

UNIVERSITAT JAUME I
Facultat de Ciències Humanes i Socials
Departament de Traducció i Comunicació

**ESTUDIO EMPÍRICO Y DESCRIPTIVO DEL
MÉTODO DE TRADUCCIÓN PARA DOBLAJE
Y SUBTITULACIÓN**

TESIS DOCTORAL

PRESENTADA POR:

José Luis Martí Ferriol

DIRIGIDA POR:

Dr. Frederic Chaume Varela

Castelló de la Plana, 2006

A mi familia, que me enseñó a estudiar

AGRADECIMIENTOS

A finales del año 2004, cuando inicié este proyecto, sólo disponía de unas pocas ideas originales, consecuencia de mi estudio anterior de 2003; la mayoría de ellas eran inconexas y difíciles de entender. Para llegar a la situación actual, aparte del esfuerzo personal, he disfrutado de la colaboración y el apoyo de una serie de personas, que con su inestimable contribución han hecho posible la realización de esta tesis, y a las que debo ahora mostrar mi agradecimiento.

En el primer lugar de esta lista se encuentra, por derecho propio, el director de esta tesis, el Dr. Frederic Chaume Varela, el cual, lejos de asumir un papel de distanciamiento, ha trabajado duramente codo con codo de forma continua a mi lado. Aparte de esto, siempre me animó y me motivó a seguir, planteándome interesantes cuestiones y preguntas difíciles de responder. El tiempo ha pasado y ahora valoro mucho más su contribución a este proyecto. Tengo que agradecerle al Dr. Chaume algunas otras cosas: en primer lugar, el haber creído en la viabilidad del proyecto de principio a fin, aunque algunas de mis propuestas pudieran parecer arriesgadas en ocasiones. En segundo lugar, debo agradecerle que en el desarrollo del proceso personal de los doce años que llevo dedicándome a esta disciplina (cada año de la licenciatura, los cursos de doctorado, el trabajo de investigación, el DEA, y ahora la tesis), haya mostrado siempre esa personal predisposición a entenderme y a creer en mis ideas. También valoro mucho su disponibilidad para reunirse conmigo en sus periodos de descanso durante los fines de semana (únicos momentos en el tiempo en que podíamos coincidir en el mismo espacio). La mayor parte de las ideas presentadas en este trabajo, así como la evolución del proyecto en general, se desarrollaron en una larga serie de esas interesantes conversaciones.

A continuación, debo agradecer a los integrantes de los tribunales de la defensa del trabajo de investigación (Dra. Pilar Ezpeleta, Dr. Josep Marco y Dr. Patrick Zabalbeascoa), y del DEA (Dr. Roberto Mayoral, Dr. Vicent Salvador, y de nuevo, Dr. Josep Marco), sus comentarios y propuestas de desarrollo para futuras investigaciones. La mayor parte de tales valiosas aportaciones ha servido para orientar esta tesis, y forma parte de sus contenidos.

Agradezco al Dr. Josep Marco, una vez más, su buena disposición para leer y comentar el Capítulo 4 de esta tesis.

Agradezco al Dr. Roberto Mayoral sus comentarios favorables el día de la defensa del DEA. Sus incisivas preguntas, sobre todo relacionadas con la posibilidad del empleo de una

metodología estadística de tipo riguroso, me han servido de continuo acicate durante el desarrollo de este proyecto.

Además, debo rendir especial agradecimiento a los traductores de las películas de nuestro corpus: Juan Manuel Balaguer, Nino Matas, Darryl Clark, María Sahagún y Sally Templer: todos accedieron de buen grado a contestar a nuestra encuesta, y además nos proporcionaron mucha información adicional de gran valor.

Los estudios de doblaje Digit Sound S.A, 103 TODD-AO, Sonoblock y Soundtrack, y el de subtitulación BANDAPARTE, constituyeron el punto de partida para la obtención de los teléfonos y direcciones de e-mail de contacto de los traductores mencionados anteriormente, y merecen también por lo tanto nuestro agradecimiento.

También debo agradecer a las oficinas de los cines Albatros y Babel de Valencia el suministro de la lista de películas exhibidas en los cines en el periodo 2001-2003, obtenida a partir de los datos de la Cartelera Turia.

Al Departament de Traducció i Comunicació de la Universitat Jaume I, agradezco mi formación de pregrado y postgrado, de la que me siento orgulloso, así como la posibilidad de inscribir y defender esta tesis doctoral.

En un terreno más personal, agradezco a mis amigos y compañeros de viajes (Iñaki Iglesias, Piedad Martínez y Rosa Llusar) su constante interés por la evolución de este proyecto. Mención especial para mi también amiga y compañera de viajes Genoveva Torres, que se tomó el trabajo de leer y comentar el Capítulo 7.

Debo agradecer a mi hermana Carmen Martí Ferriol su paciente lectura y comentarios críticos de la mayoría de los capítulos de esta tesis, en especial de los Capítulos 6, 7 y 8. También tengo que agradecerle su hospitalidad al cederme gentilmente inmejorables entornos de trabajo en Valencia y alrededores, especialmente durante las fases finales de la elaboración del presente proyecto.

Agradezco a mis padres, José Martí Verdeguer y Carmen Ferriol Gascó, siempre a mi lado, su apoyo incondicional a todas las iniciativas relacionadas con mis estudios en el campo de la traducción.

Para finalizar, quiero agradecer a todas las personas que, de forma consciente o inconsciente, hayan contribuido a la realización de este proyecto, y que por olvido inintencionado u otra razón, no figuren en este apartado.

ÍNDICE

	Página
INTRODUCCIÓN	1
1. FUNDAMENTACIÓN TEÓRICA:	
LOS ESTUDIOS DE TRADUCCIÓN AUDIOVISUAL	
1.1. La investigación en traducción audiovisual	13
1.1.1. Estado de la cuestión según Chaume (2004).....	15
1.1.1.1. Estudios sobre la ubicación del texto audiovisual y de la traducción audiovisual.....	16
1.1.1.2. Estudios que atienden al acto de comunicación del texto audiovisual, sus restricciones y su traducción	18
1.1.1.3. Estudios que consideran el texto audiovisual traducido como una adaptación de un texto literario anterior	20
1.1.1.4. Estudios que se centran en los textos audiovisuales traducidos	21
1.1.2. Estado de la cuestión según Mayoral (2001a)	23
1.1.3. Estado de la cuestión según Bartrina (2001 y 2004)	26
1.1.4. Estado de la cuestión según Díaz Cintas (2003)	28
1.1.5. Conclusiones: perspectivas y desafíos	30
1.2. Inscripción del presente trabajo en una línea de investigación: características teóricas y metodológicas	32
2. LOS MÉTODOS DE TRADUCCIÓN	
2.1. Definición del método de traducción	36
2.2. Repaso histórico del concepto de método y sus clasificaciones	37
2.2.1. Las propuestas dicotómicas	37
2.2.2. La “iusta via media”	40
2.2.3. Las propuestas plurales	41
2.2.4. Las tipologías funcionales	42

2.3. Propuesta de clasificación de métodos de traducción.....	42
3. LAS NORMAS EN TRADUCCIÓN Y EN TRADUCCIÓN AUDIOVISUAL: LA FASE PRELIMINAR Y LA FASE DE TRADUCCIÓN	
3.1. Declaración de intenciones	45
3.2. La teoría de las normas	47
3.2.1. La Escuela de la Manipulación	47
3.2.2. Las Normas en Traducción	51
3.2.2.1. El concepto de Norma en Traducción	51
3.2.2.2. Clasificaciones de normas en traducción	52
3.2.2.3. La aportación de Toury (1980, 1995): clasificación de normas e implicaciones en la metodología de trabajo	54
3.2.2.4. La aportación de Rabadán (1991)	58
3.3. Las normas en traducción audiovisual	61
3.3.1. Primeras aproximaciones de los Estudios Descriptivos a la traducción audiovisual	61
3.3.2. La aportación de Goris (1993)	63
3.3.3. La aportación de Karamitroglou (2000)	65
3.3.4. La aportación de Ballester (2001)	68
3.4. Propuesta de taxonomía de normas en traducción audiovisual	70
3.4.1. Normas de la fase preliminar de la traducción.....	70
3.4.2. Normas de la fase de traducción.....	71
4. LAS TÉCNICAS DE TRADUCCIÓN	
4.1. Técnicas de traducción: repaso histórico de clasificaciones	74
4.1.1. Repaso histórico según Hurtado (2001)	75
4.1.1.1. La aportación de las Estilísticas Comparadas (EC)	77
4.1.1.2. La aportación de los Traductores Bíblicos	78
4.1.1.3. La aportación de Vázquez Ayora (1977)	78
4.1.1.4. La aportación de Delisle (1993)	78
4.1.1.5. La aportación de Newmark (1988)	79

4.1.1.6. Consideraciones finales de la autora previas a su clasificación de técnicas de traducción (Hurtado, 2001)	80
4.1.1.7. Clasificación de técnicas de traducción según Hurtado (2001)	81
4.1.2. La aportación de Chesterman (1997)	84
4.1.2.1. Consideraciones iniciales del autor	85
4.1.2.2. Clasificación de estrategias	87
4.1.3. La aportación de Munday (2001)	90
4.1.4. La aportación de Marco (2004)	94
4.1.5. Las aportaciones de Newmark (1988) y de Mayoral (2003)	97
4.2. Las técnicas de traducción en traducción audiovisual	100
4.2.1. La aportación de Delabastita (1990)	101
4.2.2. La aportación de Chaves (2000)	103
4.2.3. La aportación de Chaume (2005)	106
4.2.4. La aportación de Díaz Cintas (2003)	107
4.2.5. Aportación de Martí Ferriol (2003)	109
4.3. Propuesta de taxonomía de técnicas de traducción para la variedad audiovisual	112

5. LAS RESTRICCIONES EN TRADUCCIÓN AUDIOVISUAL

5.1. Estado de la cuestión	120
5.1.1. La aportación de Titford (1982): la “traducción restringida”	121
5.1.2. La aportación de Mayoral, Kelly y Gallardo (1988): la “traducción subordinada”	122
5.1.3. La aportación de Whitman (1992)	125
5.1.4. La aportación de Zabalbeascoa (1996): prioridades y restricciones	126
5.1.5. La aportación de Chaume (2003a, 2004): las restricciones del lenguaje cinematográfico	128
5.1.6. Aportación de Martí Ferriol (2003): las restricciones de la fase de traducción audiovisual	131
5.2. Justificación de la introducción de la “restricción nula” en la nueva clasificación de restricciones	133

5.3. Restricciones profesionales	136
5.3.1. El modelo de análisis de Chaume (2004)	136
5.3.2. La aportación de Díaz Cintas (2001, 2003)	140
5.3.3. Consideraciones previas a la clasificación de restricciones.....	141
5.4. Clasificación de restricciones operativas en traducción audiovisual	142
6. METODOLOGÍA DE ANÁLISIS	
6.1. Marco de trabajo y metodología de análisis del método de traducción en textos audiovisuales	146
6.1.1. Representación gráfica del modelo del método de traducción	147
6.1.2. Representación paramétrica del modelo del método de traducción	149
6.1.3. Metodología de análisis del proceso de traducción en textos audiovisuales	152
6.2. Tipos de datos a emplear: recopilación y tratamiento	153
6.2.1. Encuesta para la obtención de datos de la fase preliminar	154
6.2.2. Hoja de cálculo para el análisis cuantitativo de los parámetros en la fase de traducción	155
6.2.3. Orientaciones para la interpretación de los datos almacenados en el Anexo 2: parámetros en la fase de traducción.....	158
6.2.4. Ficha de trabajo para el análisis cualitativo de los parámetros en la fase de traducción	163
6.3. Tratamiento estadístico de datos	165
6.3.1. Normalidad de los datos	165
6.3.2. Mínimo tamaño de una muestra representativa de una población	170
6.3.3. Comparación de datos de poblaciones: Test de Hipótesis	173
7. DESCRIPCIÓN DEL CORPUS	
7.1. Descripción teórica del corpus	180
7.1.1. Los géneros cinematográficos	180
7.1.1.1. Definición de género cinematográfico	180
7.1.1.2. Clasificaciones de géneros cinematográficos	182

7.1.1.3. El cine independiente americano: ¿Un género?	184
7.1.2. El cine independiente de autor americano	185
7.1.2.1. ¿Qué es un filme independiente?	186
7.1.2.2. El nuevo cine independiente americano	189
7.1.2.3. El cine independiente en la actualidad	191
7.1.3. Circunscripción del corpus del trabajo	193
7.2. Descripción práctica del corpus	194
7.2.1. Criterios de selección de películas	195
7.2.1.1. Criterios de selección de películas de cine independiente americano (2001-2003)	195
7.2.1.2. Resumen de los resultados	197
7.2.2. Lista de películas	199
7.2.3. Descripción de las cinco películas elegidas	199
7.2.3.1. <i>Monsters´ Ball</i> (2001)	200
7.2.3.2. En la habitación (<i>In the Bedroom</i> , 2001)	202
7.2.3.3. Las horas (<i>The Hours</i> , 2002)	205
7.2.3.4. <i>Elephant</i> (2003)	207
7.2.3.5. <i>Lost in Translation</i> (2003)	210

8. ANÁLISIS DEL CORPUS

8.1. Análisis de los datos obtenidos en la fase preliminar	215
8.1.1. Contestaciones de los traductores a las preguntas de la encuesta	216
8.1.2. Comentarios adicionales de los traductores que contestaron telefónicamente a las preguntas de la encuesta	219
8.1.2.1. Entrevista con Juan Manuel Balaguer (traductor para doblaje de <i>Monsters´ Ball</i> y <i>Elephant</i>)	219
8.1.2.2. Entrevista con Nino Matas (traductor para doblaje y para subtitulación de <i>In the Bedroom</i>)	222
8.1.2.3. Entrevista con María Sahagún (traductora para doblaje de <i>Lost in Translation</i>)	224
8.1.2.4. Entrevista con Sally Templer (traductora para subtitulación de <i>The Hours</i>)	226

8.2. Análisis cualitativo de los datos obtenidos en la fase de traducción.....	227
8.2.1. Análisis cualitativo de la fase de la traducción según	
restricción formal y filme	228
8.2.1.1. Restricción formal en <i>Monsters´ Ball</i>	228
8.2.1.2. Restricción formal en <i>In the Bedroom</i>	230
8.2.1.3. Restricción formal en <i>The Hours</i>	231
8.2.1.4. Restricción formal en <i>Elephant</i>	232
8.2.1.5. Restricción formal en <i>Lost in Translation</i>	235
8.2.1.6. Conclusiones preliminares en cuanto a la restricción	
formal	237
8.2.2. Análisis cualitativo de la fase de la traducción según	
restricción lingüística y filme	238
8.2.2.1. Restricción lingüística en <i>Monsters´ Ball</i>	238
8.2.2.2. Restricción lingüística en <i>In the Bedroom</i>	240
8.2.2.3. Restricción lingüística en <i>The Hours</i>	242
8.2.2.4. Restricción lingüística en <i>Elephant</i>	243
8.2.2.5. Restricción lingüística en <i>Lost in Translation</i>	244
8.2.2.6. Conclusiones preliminares en cuanto a la restricción	
lingüística	246
8.2.3. Análisis cualitativo de la fase de la traducción según	
restricción icónica y filme	246
8.2.3.1. Restricción icónica en <i>Monsters´ Ball</i>	246
8.2.3.2. Restricción icónica en <i>In the Bedroom</i>	248
8.2.3.3. Restricción icónica en <i>The Hours</i>	249
8.2.3.4. Restricción icónica en <i>Elephant</i>	250
8.2.3.5. Restricción semiótica (o icónica) en <i>Lost in Translation</i>	251
8.2.3.6. Conclusiones preliminares en cuanto a la restricción	
icónica	253
8.2.4. Análisis cualitativo de la fase de la traducción según	
restricción sociocultural y filme	254
8.2.4.1. Restricción sociocultural en <i>Monsters´ Ball</i>	254
8.2.4.2. Restricción sociocultural en <i>In the Bedroom</i>	255
8.2.4.3. Restricción sociocultural en <i>The Hours</i>	257

