. Total de normas analizadas en ambas modalidades	124
Tabla 49. Porcentajes de coincidencia entre las normas y las restricciones.....	126
Tabla 50. Número de muestras que presentan préstamos en el corpus	132
Tabla 51. Ejemplos de préstamos en el corpus.....	132
Tabla 52. Número de muestras que presentan calcos en el corpus.....	135

Tabla 53. Ejemplo de calco en el corpus	136
Tabla 54. Número de muestras que presentan traducción palabra por palabra en el corpus	139
Tabla 55. Ejemplo de traducción palabra por palabra en una muestra con naturalización	142
Tabla 56. Ejemplo de traducción palabra por palabra en una muestra con estandarización	143
Tabla 57. Ejemplo de traducción palabra por palabra en una muestra con explicitación	143
Tabla 58. Ejemplo de traducción palabra por palabra en una muestra con disfemización	144
Tabla 59. Número de muestras que presentan traducción uno por uno en el corpus ...	144
Tabla 60. Ejemplo de traducción uno por uno en una muestra con restricción lingüística	146
Tabla 61. Ejemplo de traducción uno por uno en una muestra con restricción icónica	146
Tabla 62. Ejemplo de traducción uno por uno en una muestra con restricción sociocultural	146
Tabla 63. Número de muestras que presentan traducción literal en el corpus	148
Tabla 64 - Ejemplo de traducción literal en una muestra con restricción sociocultural	149
Tabla 65. Ejemplo de equivalente acuñado	152
Tabla 66. Ejemplos de equivalente acuñado en una muestra con restricción lingüística	153
Tabla 67. Ejemplos de omisión en el subtitulado	155
Tabla 68. Ejemplo de omisión relacionado con la restricción nula	157
Tabla 69. Ejemplos de omisión relacionados con la eufemización	158
Tabla 70. Índice de coincidencia entre la reducción y las restricciones estudiadas	159
Tabla 71. Ejemplos de reducción relacionados con la restricción nula	160
Tabla 72. Ejemplos de reducción relacionados con la restricción icónica.	160
Tabla 73. Ejemplos de reducción relacionados con la eufemización	162
Tabla 74. Ejemplos de la diferencia entre la técnica de compresión y la de reducción	162
Tabla 75. Ejemplo de compresión y explicitación en una misma muestra	164
Tabla 76. Ejemplo de explicitación mediante particularización	167
Tabla 77. Ejemplo de generalización	168
Tabla 78. Ejemplo de generalización con la restricción nula	169

Tabla 79. Ejemplo de generalización con la restricción lingüística, la restricción icónica y la restricción sociocultural.....	169
Tabla 80. Ejemplos de generalización relacionados con la fidelidad lingüística	170
Tabla 81. Ejemplos de transposición.....	171
Tabla 82. Uso de la transposición en doblaje	172
Tabla 83. Ejemplo de descripción relacionada con la restricción lingüística.....	175
Tabla 84. Ejemplos de ampliación en el subtulado	177
Tabla 85. Ejemplo de ampliación relacionado con fidelidad lingüística.....	180
Tabla 86. Ejemplo de amplificación con restricción sociocultural	181
Tabla 87. Ejemplo de modulación en la explicitación.....	186
Tabla 88. Ejemplo de modulación en la eufemización.....	186
Tabla 89. Ejemplos de variación en el doblaje y el subtulado	187
Tabla 90. Ejemplos de variación dentro de la restricción lingüística.....	188
Tabla 91. Ejemplo de variación relacionada con la restricción icónica	189
Tabla 92. Ejemplos de eufemización y disfemización mediante variación.....	191
Tabla 93. Ejemplo de variación en la que se modifican elementos paralingüísticos ...	192
Tabla 94. Ejemplo de sustitución	193
Tabla 95. Ejemplos de adaptación relacionados con la restricción sociocultural	195
Tabla 96. Ejemplo de explicitación mediante adaptación	198
Tabla 97. Ejemplo de creación discursiva	198
Tabla 98. Ejemplo del uso de la creación discursiva para obtener un efecto humorístico	199
Tabla 99. Ejemplo de creación discursiva y restricción icónica.....	201
Tabla 100. Ejemplo de creación discursiva y restricción lingüística	202
Tabla 101. Ejemplo de creación discursiva y restricción sociocultural	203
Tabla 102. Ejemplo de explicitación mediante creación discursiva.....	204
Tabla 103. Ejemplos de eufemización mediante la creación discursiva	205
Tabla 104. Número de películas estrenadas en España entre los años 2009 y 2015 clasificadas según su género fílmico	233