8.2.4.4. Restricción sociocultural en <i>Elephant</i>	258
8.2.4.5. Restricción sociocultural en <i>Lost in Translation</i>	259
8.2.4.6. Conclusiones preliminares en cuanto a la restricción sociocultural	261
8.2.5. Análisis cualitativo de la fase de la traducción según restricción nula y filme	261
8.2.5.1. Restricción nula en <i>Monsters´ Ball</i>	262
8.2.5.2. Restricción nula en <i>In the Bedroom</i>	264
8.2.5.3. Restricción nula en <i>The Hours</i>	265
8.2.5.4. Restricción nula en <i>Elephant</i>	266
8.2.5.5. Restricción nula en <i>Lost in Translation</i>	267
8.2.5.6. Conclusiones preliminares en cuanto a la restricción nula	269
8.3. Análisis cuantitativo de los datos obtenidos para la fase de traducción.....	269
8.3.1. Análisis cuantitativo de los datos obtenidos agrupados según modalidad de traducción	270
8.3.1.1. Restricciones presentes en traducción audiovisual	270
8.3.1.2. Normas en traducción audiovisual	271
8.3.1.3. Técnicas en traducción audiovisual	273
8.3.2. Análisis cuantitativo de los datos obtenidos agrupados según modalidad de traducción y filme del corpus.....	275
8.3.2.1. Restricciones presentes en traducción audiovisual	275
8.3.2.2. Normas en traducción audiovisual	277
8.3.2.3. Técnicas en traducción audiovisual	278
 9. INTERPRETACIÓN DE RESULTADOS Y CONCLUSIONES	
9.1. Comprobación de la consecución de los objetivos	283
9.1.1. Objetivos generales	283
9.1.2. Objetivos específicos	285
9.2. Conclusiones de tipo cualitativo	286
9.2.1. Conclusiones cualitativas sobre las restricciones presentes en traducción audiovisual.....	286

9.2.2. Conclusiones cualitativas sobre las normas de traducción audiovisual.....	287
9.2.3. Conclusiones cualitativas sobre las técnicas de traducción audiovisual	288
9.2.4. Conclusiones cualitativas sobre el método de traducción audiovisual	289
9.3. Conclusiones de tipo cuantitativo	290
9.3.1. Fase preliminar: determinación del factor de peso definitivo	290
9.3.2. Fase de traducción: conclusiones definitivas para los tres parámetros de estudio	292
9.3.2.1. Conclusiones cuantitativas definitivas sobre las restricciones: pruebas estadísticas	293
9.3.2.2. Conclusiones cuantitativas definitivas sobre las normas: pruebas estadísticas	298
9.3.2.3. Conclusiones cuantitativas definitivas sobre las técnicas: pruebas estadísticas	301
9.3.3. Cálculo del mínimo tamaño muestral del corpus a posteriori	304
9.4. Conclusiones referidas a las hipótesis de partida	306
9.5. Conclusiones relacionadas con las observaciones fruto de la recopilación de muestras en la fase de traducción: descripción de normas de traducción audiovisual	314
9.5.1. Conclusiones sobre la modalidad de doblaje	314
9.5.2. Conclusiones sobre la modalidad de subtitulación	316
9.6. Perspectivas de futuro	318
10. BIBLIOGRAFÍA	321
ANEXOS	335

LISTADO DE TABLAS

	Página
Tabla 1: Técnicas de traducción utilizadas en las versiones doblada y subtitulada del filme <i>Monsters' Ball</i> , cuantificación de las mismas y su relación con la terminología de técnicas de Chaves (2000)	111
Tabla 2: Grados de Restricción en la traducción subordinada, según Mayoral, Kelly y Gallardo, 1988	125
Tabla 3: Restricciones operativas en la fase de traducción audiovisual (adaptada de Martí Ferriol, 2003)	132
Tabla 4: Datos numéricos sobre Restricciones obtenidos a partir de Martí Ferriol (2003)	133
Tabla 5: Correspondencia entre los Factores del Modelo de Análisis de Chaume (2004) y la propuesta de Clasificación de Restricciones de Martí Ferriol (2006)	142
Tabla 6: Propuesta de Clasificación de Restricciones Operativas en la Variedad de Traducción Audiovisual	143
Tabla 7: Muestra en forma de tabla de la hoja de cálculo donde se almacena la información del Anexo 2	160
Tabla 8: Ficha de trabajo “tipo” para el análisis cualitativo de los parámetros del método de traducción	165
Tabla 9: Hipotéticos datos de frecuencia de aparición de restricciones en las versiones dobladas y subtituladas de las cinco películas de nuestro corpus	167
Tabla 10: Estimación práctica del mínimo tamaño muestral de una muestra representativa de una población, en función de los parámetros α , β , δ y σ	172
Tabla 11: Películas de cine independiente americano exhibidas en España entre enero de 2001 y junio de 2004, de acuerdo con los criterios de selección mencionados	198
Tabla 12: Ficha técnica de <i>Monsters' Ball</i>	200
Tabla 13: Ficha de doblaje de <i>Monsters' Ball</i>	201
Tabla 14: Principales actores de doblaje de <i>Monsters' Ball</i>	201
Tabla 15: Ficha técnica de <i>In the Bedroom</i>	203
Tabla 16: Ficha de doblaje de <i>In the Bedroom</i>	204

Tabla 17: Principales actores de doblaje de <i>In the Bedroom</i>	204
Tabla 18: Ficha técnica de <i>The Hours</i>	206
Tabla 19: Ficha técnica de <i>Elephant</i>	208
Tabla 20: Ficha de doblaje de <i>Elephant</i>	208
Tabla 21: Principales actores de doblaje de <i>Elephant</i>	209
Tabla 22: Ficha técnica de <i>Lost in Translation</i>	212
Tabla 23: Resultados de la encuesta a traductores sobre la fase preliminar.....	216
Tabla 24: Ejemplos 95 y 96 de <i>Monsters´ Ball</i> con TCR 1:07:05.....	229
Tabla 25: Ejemplos 207 y 208 de <i>In the Bedroom</i> con TCR 1:38:11.....	230
Tabla 26: Ejemplos 277 y 278 de <i>The Hours</i> con TCR 0:47:47.....	232
Tabla 27: Ejemplos 401 y 402 de <i>Elephant</i> con TCR 1:14:13.....	233
Tabla 28: Ejemplos 421 y 422 de <i>Lost in Translation</i> con TCR 0:16:29.....	236
Tabla 29: Ejemplos 59 y 60 de <i>Monsters´ Ball</i> con TCR 0:26:23	239
Tabla 30: Ejemplos 143 y 144 de <i>In the Bedroom</i> con TCR 0:28:27.....	241
Tabla 31: Ejemplos 143 y 144 de <i>The Hours</i> con TCR 0:26:44.....	242
Tabla 32: Ejemplos 329 y 330 de <i>Elephant</i> con TCR 0:04:09.....	243
Tabla 33: Ejemplos 459 y 460 de <i>Lost in Translation</i> con TCR 0:57:09.....	245
Tabla 34: Ejemplos 5 y 6 de <i>Monsters´ Ball</i> con TCR 0:07:23.....	247
Tabla 35: Ejemplos 135 y 136 de <i>In the Bedroom</i> con TCR 0:21:29.....	248
Tabla 36: Ejemplos 289 y 290 de <i>The Hours</i> con TCR 0:56:57.....	249
Tabla 37: Ejemplos 377 y 378 de <i>Elephant</i> con TCR 0:52:39.....	250
Tabla 38: Ejemplos 465 y 466 de <i>Lost in Translation</i> con TCR 1:04:30.....	252
Tabla 39: Ejemplos 51 y 52 de <i>Monsters´ Ball</i> con TCR 0:21:01.....	254
Tabla 40: Ejemplos 119 y 120 de <i>In the Bedroom</i> con TCR 0:09:55.....	256
Tabla 41: Ejemplos 259 y 260 de <i>The Hours</i> con TCR 0:29:37.....	257
Tabla 42: Ejemplos 337 y 338 de <i>Elephant</i> con TCR 1:08:23.....	259
Tabla 43: Ejemplos 443 y 444 de <i>Lost in Translation</i> con TCR 0:32:26.....	260
Tabla 44: Ejemplos 91 y 92 de <i>Monsters´ Ball</i> con TCR 1:04:07.....	263
Tabla 45: Ejemplos 127 y 128 de <i>In the Bedroom</i> con TCR 0:15:30.....	264
Tabla 46: Ejemplos 295 y 296 de <i>The Hours</i> con TCR 1:04:22.....	266
Tabla 47: Ejemplos 333 y 334 de <i>Elephant</i> con TCR 0:08:00.....	267
Tabla 48: Ejemplos 471 y 472 de <i>Lost in Translation</i> con TCR 1:08:48.....	268
Tabla 49: Resultados sobre la presencia de restricciones identificadas según	

modalidad de traducción	271
Tabla 50: Resultados sobre la presencia de normas identificadas según modalidad de traducción	272
Tabla 51: Resultados sobre la presencia de técnicas identificadas según modalidad de traducción	274
Tabla 52: Resultados sobre la presencia de restricciones identificadas según modalidad de traducción y filme	276
Tabla 53: Resultados sobre la presencia de muestras de normas identificadas según modalidad de traducción y filme	277
Tabla 54: Resultados sobre la presencia de técnicas identificadas según modalidad de traducción y filme	279
Tabla 55: Resultados totales sobre la presencia de los tres parámetros de estudio identificados en la fase de traducción según filme y modalidad de traducción	292
Tabla 56: Expresión del método de traducción en función de la representación paramétrica del mismo	310

LISTADO DE FIGURAS

	Página
Figura 1: Clasificación de Técnicas de Traducción según el Método de Traducción	117
Figura 2: El método de traducción como expresión de sus parámetros de análisis	148
Figura 3: Metodología de Análisis de la Fase del Proceso de Traducción en textos audiovisuales.	153
Figura 4: Gráfico del test de normalidad para una población hipotética de restricciones en las versiones dobladas de las cinco películas de nuestro corpus	168
Figura 5: Gráfico del test de normalidad para una población hipotética de restricciones en las versiones subtituladas de las cinco películas de nuestro corpus	168
Figura 6: Gráfico del test de normalidad para una población hipotética conjunta de restricciones en las versiones dobladas y subtituladas de las cinco películas de nuestro corpus	169
Figura 7: Gráfico y valores obtenidos a partir de un test de hipótesis para dos poblaciones normales de frecuencias hipotéticas de aparición de restricciones, en las versiones dobladas y subtituladas de las cinco películas de nuestro corpus	175
Figura 8: Gráfico y valores obtenidos a partir de un test de hipótesis para dos poblaciones no normales de frecuencias hipotéticas de aparición de restricciones, en las versiones dobladas y subtituladas de las cinco películas de nuestro corpus	176
Figura 9: Gráfico del test de normalidad para la población real de restricciones presentes en las versiones dobladas de las cinco películas de nuestro corpus	293
Figura 10: Gráfico del test de normalidad para la población real de restricciones presentes en las versiones subtituladas de las cinco películas de nuestro corpus	294
Figura 11: Gráfico y valores obtenidos a partir de un test de hipótesis para dos poblaciones normales de frecuencias reales de aparición de la restricciones, en las versiones dobladas y subtituladas de las cinco películas de nuestro corpus	295
Figura 12: Gráfico del test de normalidad para la población real de la restricción nula en las versiones dobladas de las cinco películas de nuestro corpus	296
Figura 13: Gráfico del test de normalidad para la población real de la restricción nula en las versiones subtituladas de las cinco películas de nuestro corpus	296

Figura 14: Gráfico y valores obtenidos a partir de un test de hipótesis para dos poblaciones normales de frecuencias reales de aparición de la restricción nula, en las versiones dobladas y subtituladas de las cinco películas de nuestro corpus	297
Figura 15: Gráfico del test de normalidad para la población real de normas de traducción presentes en las versiones dobladas de las cinco películas de nuestro corpus	298
Figura 16: Gráfico del test de normalidad para la población real de normas de traducción presentes en las versiones subtituladas de las cinco películas de nuestro corpus	299
Figura 17: Gráfico y valores obtenidos a partir de un test de hipótesis para dos poblaciones normales de frecuencias reales de aparición de normas de traducción, en las versiones dobladas y subtituladas de las cinco películas de nuestro corpus	300
Figura 18: Gráfico del test de normalidad para la población real de técnicas de traducción presentes en las versiones dobladas de las cinco películas de nuestro corpus	301
Figura 19: Gráfico del test de normalidad para la población real de técnicas de traducción presentes en las versiones subtituladas de las cinco películas de nuestro corpus	302
Figura 20: Gráfico y valores obtenidos a partir de un test de hipótesis para dos poblaciones normales de frecuencias reales de aparición de técnicas de traducción, en las versiones dobladas y subtituladas de las cinco películas de nuestro corpus	303
Figura 21: Gráfico del test de normalidad para la población real del método de traducción presente en las versiones dobladas de las cinco películas de nuestro corpus	311
Figura 22: Gráfico del test de normalidad para la población real del método de traducción presente en las versiones subtituladas de las cinco películas de nuestro corpus	312
Figura 23: Gráfico y valores obtenidos a partir de un test de hipótesis para dos poblaciones normales del método de traducción, en las versiones dobladas y subtituladas de las cinco películas de nuestro corpus	313

LISTADO DE ANEXOS

	Página
ANEXO 1: ENCUESTA A TRADUCTORES SOBRE LA FASE PRELIMINAR DE LA TRADUCCIÓN	337
ANEXO 2: MUESTRAS DEL CORPUS RECOPIADAS PARA LA FASE DE TRADUCCIÓN	341
ANEXO 3: CÁLCULO ESTADÍSTICO DEL MÍNIMO TAMAÑO MUESTRAL	501
ANEXO 4: FOLLETO INFORMATIVO DE LA FILMOTECA DE VALENCIA SOBRE EL CICLO DE CINE INDEPENDIENTE AMERICANO (DICIEMBRE 2004 – FEBRERO 2005)	505
ANEXO 5: LISTA DE PELÍCULAS INDEPENDIENTES EXHIBIDAS EN ESPAÑA (ENERO 2001 – JUNIO 2004)	507

INTRODUCCIÓN

MOTIVACIÓN PERSONAL

La motivación fundamental a la hora de abordar este proyecto ha sido profundizar en la línea apuntada en el trabajo de investigación presentado en septiembre de 2003, titulado *Estudio descriptivo y comparativo de las normas de traducción de las versiones doblada y subtitulada del filme Monsters' Ball (inglés -> español)*, que se centraba en el estudio de las normas de traducción en un caso concreto de traducción audiovisual. Dicho estudio arrojó una serie de ideas susceptibles de ser investigadas con mayor detalle, y tal objetivo es la principal motivación que nos ha animado a emprender el presente trabajo, mediante una visión más amplia, que nos permita desarrollar la potencialidad de aquel trabajo inicial con un carácter más ambicioso.

Al igual que en el caso del mencionado trabajo de investigación, también se emprende el presente con la motivación de intentar utilizar la metodología de los Estudios Descriptivos en la investigación sobre traducción audiovisual. Son muchos los trabajos de investigación en traducción que se abordan con una metodología descriptiva, pero la mayoría están orientados a otras variedades de traducción. Desde un punto de vista personal, los conocimientos adquiridos en los estudios universitarios de Traducción e Interpretación tomaron otro rumbo desde el momento en que tuve la oportunidad de conocer los postulados epistemológicos de la Escuela de la Manipulación y su evolución posterior hacia los Estudios Descriptivos (véase a tal efecto el Capítulo 3). Es interesante destacar la importante contribución de esta corriente, que modificó la forma de aproximarse a las traducciones como el resultado de la acción de traducir.

Tras el interés inicial por este enfoque, quisimos profundizar en dicha metodología de investigación, en especial por la forma de afrontar los 'hechos de traducción' que preconiza esta escuela, desde un punto de vista empírico, recogiendo datos o muestras de las traducciones en el texto meta y analizándolas con la finalidad de poder establecer normas y criterios de conducta.

La siguiente decisión a tomar radicaba en el texto objeto del estudio. Nos interesan especialmente los textos audiovisuales por sus características intrínsecas de carácter

multidisciplinario. Aunque traduzcamos textos en sí mismos, debe destacarse la cantidad de restricciones que los rodean, y que, en más de una ocasión, determinan la solución que acaba empleándose en la traducción. Nos pareció adecuado, por lo tanto, escoger un corpus formado por varias películas, pertenecientes a un género concreto, realizadas en un período histórico reciente, y estudiarlo a fondo desde un punto de vista descriptivo, comparando las versiones doblada y subtitulada de las mismas.

OBJETIVOS

Hemos decidido dividir los objetivos del presente trabajo en dos grandes grupos. El primero de ellos corresponde a los objetivos de tipo más fundamental y general, mientras que el segundo grupo hace referencia a otro tipo de objetivos, de carácter más específico o secundario que el primero.

Entre los objetivos fundamentales destacamos:

1. *Describir con datos empíricos y comprobaciones estadísticas el método de traducción (entendido como el resultado de la presencia de ciertas normas y la aplicación de ciertas técnicas de traducción) empleado en un corpus de cinco películas, tanto en sus versiones dobladas como subtituladas (por lo tanto, diez textos meta); dichos textos se catalogan como pertenecientes a un género concreto: el cine independiente de autor norteamericano, y se estudia un periodo histórico concreto, el primer tercio de la primera década de este siglo, en concreto desde el año 2001 hasta el año 2003. La representabilidad de las películas escogidas se justificará en el capítulo 7*
2. *Demostrar que el método de traducción es diferente en el caso de una traducción para doblaje y una traducción para subtitulación. Este objetivo se plantea a partir de las conclusiones de nuestro trabajo anterior (Martí Ferriol, 2003). Pensamos que, como se verá más tarde en el apartado de hipótesis, en el caso de la primera modalidad, el método se aproximará más al “interpretativo-comunicativo” (Hurtado, 2001), mientras que en el caso de la segunda modalidad, el método tenderá a ser “literal” (Hurtado, 2001)*
3. *Comprobar que las restricciones específicas que afectan a la traducción para el doblaje y a la traducción para la subtitulación (tanto en la fase preliminar como en la fase de la traducción en sí misma) conllevan soluciones de traducción diferentes que pueden dar lugar a un método de traducción diferente*

4. *Llevar a cabo una revisión teórica profunda del concepto del método de traducción (el objetivo de nuestro trabajo), así como de los tres parámetros de evaluación que consideramos: las restricciones presentes en traducción audiovisual, las normas y las técnicas presentes en esta variedad*
5. *Elaborar una taxonomía operativa de los tres parámetros que utilizamos para la descripción del método de traducción: las restricciones, las técnicas y las normas de traducción audiovisual. A la vista de las conclusiones finales del presente trabajo, podremos valorar si las taxonomías desarrolladas han sido útiles, y si podrían utilizarse en el marco de futuros trabajos*

Entre los objetivos específicos o secundarios destacamos:

1. *Utilizar la estadística como útil metodológico para la delimitación de un corpus representativo para nuestros objetivos, así como para la obtención de datos de nuestro corpus y elaboración objetiva de conclusiones*
2. *Profundizar en el concepto de “traducción literal”, intentando poner de manifiesto que, en general, se ha incluido bajo esta denominación diferentes conceptos no totalmente idénticos entre sí. Basándonos en la aportación de Newmark (1988), dividimos este concepto en tres técnicas de traducción: “traducción palabra por palabra”, “traducción uno por uno” y “traducción literal”*
3. *Llevar a cabo una revisión general del concepto de género cinematográfico, y más concretamente del (sub)género al que consideramos que pertenecen las cinco películas de nuestro corpus: el cine independiente de autor americano*

HIPÓTESIS DE TRABAJO

Nuestro estudio anterior, llevado a cabo con muestras de una única película, nos indujo a pensar que algunas de nuestras hipótesis originales sobre la presencia de ciertas normas de traducción, en doblaje y subtitulación, deberían cumplirse también en el caso de un corpus más amplio, si a su vez aumentábamos el alcance de nuestro estudio y dábamos el salto al análisis del método de traducción como objeto del mismo.

El corpus se ha seleccionado con la idea de que todos sus componentes posean elementos en común que puedan condicionar las soluciones de traducción. Es decir, hemos

intentado elegir fuentes susceptibles de generar muestras de análisis comparables entre sí. Esta forma de proceder está recogida en Goris (1993).

Con esta idea de generalización, a partir de unas conclusiones particulares (método inductivo, vid. 1.2.), creemos que podemos enunciar las siguientes hipótesis generales para este trabajo:

- Tanto la traducción para el doblaje como la traducción para la subtitulación de una serie de filmes analizados, pertenecientes a un género (o subgénero) concreto, presentarán unas regularidades que podrán ser tipificadas o etiquetadas en forma de un método de traducción específico para cada una de ellas
- El método de traducción puede expresarse en función de los tres parámetros (restricciones presentes en traducción audiovisual, normas y técnicas de traducción audiovisual) que se mencionan en la metodología de análisis que postulamos para este proyecto. El método de traducción es el resultado de las restricciones y normas presentes en la fase preliminar de la traducción; y de las restricciones, normas y técnicas identificadas en la fase de la traducción
- Las restricciones presentes en traducción audiovisual determinarán las soluciones de traducción para cada modalidad y, por lo tanto, el método de traducción resultante para cada una de ambas modalidades. Las restricciones profesionales determinan las normas de recepción en la fase preliminar (vid. 3.2.2.4.). Dicho efecto condiciona el método de traducción resultante para cada modalidad. Las restricciones específicas que se presentan en la fase de traducción determinan las normas y técnicas que acaban configurando un método de traducción diferente para cada modalidad
- El método de traducción para la modalidad de doblaje será del tipo “interpretativo-comunicativo” antes mencionado, y el método de traducción para la modalidad de subtitulación será de tipo “literal”. Esta afirmación supone la “gran hipótesis general” del presente proyecto

ESTRUCTURA DEL TRABAJO

El presente trabajo tiene la siguiente estructura: en primer lugar se aborda una revisión de los conceptos teóricos que son pertinentes para el estudio del método de traducción en traducción audiovisual (los Capítulos 1, 2, 3, 4 y 5 cubren estos aspectos), para luego analizar,

a partir de tal revisión, el corpus seleccionado siguiendo los objetivos expuestos (Capítulos del 6 al 9).

El **Capítulo 1**, *Fundamentación teórica: los estudios de traducción audiovisual*, revisa el estado de la cuestión en los estudios de traducción audiovisual, y sitúa el presente proyecto dentro de los mismos, destacando sus aspiraciones. El **Capítulo 2**, *Los métodos de traducción*, se centra en este concepto fundamental de la Traductología, al que hemos decidido dedicar el presente trabajo. Pensamos que el método de traducción es el resultado de la presencia de ciertas normas y técnicas de traducción, en un entorno audiovisual marcado por la existencia de restricciones. Estos tres parámetros (las restricciones, normas y técnicas de traducción) constituyen la base de nuestro modelo (y de su metodología de análisis). Por lo tanto, hemos decidido dedicar en la parte teórica de esta tesis un capítulo a cada uno de ellos.

En el **Capítulo 3**, *Las normas en traducción y en traducción audiovisual: la fase preliminar y la fase de traducción*, estudiamos las normas de traducción, y nos centramos especialmente en las normas presentes en la modalidad de traducción audiovisual, en cada una de las dos fases mencionadas. El **Capítulo 4**, *Las técnicas de traducción*, está dedicado a este concepto, que asimismo consideramos fundamental en la Traductología; se efectúa una revisión de los estudios dedicados a este tema, así como de las técnicas en la variedad audiovisual de la traducción, para al final proponer una taxonomía justificada de técnicas de traducción. El **Capítulo 5**, *Las restricciones en traducción audiovisual*, aborda el tema de las restricciones en esta variedad de traducción; se profundiza en ellas, y se amplía la clasificación de restricciones elaborada en trabajos anteriores, incluyendo además las restricciones de tipo profesional.

El **Capítulo 6**, *Metodología de análisis*, detalla la metodología seguida en la parte práctica del presente trabajo. Se propone una metodología descriptiva de análisis de normas y técnicas de traducción de textos audiovisuales, que emplea las taxonomías elaboradas en los capítulos de índole teórica mencionados con anterioridad, y que tiene en cuenta, por lo tanto, las restricciones presentes en el texto audiovisual, porque contribuyen como “ruido” o “interferencias” a la hora de identificar normas o técnicas de traducción en el análisis. En este capítulo se lleva a cabo también una presentación de los principales conceptos de índole estadística que se emplearán a la hora de establecer conclusiones (Capítulo 9). Asimismo, se describe en este capítulo la forma de proceder en la fase de análisis del proyecto. Se describen los datos de que disponemos (fase preliminar y fase de traducción), cómo se han obtenido (las encuestas a traductores y el empleo de la hoja de cálculo), y cómo se han manejado. La

metodología de análisis, cualitativo y cuantitativo, para ambas fases, se presenta en el Capítulo 8.

El **Capítulo 7**, *Descripción del corpus*, está dedicado a la descripción teórica y práctica de nuestro corpus. En la primera de ellas se introduce de forma general el concepto de género cinematográfico, y se hace un repaso, a grandes rasgos, del fenómeno del cine independiente americano. En la segunda parte se describen los criterios seguidos para la catalogación de un filme americano como “independiente”, y se propone una lista de títulos que consideramos independientes, exhibidos en España durante el periodo 2001-2004. Para finalizar el capítulo, se describe con más detalle las cinco películas que componen nuestro corpus.

El **Capítulo 8**, *Análisis del corpus*, está dedicado al análisis de todos los datos obtenidos en cada una de las dos fases a las que hacemos referencia. En un primer apartado, se describen los resultados de las encuestas a los traductores de las películas de nuestro corpus, porque nos proporcionan información de tipo práctico sobre la fase preliminar de la traducción. En un segundo apartado presentamos los resultados cualitativos obtenidos tras el análisis de los tres parámetros de nuestro estudio en la fase de la traducción: restricciones, normas y técnicas. Los resultados que presentamos son de carácter general, relativos a las dos modalidades de traducción audiovisual, que estudiamos conjuntamente. Los ejemplos están agrupados siguiendo las restricciones presentes en traducción audiovisual para la fase del proceso de traducción, que se han destacado y clasificado en el capítulo de índole teórica correspondiente (Capítulo 5). Por razones de espacio se muestran solamente un total de 50 ejemplos, ordenados según las cinco restricciones que componen nuestra taxonomía. Estos 50 ejemplos son representativos de las **480 muestras** analizadas y recopiladas en el Anexo 2. Debemos poner de manifiesto, ya desde este estadio inicial que supone la Introducción, que el apartado 8.2. de esta tesis es fundamental para comprender el alcance del presente trabajo. El tercer apartado, tan importante como el anterior, que completa este extenso capítulo, muestra el análisis cuantitativo detallado de todas las muestras, agrupadas de acuerdo con los tres parámetros de nuestro modelo y según el método de traducción que proponemos.

El **Capítulo 9**, *Interpretación de resultados y conclusiones*, incluye la interpretación de todos los resultados obtenidos: los cualitativos y cuantitativos procedentes del análisis del Capítulo 8, que además deberán también dar respuesta a las hipótesis de partida que hemos citado en esta Introducción. De todos estos resultados se obtendrán las conclusiones

definitivas que se han derivado del presente trabajo. Algunas de estas conclusiones se elaboran a partir de las pruebas estadísticas que presentamos en el Capítulo 6.

En el **Capítulo 10**, *Bibliografía*, se lista la bibliografía consultada y empleada en esta tesis. Abajo comentamos los criterios de selección bibliográfica.

Los **Anexos** del presente trabajo son los siguientes: el Anexo 1 presenta la encuesta que se ha planteado a los traductores de las versiones dobladas y subtituladas que contemplamos en este estudio. El Anexo 2, el más amplio y relevante, contiene la tabla de los ejemplos recopilados para las cinco películas de nuestro corpus. Se trata de un anexo extenso, ya que la cantidad de muestras recopiladas asciende a 480. El Anexo 3 consiste en un extracto de una publicación electrónica donde se presenta el cálculo del tamaño mínimo que debe tener una muestra para que sea representativa y así poder llevar a cabo un estudio estadístico como el que nos ocupa (véase Capítulo 6). El Anexo 4 incluye la reproducción del contenido de un folleto sobre cine independiente americano exhibido en la Filmoteca de la ciudad de Valencia. El Anexo 5 contiene la lista de películas que consideramos independientes (o susceptibles de ser catalogadas como tales) realizadas en los EE.UU. en el periodo 2001-2003, y exhibidas en España entre enero de 2001 y junio de 2004.

FUNDAMENTACIÓN TEÓRICA

En primer lugar, debe situarse el presente trabajo (al igual que el trabajo de investigación anterior, del que el presente quiere ser una ampliación) entre aquellos de investigación en traducción audiovisual que se centran en el “producto” resultado de la fase de traducción, frente a los que se fijan más en el “proceso” (no entendemos aquí “proceso” como el proceso psicolingüístico de lo que ocurre en el cerebro del traductor, sino más bien como el estudio de las diferentes fases de la traducción; Chaume, 2003a y 2004). Más concretamente, se ha seguido un enfoque basado en la especificidad del texto audiovisual según su modo del discurso y su configuración textual basada en su entramado sígnico, considerándolo como un constructo cuya especificidad consiste en la conjunción entre imagen y palabra (Chaume, 1994, 139:145). Desde este punto de vista, hemos centrado la atención en las restricciones propias de la traducción audiovisual, parámetro primario de análisis utilizado en este trabajo para la diferenciación entre doblaje y subtitulación.

El enfoque será de tipo descriptivo, y basado en el texto meta. Se pretende mantener la metodología apuntada en trabajos anteriores, basada en un modelo de análisis que incluye tres parámetros de estudio: restricciones, normas y técnicas de traducción.

Se ha estimado oportuno seguir una aproximación descriptivista similar a la sugerida por Delabastita (1990), que recomienda estudiar la traducción audiovisual en el marco de la Teoría de las Normas. De acuerdo con la bibliografía consultada, son varios los autores que se decantan por este enfoque descriptivo para el estudio de la traducción audiovisual (Delabastita 1990, Karamitroglou 2000, entre otros), aunque son pocos (Goris 1993, Rabadán 2000, Ballester 2001) los que intentan aplicar a ejemplos concretos las ideas generales enunciadas en dicha teoría.

El enfoque descriptivo del presente trabajo está basado, en gran medida, en la fundamentación teórica que Toury (1980 y 1995) proponía para los Estudios de Traducción, donde se entiende la traducción como una actividad gobernada por normas, siendo la norma inicial y más importante la adecuación o aceptabilidad de la traducción en la cultura meta. Nosotros entendemos las normas como patrones de comportamiento, pero no tenemos intención de llevar a cabo ninguna valoración sociológica de dichos patrones. Por ello, no entendemos el concepto de norma como el resultado de una cierta “corrección social”. Hermans (1999) ya aclara esta aparente contradicción entre las normas en traducción y su estudio desde un punto de vista descriptivo. Se aclara este importante aspecto de nuestra visión en el Capítulo 3.

En este trabajo hemos ampliado nuestra clasificación anterior de normas de traducción en la modalidad de traducción audiovisual, hemos perfilado mejor cuáles eran las normas secundarias de Goris (1993) que nos interesaban, y hemos incluido además el concepto de “disfemización”; todas estas ampliaciones del alcance del estudio surgieron a partir de los resultados de nuestro trabajo anterior. Sin embargo, ahora damos a las normas una importancia relativa al considerarlas únicamente como un parámetro más que nos ayuda a describir el método de traducción, junto con las técnicas y las restricciones presentes en la traducción audiovisual.

En cuanto a las técnicas de traducción, en el pasado estudio nos limitamos a adoptar la lista de técnicas de traducción recopilada por Hurtado (2001) y a polarizarla entre dos extremos de acuerdo con los dos grandes métodos de traducción de Venuti (“familiarización” y “extrañamiento”), que relacionamos conceptualmente con la norma inicial de Toury (“adecuación” frente a “aceptabilidad”). También definimos una zona intermedia de técnicas

de tipo “neutro”, de carácter más lingüístico, cuyo empleo venía determinado por las restricciones presentes en el texto audiovisual.

En el presente trabajo se ha ampliado la visión de este segundo parámetro de nuestro modelo, repasando a otros autores y las aportaciones específicas de técnicas de traducción en la variedad audiovisual. Destaca especialmente el desglose llevado a cabo para el concepto de “traducción literal” (véase Capítulo 4).

Siguiendo la misma línea de trabajos anteriores, la especificidad inequívoca de la traducción audiovisual nos ha impulsado a mantener las restricciones de esta modalidad como parámetro fundamental de valoración en este estudio. Las restricciones, junto con las normas y técnicas de traducción, siguen siendo los parámetros de comparación de ambas versiones traducidas de las películas. Para las restricciones, se ha ampliado y delimitado con mayor grado de detalle la clasificación de restricciones que se desarrolló con anterioridad, y que incluía cuatro tipos: las formales, lingüísticas, icónicas y socioculturales. Para este proyecto hemos incluido además las restricciones profesionales, que pensamos que pueden estar relacionadas con las nuevas normas de recepción en la fase preliminar de la traducción. También hemos añadido la ausencia de restricciones (que denominamos “restricción nula”), como otro tipo de restricción más a tener en cuenta en nuestra taxonomía. De esta forma hemos ampliado nuestra clasificación de cuatro a seis tipos de restricciones a estudiar, que además se pueden presentar tanto en la fase preliminar como en la de traducción.

En un intento de dotar a este proyecto de un carácter más ambicioso, se ha explorado la existencia de una conexión directa entre los tres parámetros de nuestro modelo de análisis y los métodos de traducción, tal y como los definen autores como Venuti (1995), Chesterman (1997) y Hurtado (2001). Además de los dos grandes métodos de traducción que menciona Venuti (que ya empleamos en nuestro anterior trabajo estableciendo una conexión con la norma inicial de Toury, y que constituyen los dos extremos de un gran abanico de posibilidades), se ha tratado de ver si la combinación de normas y técnicas identificadas revela una estrategia del traductor, consciente o inconsciente, a la hora de abordar su encargo. Se pretende comprobar si existe un método de traducción diferente para las versiones doblada y subtitulada de las películas de nuestro corpus (un método distinto para cada versión), según la identificación de restricciones, normas y técnicas presentes.

METODOLOGÍA DE ANÁLISIS Y CORPUS

La metodología de recogida de muestras empleada será igual a la seguida en el trabajo anterior, es decir, mediante el visionado simultáneo de ambas versiones traducidas de las películas en formato DVD. Dicha práctica ha resultado muy reveladora, ya que permite identificar rápidamente muestras que llaman la atención desde un punto traductológico, tanto por la similitud de las soluciones empleadas en ambas versiones, como por su diferencia, o por el cambio rápido de similitud a diferencia con la dinámica del lenguaje fílmico (cambio de las restricciones presentes en el lenguaje icónico asociadas a los cambios en la planificación, por ejemplo).

Una vez seleccionadas las muestras y recopiladas en ambas versiones, se lleva a cabo la comparación con la versión original. Se ha realizado un análisis de cada una de las versiones traducidas con respecto al original. Se ha identificado para cada muestra la existencia de restricciones, normas de traducción y técnicas empleadas. Todos estos datos se han almacenado en una hoja de cálculo en formato “Excel”, a partir de la cual se han realizado consultas (basadas en filtros) desde un punto de vista paralelo, es decir, cuantificando y comparando la presencia de los tres parámetros (restricciones, normas y técnicas) en ambas versiones. Las similitudes y diferencias entre los datos obtenidos de las dos versiones traducidas de las películas del corpus se han analizado empleando métodos estadísticos.

Los datos recopilados sobre la fase preliminar de la traducción se han obtenido a partir de encuestas realizadas a los traductores de los textos meta con los que hemos trabajado: las versiones doblada y subtitulada de las películas que componen nuestro corpus.

Para la elección del corpus, buscamos películas con características similares a las que destacamos en *Monsters´ Ball* (la película que estudiamos detalladamente en nuestro anterior trabajo de 2003), es decir, obras de gran densidad de contenido, y que tratan temas fundamentales y existenciales como la violencia, la subordinación, la venganza, la muerte, el amor, el desamparo, la amistad o la búsqueda de la propia identidad. Así escogimos películas de estas características, obras en las que uno puede llegar a aprenderse los escasos diálogos de memoria sin que dejen de sorprendernos en cada momento, por su gran riqueza de detalles y sus posibles interpretaciones.

El hecho de poder conseguir las películas en formato de DVD facilitó sin duda el trabajo y en cierta medida también lo orientó. Se puede combinar fácilmente las labores de

visualización y recogida de datos en el ordenador con el paso de las muestras a una base de datos, todo en el mismo equipo, de una forma rápida e integrada.

Las cinco películas que componen nuestro corpus son *Monsters' Ball* (2001), *In the Bedroom* (2001), *The Hours* (2002), *Elephant* (2003) y *Lost in Translation* (2003). El género escogido para este corpus puede definirse como “cine independiente de autor americano”. Se ha descrito y tipificado dicho (sub)género en el capítulo 7 del presente trabajo.

Como justificación de la elección de este objeto de estudio determinado (vid. 7.1.3.), al escoger películas de un tipo tan representativo, nuestro objetivo es más bien desarrollar un estudio sincrónico de la traducción en las películas de dicho género (en alza actualmente), que refleje las tendencias actuales sobre la presencia de métodos de traducción en traducción audiovisual.

BIBLIOGRAFÍA

Las fuentes consultadas para este trabajo han sido de tipo secundario: libros y publicaciones que tratan los temas objeto del presente estudio. Son fuentes que se ocupan de conceptos tan fundamentales (y a la vez, tan específicos) en este campo como los Estudios de Traducción en general, los métodos de traducción, la traducción audiovisual y su especificidad, los Estudios Descriptivos de Traducción, y la existencia de normas, restricciones y técnicas de traducción, tanto desde un punto de vista general, como materializadas en la variedad concreta de la traducción audiovisual. También se ha consultado bibliografía relacionada con los géneros cinematográficos y con el cine independiente americano. En el Capítulo 10 se ofrece un listado detallado de toda la bibliografía consultada, ordenada alfabéticamente.

Las fuentes primarias del trabajo han sido los cinco filmes analizados, tanto en su versión original, como en sus versiones dobladas y subtituladas. En este sentido, podemos hablar de 15 textos diferentes. En el capítulo 7, y en el Anexo 5, se ofrece un listado de la filmografía de las fuentes primarias consultadas con las que se ha trabajado.

Otra fuente de información importante en este trabajo ha sido Internet. En concreto, la base de datos en línea de películas denominada “IMDb” nos ha servido para recopilar información, y poder catalogar, como “independientes” o no, las películas exhibidas en España en el periodo que estudiamos. También hemos obtenido de IMDb información más concreta (críticas) sobre las cinco películas que componen nuestro corpus.

Estudio empírico y descriptivo del método de traducción para doblaje y subtitulación

De Internet hemos podido conseguir, también, el soporte estadístico necesario para ciertas comprobaciones sobre la representatividad de una muestra estadística (véase Anexo 3). Este detalle tiene que ver con un aspecto concreto al que hemos decidido dar cierta relevancia en el presente trabajo.

CAPÍTULO 1

FUNDAMENTACIÓN TEÓRICA:

LOS ESTUDIOS DE TRADUCCIÓN AUDIOVISUAL

El presente capítulo tiene como objetivo llevar a cabo un repaso del estado de la cuestión en la investigación sobre traducción audiovisual. Asimismo, creemos oportuno incluir en su contenido un aspecto fundamental para la elaboración de este proyecto. Se trata de exponer claramente, desde un principio, la inserción de este trabajo en una de las líneas de investigación mencionadas, así como llevar a cabo un repaso de las características epistemológicas del mismo (apartado 1.2).

1.1. LA INVESTIGACIÓN EN TRADUCCIÓN AUDIOVISUAL

Just as “it is a discovery of the hierarchy of factors (constraints, parameters) which operate in translation processes, procedures and products which constitutes a major task of translation theory” (Even-Zohar & Toury, 1981: ix)”, the discovery of a similar hierarchy of the factors that operate within audiovisual translation is also the task of audiovisual translation theory (KARAMITROGLOU, 2000:12)

Sirva esta cita inicial para acotar en una primera aproximación el alcance que queremos dar a los estudios de investigación sobre traducción audiovisual. La consulta de la bibliografía en este campo señala un periodo en que los estudios relacionados con esta variedad de traducción estaban, en cierta medida, condicionados por otras variedades, y más concretamente, por la traducción literaria. Díaz Cintas, en su obra de 2003, pone de manifiesto esta situación, a la vez que destaca la necesidad de llevar a cabo trabajos de investigación en la variedad audiovisual, de la forma siguiente:

[...] a pesar de que el número de espectadores a quienes llega la TAV y el volumen de traducciones que se lleva a cabo en el mundo audiovisual es considerablemente mayor que las traducciones de la Biblia, de obras poéticas o literarias, la visibilidad y valoración socio-cultural de estas últimas actividades es mucho mayor que la que se otorga a la TAV y a los profesionales de este campo. Y ello porque sobre aquéllas se ha teorizado mucho y sobre la TAV no tanto (DÍAZ CINTAS, 2003:289)

Además de este estudioso, son ya varios autores en sus publicaciones recientes (Chaume, 2002, 2004), los que reclaman la especificidad de la traducción audiovisual como una variedad en sí misma, dejando aparte consideraciones anteriores que catalogaban a la traducción audiovisual como una variedad de la traducción literaria (Snell-Hornby, 1988; Bassnett, 1991). El hecho, demostrado en la práctica profesional, de que los textos audiovisuales pueden incluir a su vez otros tipos de textos especializados (técnicos, jurídicos, etc.) favorece la aproximación a la traducción audiovisual como una variedad en sí misma, que es, por lo tanto, merecedora de un área de investigación específica. Además, los textos audiovisuales requieren una atención particular relacionada con su peculiaridad, motivada a su vez por la interacción de los mensajes que se emiten por más de un canal de comunicación (visual, auditivo). Es esa misma especificidad la que, en cierta manera, puede haber condicionado la evolución teórica de los estudios de esta disciplina:

Además, muchos de los conceptos y teorías que históricamente se han articulado en torno a la traducción dejan de ser funcionales cuando los estudiosos intentan aplicarlos al mundo de la TAV (DÍAZ CINTAS, 2003:290)

Para el repaso del estado de la cuestión de los estudios sobre traducción audiovisual se sigue a continuación la clasificación personal desarrollada y actualizada por Chaume (1997, 1999, 2002, 2003a, 2004). Esta clasificación se considera especialmente apropiada para esta revisión, porque es a su vez aceptada por otros dos autores, Mayoral (2001a) y Bartrina (2001), que también han revisado el estado de la cuestión en traducción audiovisual. El propio Chaume (2004:113) los menciona como autores que ha tenido en cuenta para la actualización de la revisión que presenta en su última obra, y reconoce que debe “parte de su planteamiento” a sus estudios. Adicionalmente, vamos a incluir como cuarto autor en este repaso a Díaz Cintas (2003), que ofrece una excelente panorámica de la investigación (aunque en ocasiones muy centrada en la subtitulación), tanto fuera de España como en España, a la vez que propone nuevas “avenidas” y desafíos de la investigación en esta modalidad.

Por nuestra parte, pretendemos comparar desde un punto de vista crítico las aproximaciones al asunto de los autores mencionados, destacando puntos de confluencia y de

divergencia, pero partimos de la base de que todos ellos aceptan una misma visión macroscópica del estado de la investigación en traducción audiovisual¹.

Repasamos a continuación las aportaciones de estos autores.

1.1.1. Estado de la cuestión según Chaume (2004)

Según la visión general propuesta por Chaume y compartida por los autores mencionados, la investigación en traducción audiovisual puede dividirse en dos grandes tipos de estudios: los que se centran en el **proceso** de traducción del texto audiovisual (con énfasis específico en el texto origen, denominados “**estudios centrados en las fases de traducción**” en Chaume 2004), y los que se preocupan más de la traducción audiovisual como **producto**, denominados “**estudios centrados en el análisis del texto meta**” (Chaume, 2004), con más énfasis en el texto meta ya traducido. Chaume (2004:115) insiste en que no debe entenderse en esta clasificación el término “proceso” como “proceso psicolingüístico que tiene lugar en la mente del traductor”.

Chaume (2002, 2003a, 2004) profundiza más en esta clasificación, e indica a su vez, que cada uno de los dos tipos de estudios puede subdividirse en dos apartados:

Los estudios centrados en el proceso se pueden agrupar en:

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

Los estudios centrados en el producto se pueden agrupar en:

3. Estudios que atienden al texto audiovisual traducido como traducción de un texto literario anterior (adaptaciones filmicas)
4. Estudios descriptivos de base polisistémica, que se centran en el impacto cultural de los textos audiovisuales traducidos, en la generación de nuevos tipos de textos en las

¹ Martínez Sierra (2004:77-81) presenta un buen resumen de la actualización de Chaume (2004), que también hemos tenido en cuenta en nuestra revisión personal.

culturas receptoras, y en especial, en las normas de traducción de los textos audiovisuales en una cultura meta determinada bajo unas coordenadas socio-históricas concretas

A continuación, se presenta un primer repaso resumido y comentado de los principales trabajos en cada uno de los cuatro apartados mencionados por el autor. Como avance preliminar, podemos decir que el presente trabajo de investigación se sitúa dentro del cuarto apartado, ya que tiene como objetivo fundamental el estudio de las normas, técnicas y métodos de traducción en textos audiovisuales.

1.1.1.1. Estudios sobre la ubicación del texto audiovisual y de la traducción audiovisual

En este apartado debemos partir del concepto de género, definido entre otros por Hatim y Mason (1990), como una forma convencionalizada de texto. Para el caso de los textos audiovisuales, debemos considerarlos como “un género de géneros” (Agost, 1999) ya que es sabido que la modalidad audiovisual engloba documentales, series, ficción, etc.; textos cuya traducción se aborda desde unos postulados diferenciados incluso en el ámbito de la formación.

Chaume acota en este apartado el alcance de su revisión indicando:

[...] dejando de lado la larga tradición que los estudios cinematográficos tienen sobre el concepto de género, puesto que éstos nunca se han ocupado de la traducción de los mismos y tampoco es posible realizar un repaso exhaustivo por razones de espacio (CHAUME, 2004:117)

Nosotros sí vamos a incluir en nuestro estudio este aspecto: repasaremos el concepto de género cinematográfico, con la finalidad de delimitar la población de traducciones para el doblaje y la subtitulación de la cual nuestro corpus pretenderá ser representativo².

Este apartado de los estudios de investigación se caracteriza por un intento de clasificación de la traducción audiovisual dentro del paradigma de los Estudios de Traducción.

Chaume revisa en primer lugar las aportaciones de los funcionalistas alemanes (y en concreto de Reiss, 1971), los primeros que intentaron ubicar los textos denominados “*audio-mediale*” en alguna clasificación desde el punto de vista traductológico; la aportación de

² Véase los apartados 7.1.1. “Los géneros cinematográficos”, 7.1.2. “El cine independiente de autor americano” y 7.1.3. “Circunscripción del corpus del trabajo”, que tratan estas cuestiones.

Bassnett (1991), que apuesta por englobar la traducción audiovisual en una gran categoría que denomina Traducción y Poética; y la aportación de Snell-Hornby (1988), que intenta dar un enfoque conciliador a los estudios de traducción en su obra *Translation Studies: An Integrated Approach*. Chaume (2004:121) considera que la propuesta de esta autora es “susceptible de dos objeciones”: su conocida clasificación la basa fundamentalmente en la categoría comunicativa del campo del discurso, y considera la traducción filmica y teatral como traducción literaria.

El autor también revisa a Nord (1991), que intenta avanzar hacia una concepción global del concepto de texto, que incluya elementos verbales y no verbales; a Hochel (1986), que intenta poner de manifiesto las diferencias con la traducción literaria, en el sentido de que la dimensión semiótica que aportan la imagen y el sonido produce especificidad en los textos filmicos; y a Whitman (1992), que en esta misma línea, aboga por la especificidad de la traducción audiovisual, poniendo de manifiesto las similitudes con la traducción de la ópera, y las diferencias con la traducción literaria e incluso con la teatral.

Dentro de este mismo apartado Chaume (2004) incluye los estudios que se centran más en el modo traductor y en los géneros audiovisuales: los llevados a cabo por Hurtado, Luyken y Agost. La principal aportación de Hurtado (1994, 1995, 1999, 2001) constituye la introducción del modo traductor como parámetro clasificatorio, que se basa en la consideración de que las clasificaciones traductológicas hasta la fecha están demasiado influenciadas por parámetros conceptuales como el campo del discurso o la materia tratada, así como por parámetros evaluativos, comunicativos o semánticos. Hurtado propone el *modo traductor* como categoría útil y predominante a la hora de clasificar la traducción.

Es decir, al modo del texto original se añade el modo de la traducción que a veces coincide con el del original y a veces no (HURTADO, 2001:30)

Chaume (2004:126-127) resume la importancia del modo traductor y profundiza en este concepto para las modalidades de doblaje y subtitulación. En ambas el modo del discurso es complejo, ya que se transmite información por los canales acústico y visual. El modo traductor en estas modalidades es de tipo simple subordinado, pero diferente entre ellas. Para el doblaje el modo audiovisual se transforma en modo oral y para la subtitulación el modo audiovisual se transforma en modo escrito. Para ambas, sin embargo, la traducción está subordinada a la información transmitida por las imágenes.

Los estudios de Luyken (1991) se caracterizan por el intento de establecer una relación entre el género audiovisual y la modalidad de traducción. Son estudios de tipo macrotextual, que describen los textos que se traducen en Europa de acuerdo a una clasificación de nueve “géneros de programas”, y que relacionan dichos géneros con la modalidad de traducción elegida. Según Chaume, aunque estos estudios presentan interés, en el sentido de que intentan identificar una modalidad de traducción “idónea” para su trasvase a otra cultura, corresponden a “reflexiones más propias de un estudio económico”.

El estudio de Agost (1999) se centra en la especificidad propia de la traducción audiovisual, y considera los textos audiovisuales como un “macrogénero” reconocido como tal. La clasificación puesta de manifiesto por esta autora es una tipología basada en las dimensiones comunicativa, semiótica y pragmática del contexto de situación, definidas por Hatim y Mason (1990). Agost propone cuatro grandes categorías para los textos audiovisuales: los géneros dramáticos, los informativos, los publicitarios y los de entretenimiento. Una línea interesante de investigación, basada en esta clasificación o similares, puede encontrarse en Chaume (2003a:63), quien propone encontrar la relación entre las características de los géneros audiovisuales propuestos, las modalidades de traducción audiovisual y las estrategias o técnicas a emplear en cada caso. El presente trabajo de investigación recoge esta propuesta, ya que intentaremos tipificar la relación entre el doblaje y la subtitulación con las normas y técnicas empleadas en cada caso.

Chaume (2004:131), sin embargo, reconoce también que desde hace dos décadas se duda de forma sistemática de la noción de género como categoría diferenciadora en ámbitos como la literatura y el cine (Bettetini, 1986), pero destaca su utilidad desde el punto de vista didáctico. En nuestro caso, como ya hemos indicado, vamos a hacer uso de ella como “agente limitante” de la población de traducciones a estudiar.

1.1.1.2. Estudios que atienden al acto de comunicación del texto audiovisual, sus restricciones y su traducción

Chaume caracteriza estos estudios como fundamentalmente comunicativos, que inciden en los aspectos específicos del proceso de comunicación que tiene lugar en las traducciones de textos audiovisuales, y que deben su enfoque a propuestas como las de Shannon y Weaver (1949) y Jakobson (1960), e introduce el apartado citando a Nida:

If the translator of poetry or songs is hemmed in by the communication medium, the translator of motion pictures is subject to restrictions even more severe (NIDA,1964:177)

Resulta llamativo que un estudioso de la traducción como Eugéne Nida mencionara conceptos tan actuales y aplicables a la traducción audiovisual, como el de “restricción”, en una fecha ya tan temprana.

Pero la aportación decisiva en este campo es la de Titford (1982)³, el primer investigador que introduce el concepto de “constrained translation” (o traducción restringida). Titford se preocupa esencialmente de la subtitulación y la lectura de los subtítulos. Este autor se interesa principalmente por la parte semiótica de los textos audiovisuales, como ejemplos de confluencia de sistemas de significación diversos: los icónicos y los lingüísticos. Desde su punto de vista, un texto audiovisual se debería analizar desde tres puntos de vista: la sincronía, la cohesión y la coherencia, y la relación entre imágenes y palabras, así como su interacción. De estas ideas se deduce que la aportación de Titford es vital para todos los estudios posteriores de traducción audiovisual.

Mayoral, Kelly y Gallardo (1988) recogen el concepto de traducción restringida de Titford y lo rebautizan como “traducción subordinada”, dando cabida en esta nueva etiqueta, además de a las principales modalidades de la traducción audiovisual (el doblaje y la subtitulación) a otras variedades de traducción, como la traducción de cómics y canciones. Una aportación destacada de estos autores es el concepto de “ruido” en la comunicación, definido como cualquier distorsión para recibir el contenido como si el texto fuera original. A partir de estas consideraciones, se recalca la importancia de la llamada “sincronía de contenido”, como la necesaria coherencia entre las imágenes y las palabras. Estos autores hacen además una definición de los tipos de restricciones aplicables a la traducción audiovisual, y tabulan diferentes casos de esta variedad de traducción de acuerdo a una gradación de restricciones crecientes. Muchos de estos conceptos se ampliaban en el capítulo 3 de nuestro anterior trabajo (Martí Ferriol, 2003), donde se desarrollaba el tema de las restricciones en traducción audiovisual. Para el presente trabajo (Capítulo 5), revisamos y ampliamos nuestra clasificación de restricciones, aportación que sin duda sigue debiendo mucho al trabajo de Mayoral, Kelly y Gallardo.

³ Tanto Mayoral como Díaz Cintas destacan esta aportación fundamental. Véase apartados 1.1.2. y 1.1.3.

Zabalbeascoa ha trabajado el tratamiento del humor en el doblaje, y defiende que la traducción audiovisual funciona como un sistema de prioridades y restricciones, en cierta medida dependiente de un equilibrio entre el lenguaje icónico y el verbal⁴.

El repaso de autores en este apartado se completa con el trabajo de Fodor (1976) e Ivarsson (1992), citados por Chaume como referencias en las investigaciones sobre doblaje y subtitulación, respectivamente. El primero define cómo debería ser un ajuste “ideal” en la modalidad de doblaje, y aunque no habla explícitamente de restricciones, pone de manifiesto consideraciones bastante teóricas, y por lo tanto alejadas de las prácticas comunes en el mundo profesional. El segundo autor es pionero en la aplicación de la teoría a la práctica de la subtitulación, e insiste en la importancia en esta modalidad de la doble sincronización, entre subtítulos e imagen y entre subtítulos y sonido.

En su apartado de conclusiones, antes de abordar los trabajos de investigación orientados al texto meta, Chaume realiza una serie de reflexiones. Estamos de acuerdo con la primera y más importante de ellas, y que ya mencionamos al inicio de este capítulo, en el sentido de que existe consenso sobre la especificidad del texto audiovisual, como “constructo semiótico transmitido por dos canales de comunicación (el acústico y el visual), que transmiten información codificada en diferentes sistemas de significación”. El autor construye sobre esta reflexión su propio modelo de análisis, basado en los códigos de significación del texto audiovisual. Nosotros ya utilizamos este modelo en nuestro anterior trabajo para elaborar una clasificación de restricciones operativas en traducción audiovisual. Desarrollamos con más detalle esta conexión entre el modelo de Chaume y nuestra nueva clasificación de restricciones en el Capítulo 5.

1.1.1.3. Estudios que consideran el texto audiovisual traducido como una adaptación de un texto literario anterior

Según Chaume (2004:141), estos trabajos podrían considerarse como una mezcla entre traducción intralingüística y traducción intersemiótica, tal como la definía Jakobson (1960).

El principal representante de este tipo de estudios es Cattrysse, que aplica la teoría del polisistema para este tipo de traducción, y reivindica ampliar el concepto de traducción para la adaptación fílmica de obras literarias, sin restringirla a trasvases intralingüísticos. En sus propias palabras:

⁴ Martínez Sierra (2004) ha utilizado en su trabajo muchos de los conceptos introducidos por este autor, que repasa en el apartado 1.2.5. de su tesis.

I wish to join a relatively new tendency among a group of translation scholars who believe that there are no grounds for reducing the concept of translation to intralinguistic relationships only and who accept the translation is in fact a semiotic phenomenon of a general nature (CATTRYSSSE, 1992a, 54)

Dejando de lado los aspectos del análisis textual, y en el marco de la teoría del polisistema, se plantea cuatro grandes campos en que se pueden basar estos estudios: 1) la política de selección de textos literarios escogidos para su adaptación cinematográfica, 2) la política de adaptación de los textos seleccionados (normas o tendencias en cada época o cultura), 3) la recepción en términos de público y crítica de las adaptaciones como producto, y 4) las relaciones entre políticas de selección y adaptación y entre la función o posición del texto adaptado en el contexto cinematográfico. Estos estudios parecen estar más en consonancia con publicaciones que se aproximan a la Teoría de la Literatura o de los Medios Audiovisuales, por lo que no están en sintonía con el enfoque del presente trabajo, en el que no entendemos la traducción desde este punto de vista. Esta tendencia, sin embargo, se estudia en países como Francia, Estados Unidos o España, con autores como los incluidos en las antologías y ediciones de Bravo (1993), Eguíluz et al. (1994), Santamaría et al. (1997) y Pajares et al. (2001). Zabalbeascoa, Santamaria y Chaume (2005) recopilan los trabajos de Cañuelo y Alsina dentro de esta misma línea.

1.1.1.4. Estudios que se centran en los textos audiovisuales traducidos

Chaume (2003a) denominaba a estos estudios “descriptivos de base polisistémica”, porque todos ellos se asientan en los postulados la Escuela de la Manipulación y porque consideran el texto audiovisual traducido como un elemento cultural que pertenece a un sistema que posee sus propias convenciones y su propio canon. En su último libro, los caracteriza así:

Estos estudios se centran especialmente en describir las tendencias y convenciones de las traducciones audiovisuales en un contexto socio-histórico concreto (CHAUME, 2004:144)

Entre los aspectos que se plantean este tipo de estudios podemos destacar algunos, ya puestos de manifiesto por Delabastita en su obra de 1989:

- a) el estatus de la cultura meta en términos económicos, políticos, lingüísticos y sociales
- b) las relaciones de dicha cultura con la cultura origen
- c) las restricciones culturales existentes en la cultura meta; aspectos como la censura o la traducción de títulos de películas
- d) las intenciones respecto a la traducción: lugares y horarios de emisión, ideología a emplear, normas de traducción
- e) la forma de tratar los problemas de intertextualidad en la traducción
- f) el grado de apertura de la cultura meta
- g) la política lingüística: libros de estilo, preferencia entre doblaje y subtitulación, variedades dialectales
- h) creación de nuevos valores a través de la Traducción Audiovisual

Los principales autores que han realizado aportaciones significativas a estos estudios son Delabastita (1989, 1990), Dries (1996), Lambert (1989), Goris (1993), Karamitroglou (2000) y Díaz Cintas (2001, 2003). El primero de ellos ofrece una lista de preguntas a responder que proporcionan un punto de partida resumido para su propuesta de modelo de investigación en traducción audiovisual⁵.

En su reciente obra, Chaume (2004) lista seis grupos de estudios descriptivos de base polisistémica interconectados entre ellos y que comparten fundamentos epistemológicos con los estudios culturales. Entre ellos están 1) los estudios descriptivos sobre panoramas audiovisuales en el mundo, 2) las relaciones políticas, económicas o sociológicas entre la cultura emisora y la cultura receptora en cuanto a trasvase de textos audiovisuales, 3) los escasos estudios plenamente descriptivos que tratan las normas de traducción en textos audiovisuales traducidos (Chaume menciona nuestro anterior trabajo de 2003, junto al de Roussou del mismo año, como ejemplos en España, siguiendo a los de Goris y Karamitroglou que usamos como referencia de nuestra investigación), 4) los estudios preocupados por las claves de la recepción de traducciones audiovisuales en la cultura meta, 5) los estudios generales sobre la historia de la Traducción Audiovisual, entre ellos los estudios sobre la censura cinematográfica en la cultura meta, y 6) los estudios sobre la normalización lingüística y los libros de estilo.

⁵ El presente trabajo se sitúa en esta línea concreta de investigación, por lo que se tratarán con mucho más detalle todos estos aspectos en el siguiente apartado (1.2.).

Volveremos de nuevo a revisar la aportación de Chaume (2004) en el apartado 1.1.5., donde comentaremos su “prospectiva” y la compararemos con la visión de los otros autores tratados en este capítulo.

1.1.2. Estado de la cuestión según Mayoral (2001a)

Mayoral (2001a) acepta la división mencionada anteriormente entre estudios que se centran en el **proceso** de traducción audiovisual y los que analizan el **producto** resultado de la traducción.

Este autor divide los estudios centrados en el proceso en cuatro grandes apartados: los estudios comunicativos, los que se centran en los efectos lingüísticos de la sincronización, los que contemplan aspectos psicolingüísticos y los estudios profesionales. La metodología que recomienda el autor para el estudio del proceso en traducción audiovisual es la propuesta por Hatim y Mason y consta de tres pasos: observación empírica, formulación de hipótesis y reconstrucción en la práctica del proceso. Esta afirmación resulta llamativa por sus implicaciones, pero no se concreta en aspectos particulares de lo expuesto a continuación.

En el primer apartado de los **estudios comunicativos**, Mayoral realiza un repaso que contempla muchos de los autores que ya hemos mencionado anteriormente. Comienza por Nida, que adopta las propuestas de la *Mathematical Theory of Communication* elaborada por Shannon y Weaver en 1949, para incorporarla a la traducción en su obra de 1964. En lo que se refiere al sincronismo (sincronización), Mayoral cita a Marleau (1982) y a Titford (1982)⁶ por el estudio del concepto de traducción subordinada para el subtítulo. A continuación, cita su contribución personal en colaboración con Kelly y Gallardo, que ya hemos mencionado con anterioridad, que el autor amplía en 1993 para el subtítulo, así como para los productos informáticos y para la traducción de productos multimedia en 1997. También destaca a Fodor (1976) por su estudio del sincronismo en el doblaje, alabándolo desde un punto de vista teórico, pero apuntando, al igual que Chaume, que sus propuestas resultan difíciles de aplicar en el mundo profesional. Dentro de este apartado, en el panorama español, destaca los trabajos de Torregrosa (1996) para el subtítulo, así como los de Chaume (1997, 2000a), Chaves (2000), y Díaz Cintas (2001)⁷. Se finaliza este apartado destacando que siguen quedando problemas sin estudiar, como la sincronización de la localización de productos

⁶ Al igual que Chaume y Díaz Cintas, como destacamos.

⁷ Dicha relación de obras y autores es muy similar a la llevada a cabo por Díaz Cintas, véase 1.1.4.

multimedia, y citando otros estudios interesantes, como los relacionados con la teoría de la relevancia de Gutt (1991).

En el apartado de los **estudios centrados en los efectos lingüísticos de la sincronización**, Mayoral repasa las estrategias que se suelen emplear, tanto en el subtulado como en el doblaje. En el caso de la subtitulación, la síntesis aplicada en tiempos verbales y nombres propios, las omisiones, el recorte de significados, donde se desechan los secundarios o más redundantes, conduce a la creación de un estilo telegráfico. Para el doblaje, el autor considera este aspecto como candidato a ser tenido en cuenta en estudios de investigación, que podrían desarrollarse llevando a cabo comparaciones de traducciones de lenguas más sintéticas, como el inglés. Recogemos estas ideas como temas susceptibles de ser investigados con más profundidad, y el presente estudio compara traducciones al castellano para doblaje y subtitulación a partir de un original en lengua inglesa, sujeto a las restricciones propias de la variedad audiovisual de la traducción.

En el apartado de los **estudios de carácter psicolingüístico**, se destaca la obra de Fodor (1976), en que se estudia los factores psicológicos que inciden en la percepción del sincronismo en doblaje, la de Gottlieb (1997), en donde se hace un experimento para evaluar la reacción de los espectadores ante la desviación de las normas de subtulado, y la de Ivarsson (1992), donde se tienen en cuenta una serie de elementos importantes en el aspecto profesional, como los tipos de espectadores o los factores que afectan a la velocidad de lectura de subtítulos.

Los **estudios profesionales** que recopila Mayoral se dividen en estudios descriptivos, la localización de productos multimedia como traducción audiovisual, la traducción de la variación lingüística, el humor, la cultura y los nombres propios.

En cuanto a los estudios que se centran en el producto de la traducción audiovisual, Mayoral divide este tipo de estudios en seis grandes apartados: los estudios semióticos (o semiológicos), la cultura en el producto de la traducción, la normalización de procedimientos y estilo, el neutro, los aspectos sociológicos y los aspectos históricos.

En el apartado de los **estudios semióticos**, se revisan los postulados de la escuela semiótica, que analiza el lenguaje de imágenes en el cine. Se podría entonces decir que esta propuesta incluye los estudios sobre el significado del lenguaje filmico. Mayoral destaca el trabajo de Chaves (2000), que analizaremos con detalle en el segundo apartado del capítulo 4 del presente trabajo. El trabajo de Chaves (2000) nos interesa, pero no por sus puntos de vista

de la teoría del sentido desde un enfoque traductológico, sino más bien por su lista de técnicas de traducción aplicadas al doblaje.

Sin embargo, según Mayoral, los trabajos en esta línea no establecen una relación entre el lenguaje icónico y el verbal en la narración audiovisual. Parecen, por lo tanto, independientes de la lengua utilizada, y en consecuencia, ajenos al proceso de traducción tal como lo entiende este autor⁸.

Mayoral también incluye en este apartado los estudios dedicados a establecer relaciones entre las obras literarias y sus adaptaciones al cine, que ya se han mencionado con anterioridad. Trabajos como los incluidos en Bravo (1993), y en los volúmenes editados en el País Vasco (Eguíluz, Santamaría, Pajares) no forman realmente, desde su punto de vista, parte tampoco de los estudios sobre traducción.

Dentro de los estudios semióticos se destaca, para finalizar, la importante obra de Fodor (1976), así como el modelo de Hatim y Mason, aplicado como se ha explicado anteriormente por Hurtado, Agost y, parcialmente, por Chaume.

En cuanto a los **estudios de índole cultural**, que entienden la traducción como un producto cultural, Mayoral destaca los estudios sobre la manipulación, el polisistema, el poscolonialismo y la visibilidad del traductor, entre otros, como los fundamentales en este campo. Menciona, entre los autores más destacados, a Delabastita, Lambert, Ballester e Izard.

Los **estudios de la normalización de procedimientos y estilo** son los pertenecientes al tercer grupo. Mayoral cita obras importantes en este sentido, como la de Dries (1995), y las que suponen intentos en la mejora de la calidad de la traducción audiovisual: los de Mayoral (1991), Ávila (1997), TV3 (1997) y las normas para subtítulo de Karamitroglou de 1998.

En el cuarto apartado Mayoral menciona el **neutro**: “una lengua artificial, que no corresponde a ningún grupo de hablantes, que intenta evitar aquellos elementos que pueden caracterizar un discurso como pertenecientes a un grupo particular de ellos”. A su entender, la expansión de esta lengua está en avance, tanto en los informativos televisivos como en las comunidades con una segunda lengua, y debería considerarse como objeto de estudio. Mayoral cita a Xosé Castro como estudioso de este campo. Nosotros vemos cierto paralelismo entre este concepto y el de la “oralidad prefabricada”, que defiende Chaume. Consideramos que ambos conceptos podrían englobarse dentro de la dimensión comunicativa del discurso. El primero estaría relacionado con el usuario, por tratarse de la supresión de los dialectos

⁸ En lo que coincide con Chaume (2004:143): ambos autores afirman que estos estudios no forman parte de los estudios sobre traducción.

geográficos. En el caso del segundo, sin embargo, la relación se daría con el uso, al tratarse de la eliminación de los registros, de una neutralización o “levelling”.

En los apartados quinto y sexto de su repaso, **los aspectos sociológicos e históricos**, Mayoral hace un repaso de obras que los han contemplado. Cita a autores como Luyken et al (1991), Izard (1992), Ávila (1997) y Díaz Cintas (2001) en el primer grupo, y de nuevo a Izard (1992), Chaves (2000), Ballester (2001), Gottlieb (1997) y a Díaz Cintas (2001) como destacados en los aspectos históricos⁹.

1.1.3. Estado de la cuestión según Bartrina (2001 y 2004)

Por su parte, Bartrina (2001 y 2004)¹⁰ realiza un repaso de la investigación en traducción audiovisual, destacando su interdisciplinariedad y especificidad. Desde el punto de vista del **producto** de la traducción (no lleva a cabo ningún repaso desde el punto de vista del proceso), propone cinco posibles de líneas de investigación que se centran en aspectos lingüístico-discursivos, cinematográficos o ideológico-culturales.

La primera propuesta la titula “*El Polisistema, la Cartografía Audiovisual y la Máscara*”, y gira alrededor del enfoque histórico y funcional de la teoría del polisistema. A partir de los postulados de Lambert y Hermans, esta autora propone como línea de investigación la elaboración de una cartografía en el sentido de geografía sociocultural; es decir, la elaboración de mapas que describirían la geografía económica y sociocultural de la Traducción Audiovisual.

La segunda propuesta, “*Pragmática, Cortesía y Comunicación Interpersonal*” recoge el estudio de aplicación de la pragmática (cortesía) al subtitulado, llevado a cabo por Hatim y Mason en su obra de 1997. A partir del concepto de *face* introducido en su estudio, estos autores afirman que el significado interpersonal del mensaje se sacrifica en la subtitulación. Bartrina recoge esta idea para sugerir una línea de investigación citada implícitamente por estos dos autores:

De este modo acaban haciendo un llamamiento a la investigación futura, proponiendo estudios que analicen las reacciones de la audiencia ante la distinta percepción de la dinámica interpersonal que transmiten los subtítulos (BARTRINA, 2001:30)

⁹ Todos estos autores han sido mencionados con anterioridad en el presente capítulo.

¹⁰ Bartrina (2004), en Orero (ed.), ha traducido al inglés y actualizado su trabajo de 2001, que es el que hemos utilizado en la presente revisión.

En esta propuesta se recogen también, sin embargo, las críticas que realiza Venuti a la posición de Hatim y Mason, y en las que aboga por una mayor incursión en las teorías literarias y cinematográficas de la narratividad y en el diseño de la audiencia. En cualquier caso, Bartrina considera “problemática” la propuesta de Hatim y Mason, ya que puede suceder que la pragmática entre en conflicto con las prioridades técnicas de la subtitulación. En cualquier caso, la autora considera que la calidad en traducción audiovisual debería recibir más atención como línea de investigación.

La tercera propuesta gira alrededor de la escritura de guiones y su relación con la Traducción Audiovisual: “*De la escritura del guión a la Traducción Audiovisual*”. Se destaca la diversidad de tipologías de guiones que pueden estar relacionados con cualquier traducción audiovisual, así como la dificultad de conseguir el guión en su fase final de *découpage*, es decir, el guión final en fase de postproducción una vez visionado el filme¹¹. Se hace referencia a los trabajos de Remael que estudian la intertextualidad en los guiones, y se acaba por hacer mención a dos de las líneas de investigación propuestas ya por Chaume (1999): la presunta oralidad (prefabricada) del discurso fílmico, y la necesidad de establecer relaciones entre los estudios sobre cine y traducción audiovisual, que a su vez deberían enfocarse en la cohesión, tanto de los signos lingüísticos entre sí, como con el nivel visual, y en sus interacciones. Ambos aspectos, sobre todo el primero, se han puesto de manifiesto anteriormente en el presente capítulo.

La cuarta propuesta, titulada “*Los Laberintos de la Adaptación Cinematográfica Traducida*” propone las relaciones entre la adaptación cinematográfica y la traducción audiovisual como objeto de estudio (corresponden a los estudios destacados por Chaume en el apartado 1.1.1.3.). En realidad, la autora se limita a citar a los autores, que tanto a nivel internacional como nacional, estudian el tema: Cattrysse (1992a, 1992b, 1996), y los trabajos incluidos en Eguíluz et al. (1994) y en Santamaría et al. (1997).

La quinta propuesta, titulada “*Una Vía a Explorar: El Diseño de la Audiencia*” resulta más interesante, ya que también trata la redundancia de información en la traducción audiovisual. Mayoral (2002), y Hatim y Mason (1997), abordan ya este interesante tema, aunque en realidad es Alan Bell en su artículo de 1984 *Language style as audience design* el que sienta las bases de este enfoque. Según Bartrina:

¹¹ Díaz Cintas (2003:290-291) también destaca la dificultad, tanto para el traductor profesional como para el investigador en traducción, para conseguir guiones en esta fase final.

Bell parte del supuesto de que todos los emisores adaptan el mensaje a sus receptores; este hecho, que determina el “estilo” de la comunicación, es lo que entendemos por ‘diseño de la audiencia’ (BARTRINA, 2001: 34)

Bell distingue cuatro tipos de receptores: destinatarios (*addressees*, que participan en el acto del habla), oyentes (*auditors*, que son conocidos, pero a los que el hablante no se dirige directamente), oyentes casuales (*overhearers*, que no son participantes confirmados) y espías (*eavesdroppers*, que no son conocidos por el hablante). Desde esta perspectiva, el papel del traductor sería mantener la coherencia del mensaje entre los personajes del guión, aunque se debería también tener en mente que el contenido de este mensaje está asimismo dirigido a una masa de receptores que entran dentro de otras categorías de las mencionadas anteriormente.

Bartrina destacaba al final de esta quinta y última propuesta el importante papel de los estudios, que tanto en doblaje (Agost, 1999) como en subtitulación (Díaz Cintas, 2001), se estaba entonces dedicando al contexto de recepción como elemento fundamental en la traducción audiovisual.

1.1.4. Estado de la cuestión según Díaz Cintas (2003)

Díaz Cintas (2003) es, como ya indicamos, el cuarto autor que revisamos en nuestro repaso del estado de la cuestión. En esta obra no se hace una distinción explícita de las contribuciones de los diferentes autores de acuerdo a la dualidad **proceso-producto**, anteriormente utilizada. Se prefiere, más bien, llevar a cabo una revisión donde se indican en orden cronológico las contribuciones de los diferentes autores, tanto a nivel internacional como nacional, y siempre decantada hacia los estudios de subtitulación, en los que este autor se ha especializado. Se citan, además de autores, los principales eventos e instituciones que han contribuido al desarrollo de esta disciplina académica.

Según el autor, existe poca bibliografía en este campo hasta la llegada de los años 80. Destaca, únicamente, la edición de *Babel* (1960), denominada *Cinema et traduction*, y las publicaciones de Simon Laks (1957) y Cay Dollerup (1974) como dignas de reseñar.

El año 1982 es calificado por el autor como fundamental en la disciplina, por la aparición de dos contribuciones destacadas: *Les sous-titres... un mal nécessaire*, de Lucien Marleau (artículo revisado y comentado por Mayoral, 1993), y el ya mencionado artículo de Titford, que introduce el concepto de “constrained translation”. Díaz Cintas (2003:297), lo destaca porque “considera que los problemas que gravitan en torno a esta práctica traductora

“derive essentially from the constraints imposed on the translation by the medium itself” (1982:113)”. Díaz Cintas también destaca la revisión de dicho concepto que realiza Rabadán¹², donde califica como “traducción subordinada” a “todas aquellas modalidades de transferencia interpolisistémica donde intervienen otros códigos además del lingüístico” (1991:149).

Mayoral, Kelly y Gallardo (1988)¹³ es la siguiente aportación destacada en la revisión de este autor (Díaz Cintas, 2003:297), ya que “amplían el concepto de *constrained translation* a una miríada de modalidades traductorales”.

Siguiendo un orden cronológico, ya en la década de los 90, el autor destaca a continuación los trabajos de Delabastita (1989)¹⁴, el de Lambert (1990), titulado *Le sous-titrage et la question des traductions. Rapport sur une enquête*, Luyken (1991), Ivarsson (1992), Gottlieb (1997, 2001), Kovačič (1992)¹⁵, Tomaszewicz (1993), Dries (1995), de Linde & Kay (1999), titulado *The Semiotics of Subtitling*, aunque destaca que se trata de un trabajo sobre subtítulo intralingüístico en inglés, y el de Karamitroglou (2000)¹⁶.

En lo que se refiere al panorama nacional, Díaz Cintas comienza su repaso poniendo de manifiesto el papel pionero en esta especialidad de Mayoral, destacando su temprana y fundamental publicación de 1988, junto a las de 1993 y la de 2001b¹⁷. También menciona su propia tesis, de 1997, el primer trabajo dedicado específicamente a la investigación en subtítulo en España, y la de Chaume (2000a), al que destaca como uno de los principales investigadores en esta variedad de traducción. Para finalizar destaca los trabajos de Fuentes Luque (2000) y Santamaria (2001).

En general, Díaz Cintas afirma que la investigación en traducción audiovisual en España goza de buena salud; tanto es así que, según él, estamos en uno de los países punteros a nivel mundial en este campo, ya que se está trabajando en la redacción de nuevos trabajos llevados a cabo por una nueva generación de jóvenes investigadores formados adecuadamente y bien dirigidos. A pesar de todo, Díaz Cintas (2003:311) cita a Munday para poner de

¹² Véase la importante aportación de esta autora al presente trabajo: sus “normas de recepción” juegan un papel fundamental en el Capítulo 3, apartado 3.2.2.4.

¹³ Ya hemos destacado la importancia de esta publicación en nuestro trabajo anterior y en el presente. Véase apartado 1.1.1.2. y Capítulo 5.

¹⁴ Autor también fundamental para nuestro estudio, por su pionera aportación en el estudio de los textos audiovisuales desde una perspectiva descriptivista y polisistémica. Véase para más detalle el apartado 3.3.

¹⁵ Tesis doctoral de la autora, de difícil acceso, por estar escrita en esloveno (Díaz Cintas, 2003:300)

¹⁶ Los trabajos de Ivarsson, Gottlieb, Dries y de Linde y Kay se mencionan en apartados anteriores, siendo referenciados asimismo por Chaume y Mayoral. En cuanto a Karamitroglou (2000), llevamos a cabo un repaso detallado de dicha obra en el apartado 3.3.

¹⁷ Nos hacemos especial eco de los aspectos epistemológicos de este trabajo en el apartado siguiente, 1.2.

manifiesto los retos que afrontan las universidades para formar investigadores con la preparación adecuada:

The construction of an interdisciplinary methodology is not straightforward, since few researchers possess the necessary expertise in a wide range of subject areas (MUNDAY, 2001:189)

1.1.5. Conclusiones: perspectivas y desafíos

El repaso de los estudios de investigación en traducción audiovisual resulta interesante por su diversidad, síntoma inequívoco de que esta variedad se encuentra en fase de desarrollo y evolución. Como ya mencionamos, los cuatro autores revisados evidencian un cierto punto de vista común en la visión general del estado de la cuestión. La dualidad de la clasificación propuesta proceso-producto se considera apropiada, porque por un lado resulta útil a la hora de repasar las aportaciones históricas de los estudiosos en traducción, y por otro, sirve para situar en un entorno conocido aportaciones novedosas.

Chaume y Mayoral han llevado a cabo una extensa recopilación de los trabajos de investigación en esta especialidad. Se observa que las referencias mencionadas por ambos, así como por Díaz Cintas, coinciden en la mayoría de los casos, y de esta forma cubren la primera parte de todo trabajo de investigación: la revisión de los esfuerzos emprendidos hasta la fecha.

Es innovadora la contribución de Bartrina en el apartado del estudio del producto de la traducción. Sus cinco propuestas se enmarcan en terrenos parcamente explorados, y que de alguna forma indican el camino futuro a seguir.

Chaume (2004:147-153) ha recogido alguna de las propuestas de Bartrina y Mayoral para elaborar su “prospectiva” de “otros campos que sí necesitan atención académica y cuya investigación supone un avance en los enfoques que actualmente recibe la traducción audiovisual”. Entre ellos se citan los ya mencionados del **diseño de la audiencia** y la **localización de productos multimedia**. También menciona la **subtitulación para sordos**, así como la **audiodescripción o narración para ciegos**, como campos en auge que requieren atención académica. También propone, al igual que Bartrina (que a su vez recoge esta idea de Chaume), **trabajos encaminados al acercamiento a la traducción audiovisual desde los estudios sobre cine** (trabajos como los suyos propios), a través de la comprensión de los diversos mecanismos de cohesión y códigos empleados en la construcción y posterior transmisión del texto audiovisual.

Chaume destaca además los **trabajos sobre normas de traducción en el campo de la traducción audiovisual**, indicando que “los estudios microtextuales sobre normas de traducción son los que pueden hacer avanzar la disciplina”. Es precisamente en este campo en el que situamos nuestro trabajo anterior, y también el presente sobre el método de traducción, y en el que se inscriben recientes investigaciones como las de los mencionados Martínez Sierra (2004) y Roussou (2003). También debe destacarse en esta línea el trabajo de Schröter (2003), ya que presenta algunas características comunes con el presente trabajo: por un lado realiza comparaciones entre traducciones para doblaje y subtitulación, y por otro lleva a cabo análisis de tipo cuantitativo y de tipo cualitativo de los datos obtenidos. Su corpus consta de muestras transcritas de 40 minutos de una película comercial americana, que se comparan con tres textos meta: la versión doblada de la película al alemán, y las versiones subtituladas de la misma al sueco, en versiones de subtítulos para televisión y para DVD. Los datos (no muy numerosos), se presentan en tablas, y los parámetros de análisis varían desde el número de caracteres y palabras en el texto meta (en comparación con el original), hasta errores de traducción, explicitaciones, elementos de tipo cultural, omisiones de consideración, etc. Desde nuestro punto de vista (como indica el autor en las conclusiones), el trabajo presenta el interés de que se trata de un estudio empírico de los pocos disponibles en la bibliografía para estos aspectos. Sin embargo, pensamos que su metodología abarca elementos que pertenecen a diferentes niveles (desde números de caracteres hasta elementos culturales), que no deberían combinarse de forma indiscriminada, sin identificar las posibles relaciones jerárquicas que existen entre ellos. Hemos intentado en el presente trabajo paliar algunas de las deficiencias que hemos identificado en el trabajo del investigador sueco.

Díaz Cintas (2003:306), en la línea de Mayoral (2001b, Capítulo 5), da un enfoque más general a esta misma visión de Chaume al indicar que “el estudio descriptivo de los fenómenos empíricos se alza, pues, como una herramienta heurística encaminada a poner de manifiesto las normas teóricas modelizantes que se reflejan en la práctica traductora”. Recogemos esta idea, que fundamentamos apropiadamente en el siguiente apartado (1.2.) de este capítulo.

En cuanto a las perspectivas y desafíos, Díaz Cintas (2003:312) resume todas estas inquietudes mencionadas anteriormente de forma breve y acertada: “lo que necesitamos son trabajos que abran nuevas avenidas y toquen temas hasta ahora inexplorados”.

De esta forma terminamos la revisión de los estudios sobre traducción audiovisual, con la esperanza de haber llevado a cabo una visión general de los esfuerzos que se están

forjando en este interesante, pero aún joven, campo de la investigación en traducción y, especialmente, con el objetivo de enmarcar el presente trabajo en una de las líneas mencionadas, la de las normas o regularidades de traducción en textos audiovisuales, bajo el paraguas de los Estudios Descriptivos y la metodología que estos últimos propugnan. Un estudio del producto que inevitablemente arrojará también luces sobre el proceso de traducción, el método de traducción, y sobre las restricciones que operan en la traducción audiovisual.

1.2. INSCRIPCIÓN DEL PRESENTE TRABAJO EN UNA LÍNEA DE INVESTIGACIÓN: CARACTERÍSTICAS TEÓRICAS Y METODOLÓGICAS

Si queremos que nuestro campo de estudio sea reconocido como se merece es perentoria la publicación de más trabajos sustanciales al respecto, que traten el tema con un empaque teórico y desde un enfoque menos anecdótico y epidérmico (DÍAZ CINTAS, 2003:305)

Sirva esta cita para acotar la línea en que pretende integrarse el presente trabajo, al intentar abordar de forma teórica y rigurosa la investigación en nuestra disciplina.

Recogiendo la “prospectiva” mencionada anteriormente, y de acuerdo con lo mencionado en el capítulo de Introducción, nuestro trabajo es de índole empírica, descriptiva, con base polisistémica, orientado al texto meta y con un enfoque básicamente microtextual, donde además se cuantifican los resultados obtenidos a partir de traducciones comerciales; dichos resultados se analizan desde un punto de vista estadístico, con la finalidad de extraer regularidades o conclusiones que puedan generalizarse. Hemos adelantado una serie de hipótesis en la Introducción, que pretendemos demostrar en el presente trabajo.

Intentamos estudiar conceptos básicos, que no se suelen abordar muy a menudo en los trabajos de investigación. Desde este punto de vista, este trabajo se puede enmarcar entre los de investigación básica que recopilan datos del producto de la traducción y analizan conceptos fundamentales como normas y técnicas de traducción, las restricciones presentes en los textos audiovisuales y los métodos de traducción para el doblaje y la subtitulación; se trata además de un estudio para el caso concreto de un género (o más bien subgénero), el cine independiente de autor americano en el período 2001 – 2003.

Hemos subrayado algunas palabras que consideramos clave en las afirmaciones llevadas a cabo anteriormente, así como los fragmentos de las citas correspondientes que las han motivado y las justifican, que se encuentran a continuación. Con la finalidad de abordar

estos aspectos desde un punto de vista más riguroso, hemos usado como referencia el capítulo 4 de Williams y Chesterman (2002), donde se presentan y caracterizan los distintos tipos de investigación posibles. Con todo ello, ponemos de manifiesto que nuestro trabajo puede clasificarse como:

- Empírico y descriptivo:

Empirical science has two major objectives: to describe particular phenomena in the world of experience and to establish general principles by means of which they can be explained and predicted. The explanatory and predictive principles of a scientific discipline are stated in its hypothetical generalizations and its theories; they characterize general patterns or regularities to which the individual phenomena conform and by virtue of which their occurrence can be systematically anticipated. (WILLIAMS y CHESTERMAN, 2002:60)

En esta misma línea, Hurtado afirma:

Necesitamos estudios empíricos que recopilen corpus de textos, amplios y representativos, en diferentes ámbitos y en diversas lenguas; sólo la estadística permitirá asentar regularidades fiables (HURTADO, 2001:505)

- Observacional:

Naturalistic (or observational) studies are those that investigate a phenomenon or a process as it takes place in real life in its natural setting (WILLIAMS y CHESTERMAN, 2002:62)

- Cuantitativo:

Here, the aim is to be able to say something about the generality of a given phenomenon of nature, about how typical or widespread it is, how much of it there is; about regularities, tendencies, frequencies, distributions. Ultimately, quantitative research may aim at making claims about universality. Quantitative research seeks to measure things, to count, and to compare statistically (WILLIAMS y CHESTERMAN, 2002:64-65)

- Para un caso concreto:

Estudio empírico y descriptivo del método de traducción para doblaje y subtitulación

A case study might be selected for study because it is seen as obviously of special interest [...], or because it seems to be a critical or typical case against a theoretical claim can be tested. [...] A case study can also be used as a *pilot study*, e.g, to test a methodology (WILLIAMS y CHESTERMAN, 2002:65-66)

Desde un punto de vista epistemológico, y de acuerdo con la obra de Mayoral (2001b), nuestro trabajo se caracteriza porque es inductivo:

El *razonamiento inductivo o inferencia inductiva* permite analizar una pequeña muestra cuando no se puede analizar la totalidad de una población siempre que la muestra represente tendencias estables y no una fluctuación aleatoria. La cuantificación y en su caso la estadística inferencial son básicos para la inducción y la comprobación de las hipótesis (MAYORAL, 2001b:78)

Mayoral considera los estudios inductivos como situados entre los de mayor peso y rigor científico (Mayoral, 2001b:133), junto a “la observación natural controlada y la experimentación”. También considera que “otros objetos de estudio de los Estudios de Traducción relacionados con el producto y fenómenos periféricos sí son susceptibles de una mayor cuantificación en cuanto que son fenómenos sociales”. Abordamos nuestro trabajo con la intención de saberlo situado en este marco.

Esperamos que este apartado haya aclarado y justificado nuestra intención de llevar a cabo el presente trabajo con el rigor investigador y científico que se merece.

CAPÍTULO 2

LOS MÉTODOS DE TRADUCCIÓN

Desde nuestro punto de vista, el método de traducción puede expresarse como el resultado del empleo, consciente o inconsciente, de una serie de normas y técnicas de traducción (vid. Introducción), que configuran la opción metodológica escogida por el traductor. Para el caso de la variedad audiovisual, se debe también tener en cuenta las restricciones presentes en el texto original, pues a menudo condicionan las soluciones (y con ello las técnicas empleadas y por lo tanto el método de traducción) que observamos en el producto final de la traducción. Consideramos que esta manera de expresar el método como el resultado de la combinación de normas y técnicas de traducción, condicionadas por la presencia de restricciones, resulta innovadora. Es por ello por lo que nos ha parecido justificado dedicarle un trabajo como el presente.

Es objetivo fundamental de este trabajo demostrar, como ya se ha postulado en la “gran hipótesis general” citada en la Introducción, con datos y métodos estadísticos, que la traducción para doblaje y para subtitulación emplean métodos de traducción distintos. El hecho de interesarnos por este gran concepto traductológico nos obliga a llevar a cabo un repaso bibliográfico de la literatura relacionada con los métodos de traducción, repaso que abordaremos en este capítulo.

Dicha revisión bibliográfica ha puesto de manifiesto que existe abundante confusión terminológica en este sentido, en especial en todo lo relacionado con conceptos como método de traducción, estrategia de traducción, técnica de traducción, procedimiento de traducción, etc. Esta confusión nos ha llevado a reflexionar sobre el significado de este concepto, y vamos por ello a intentar aclarar algunos de estos términos.

De momento, pretendemos adoptar en una primera aproximación las definiciones de estos términos de Hurtado (2001), donde se intenta exponer claramente las diferencias (según el punto de vista de la autora) entre método, estrategia y técnica de traducción, los conceptos que más nos atañen. De esta forma, por un lado, mantenemos una coherencia con nuestro trabajo anterior (Martí Ferriol, 2003), en el que usamos la clasificación y las definiciones de técnicas de traducción de la misma autora. Por otro lado, pensamos que la autora ha llevado a cabo un trabajo riguroso de recopilación e interiorización de estos conceptos generales tan importantes, y su revisión histórica nos parece más que recomendable.

Nosotros no usamos en este trabajo las denominadas “estrategias” de traducción¹⁸, por ser un concepto intermedio, y por lo tanto difuso, a medio camino entre el método y la técnica. La definición de Hurtado sobre la “estrategia” que citamos a continuación se nos antoja ambigua, razón por la que hemos preferido no utilizar este concepto en nuestro trabajo:

Por nuestra parte, consideramos que el método traductor supone el desarrollo de un proceso traductor determinado regulado por unos principios en función del objetivo del traductor; el método tiene, por consiguiente, un carácter supraindividual y consciente (aunque a veces puede ser inconsciente) y responde a una opción global que recorre todo el texto. La técnica de traducción es la aplicación concreta visible en el resultado, que afecta a zonas menores del texto [...]. La estrategia es de carácter individual y procesual, y consiste en los mecanismos utilizados por el traductor para resolver los problemas en el desarrollo del proceso traductor en función de sus necesidades (HURTADO,2001:249-250)

Desde nuestro punto de vista, la estrategia está bastante más cerca de la técnica que del método (por este motivo hemos incluido las “estrategias” de Chesterman en el Capítulo 4 del presente trabajo, que trata las técnicas de traducción.), y por eso mismo es posible que en algunas ocasiones podamos emplear estos dos términos (“estrategia” y “técnica”) como sinónimos.

2.1. DEFINICIÓN DEL MÉTODO DE TRADUCCIÓN

Utilizamos en el presente trabajo el concepto de “método” para poner de manifiesto un cierto modo de proceder del traductor a la hora de abordar la ejecución de un encargo de traducción, tanto en la fase preliminar de su aceptación, como en la fase de traducción en sí misma. Nuestra intención es descubrir, por medio de la identificación de normas y técnicas en las muestras o fragmentos microtextuales analizados de nuestro corpus, las características fundamentales de ese “modo de proceder”.

Centrándonos ya a partir de ahora en el método de traducción como tal, Hurtado presenta una definición de este concepto de la siguiente manera:

Llegamos ahora a la noción del método traductor, es decir, la manera en que el traductor se enfrenta al conjunto del texto original y desarrolla el proceso traductor según determinados principios (HURTADO, 2001:241)

¹⁸ Vid. 4.1.1. donde se justifica con más detalle la no inclusión del concepto de estrategia en el presente trabajo.

Partimos entonces, con las salvedades destacadas, de las definiciones expuestas por Hurtado, y repasamos a continuación su revisión histórica del concepto de método, donde se incluyen las contribuciones de los principales autores en este campo.

2.2. REPASO HISTÓRICO DEL CONCEPTO DE MÉTODO Y SUS CLASIFICACIONES

Hurtado realiza un repaso de la noción de método traductor en las teorías modernas, y las separa en: propuestas dicotómicas, la “iusta via media”, propuestas plurales y tipologías funcionales.

2.2.1. Las propuestas dicotómicas

La primera opción de las propuestas dicotómicas es la “oposición tradicional” *traducción literal* frente a *traducción libre*, que “van alternándose y coexistiendo a lo largo de la historia”. Se trata, básicamente, de la vieja oposición forma/fondo que está presente en la traducción (aunque se da también en muchas otras facetas de la vida y la naturaleza): el respeto a la forma del texto origen o a su contenido y, por tanto, su reformulación o no en lengua meta.

Otra propuesta de este tipo se produce entre *traducción literal* y *traducción oblicua*, puesta de manifiesto por las Estilísticas Comparadas. Según Hurtado, esta dicotomía depende en gran medida de las lenguas que se tengan en cuenta para la comparación.

House (1977) materializa esta dicotomía entre *traducción encubierta* (*covert translation*) frente a *traducción patente* (*overt translation*), de acuerdo a la traducción de estos términos llevada a cabo por Rabadán (1991), e indica que la primera se suele dar en textos “ideacionales” (no anclados en la cultura de partida), y que por ello pueden considerarse como un texto original en la cultura de llegada. La traducción patente, por otro lado, es más propia para los textos “interpersonales” (anclados en la cultura de partida), que por lo tanto no se consideran como un texto original en la cultura de llegada.

Newmark (1981, 1988, 1991, 1993, 1998), el siguiente autor revisado en esta línea dicotómica, diferencia entre *traducción semántica* y *traducción comunicativa*. La primera se acerca al autor, y es apropiada para los textos expresivos. La segunda tiende a acercarse al

destinatario, y es propia de los textos operativos e informativos. Newmark¹⁹ recoge el “doble movimiento” de Schleiermacher, que tratamos detalladamente a continuación, cuando revisamos a Venuti, autor fundamental para nuestra investigación.

Venuti es uno de los autores que más ha recalcado la importancia del elemento cultural en el estudio de la traducción. Esta característica se pone de manifiesto al principio de su obra de 1995, en una definición que Karamitroglou también cita en su obra de 2000:

Translation is the forcible replacement of the linguistic and cultural difference of the foreign text with a text that will be intelligible to the target-language reader (KARAMITROGLOU, 2000:18)

Su principal aportación se desarrolla alrededor de la idea de la “invisibilidad” de la traducción, introducida “to describe the translator’s situation and activity in contemporary Anglo-American culture” (Venuti 1995:1). Según este autor, los traductores tienden a traducir de forma “fluida”, con la intención de crear una “ilusión de transparencia”, que permite que sus textos se lean fácilmente, intentando con ello dotar a las traducciones de un aspecto de originales.

Venuti toma como punto de partida para la definición de sus postulados una conferencia que el teólogo y filósofo alemán Friedrich Schleiermacher dio en 1813, *Über die verschieden Methoden des Übersetzens*, según la cual sólo hay dos métodos de traducción:

- El traductor deja al autor en paz, y mueve al lector hacia él (el autor). (Schleiermacher, 1813/1992:41-42)
- El traductor deja al lector en paz (tanto como sea posible), y mueve al autor hacia él (el lector). (Schleiermacher, 1813/1992:42)

Venuti emplea esta dicotomía clásica en un sentido claramente cultural, y define dos métodos de traducción que denomina “foreignizing” y “domesticating”, de acuerdo con la dualidad citada arriba.

El método de extrañamiento (traducción de Carbonell, 1999) se caracteriza por una presión no etnocéntrica (“ethnodeviant”) sobre los valores culturales de la lengua meta, con la finalidad de poner de manifiesto las diferencias culturales del texto origen, “sending the

¹⁹ Newmark también nos ha servido en este trabajo para diferenciar los distintos matices que pueden distinguirse dentro de ese concepto tan amplio que es la traducción literal. Véase el capítulo 4, relacionado con las técnicas de traducción, donde ponemos de manifiesto estas matizaciones.

reader abroad”. Munday (2001:147), en su repaso de estos conceptos, pone de manifiesto que Venuti también califica esta estrategia de “resistancy” (Venuti, 1995:305-306), y que en una obra posterior la tilda de “minoritizing translation” (Venuti, 1998:11).

El método de familiarización (traducción de Carbonell, 1999) consiste en una reducción etnocéntrica (“ethnocentric”) del texto origen a los valores culturales de la lengua meta, “bringing the author back home” (Venuti, 1995:20).

Venuti ha abogado siempre por el primero de estos métodos, y ha luchado de forma combativa contra la, para él, no justificada invisibilidad del traductor. Dichos esfuerzos han generado mucha controversia y ríos de tinta, siendo sin duda esta postura la más apropiada para generar discusión. Sin embargo, y como pone de manifiesto Munday (2001:148), el propio Venuti, en la Introducción de una traducción italiana de su *The Translator’s Invisibility* califica los métodos de “domestication” y “foreignization” como “heuristic concepts [...] designed to promote thinking and research, rather than binary opposites”, y admitiendo, a continuación, que “they possess a contingent variability, such that they can be defined in the specific cultural situation in which a translation is made and works its effects”.

Según Munday (2001, Capítulo 9), aunque las ideas de Venuti se han conocido universalmente en el mundo de los estudios de traducción, dicho autor ha sido influido por otro menos conocido, Antoine Berman, y por sus ideas sobre “the negative analytic of translation”. Berman critica la tendencia general a negar la “extranjerización” en la traducción, que según él se produce por medio de una estrategia que denomina “naturalization” y que, según Munday, se identificaría a la perfección con lo que Venuti denominaría más tarde “domestication”. Esta estrategia se lleva a cabo por medio de ciertas formas de deformación, que Berman denomina “negative analytic”:

The negative analytic is primarily concerned with ethnocentric, annexationist translations and hypertextual translations (pastiche, imitation, adaptation, free writing), where the play of deforming forces is freely exercised (BERMAN, 1985/2000:286)

Berman identifica en sus traducciones de novelas doce “deforming tendencies”, que Munday recopila, y que desde nuestro punto de vista, y una vez analizadas, incluyen algunas de las normas de traducción que hemos identificado en nuestros trabajos anteriores para la traducción audiovisual; como la “naturalización” (véase el uso que hace el autor de este término más arriba), la “explicitación” (que Berman denomina “clarification”), o la “estandarización lingüística” (“destruction of vernacular networks and their exoticization”, o

“effacement of the superimpositions of languages”). En esta coincidencia empezamos a ver nuestro trabajo situado en un entorno más general, cercano también a otros relacionados con normas de traducción en otras variedades de traducción, como los basados en corpus, que intentan identificar los denominados “universales de traducción”.

Munday termina el repaso de las ideas de Berman mencionando el correspondiente “positive analytic”, que según este autor debe emplearse con la finalidad de “counterbalancing the universals of the negative analytic” (Munday, 2001:151), lo cual puede conseguirse por medio de la puesta de manifiesto de los elementos extraños en la traducción, una técnica que Berman denomina “literal translation” en el sentido más amplio que podamos asignarle. Como ya indicamos, estudiamos el concepto de traducción literal en el Capítulo 4, y desglosamos la técnica de traducción literal a partir de la aportación de Newmark (vid. 4.1.5).

Aunque consideramos la aportación de Venuti fundamental para nuestro trabajo²⁰, creemos conveniente ahora poner de manifiesto las críticas que Munday hace de su enfoque, relativizando implícitamente su aportación al asociarla a la anterior de Berman, o de forma más explícita, así:

Venuti does not offer a specific methodology to apply for the analysis of translation (MUNDAY, 2001:155)

Ahora pensamos que la aportación de Venuti es tan sólo de tipo dicotómico en lo referente al apartado que nos ocupa, los métodos de traducción. Esperamos, por medio de la aportación de otros autores, definir las características de un continuum o gradación de los métodos de traducción entre estos dos extremos. Por eso vamos a seguir con la segunda de las teorías modernas sobre el método de traducción aludida en la revisión histórica de Hurtado.

2.2.2. La “*iusta via media*”

La “*iusta via media*” es la lógica y moderada oposición a la polarización que ha existido históricamente, en forma de vía alternativa a las aproximaciones literales y libres en traducción. Muchos autores clásicos las han criticado por extremas (Cicerón, San Jerónimo, Maimónides y Lutero, entre otros), pero es Steiner (1975) el único autor contemporáneo que

²⁰ Véase el uso de sus postulados que hicimos en Martí Ferriol, 2003, y que seguimos empleando en el presente trabajo.

la ha asumido. Su propuesta, y siempre según Hurtado, es criticable porque “no define exactamente en qué consiste” (Hurtado, 2001:244).

2.2.3. *Las propuestas plurales*

Las propuestas plurales relacionadas con los métodos de traducción incluyen a autores como Catford (1965), Newmark (1988, 1992) y Hewson y Martin (1991). Hurtado es bastante crítica con Catford, que propone clasificaciones en función de varios parámetros, hasta cuatro: la extensión de la traducción, el nivel en que se sitúa la traducción, una distinción entre traducción palabra por palabra, traducción literal y traducción libre (que personalmente no nos parece descabellada²¹), y por último una diferencia entre *traducción* (textos) y *transferencia* (lenguas).

Hurtado también critica a Newmark, por su diferenciación básica entre traducción semántica y comunicativa, y sobre todo por su fragmentación metodológica, “excesiva y con definiciones confusas”. En realidad, Newmark analiza detalladamente el problema, y de acuerdo con su criterio propone dos clasificaciones de métodos. En el primer tipo de traducción (traducción semántica) encontramos seis componentes: los dos primeros (la traducción palabra por palabra y la traducción literal) son en realidad técnicas de traducción que hemos utilizado en nuestra clasificación de técnicas de traducción del Capítulo 4 (vid. 4.3.). Los cuatro siguientes: la traducción fiel, la adaptación, la traducción libre y la idiomática, exceden nuestro alcance de estudio. De la clasificación correspondiente al segundo de los métodos (la traducción comunicativa, que tiene cinco componentes) tampoco haremos uso, pues pensamos que tiene que ver con aspectos más relacionados con la recepción de la traducción: traducción inversa (que denomina *service translation*, y que a juicio de la autora “tiene que ver con la direccionalidad de la traducción, pero de ningún modo con el método empleado”), traducción información, traducción de poesía en prosa, traducción cognitiva y académica.

Hewson y Martin (1991) ponen de manifiesto que existe toda una serie de “opciones abiertas” al traductor, y teniendo en cuenta elementos culturales, mencionan términos como *reducción*, *inserción* y *conversión*, relacionados con la posibilidad de reconversión de valores culturalmente similares entre las culturas de partida y llegada de la traducción.

²¹ Ya hemos mencionado que hemos seguido a Newmark para la clarificación y el desglose del concepto de “traducción literal” (vid. 4.1.5.). De hecho, en nuestra nueva clasificación de técnicas, incluimos la “traducción palabra por palabra” (vid. 4.3.). La aportación de Catford se sitúa claramente en esta línea.

2.2.4. Las tipologías funcionales

Las propuestas de tipologías funcionales de Nord (1996) son dicotómicas en el sentido de que enfrentan la *traducción documento* frente a la *traducción instrumento*. El primero de estos tipos tiene como función documentar una comunicación en la lengua de partida a los lectores de la cultura meta, y puede tratarse de una traducción equifuncional, heterofuncional u homóloga. Entre las modalidades del segundo tipo nos encontramos con la traducción interlineal, la literal, la traducción filológica y la exotizante, cuya finalidad es ser una herramienta para la comunicación entre culturas.

Hurtado dedica a continuación un apartado de su disertación a poner de manifiesto ciertas consideraciones que ponen en tela de juicio la clasificación expuesta anteriormente. Entre las que nos parecen más interesantes están la “insuficiencia de las dicotomías metodológicas” y la “relación del método traductor con la finalidad de la traducción y el contexto histórico” (Hurtado, 2001:247-250).

2.3. PROPUESTA DE CLASIFICACIÓN DE MÉTODOS DE TRADUCCIÓN

Después de todas estas consideraciones previas, Hurtado propone una clasificación de los métodos de traducción, íntimamente relacionada con la finalidad de la traducción:

No se trata, pues, de formas opuestas e irreconciliables de traducir, ni de compartimentaciones asignadas a tipos o modalidades de traducción diferentes, sino de procesos diferentes regulados por principios diferentes en función de objetivos diferentes (HURTADO, 2001: 251)

Así, los cuatro métodos básicos propuestos por la autora (Hurtado, 2001:252), y que necesariamente debemos contemplar, son los siguientes:

- Método interpretativo-comunicativo, que también puede llamarse *traducción comunicativa*. La traducción resultante del empleo de este método conserva la misma finalidad, conserva la comprensión y reexpresión del texto original, con lo que produce el mismo efecto en el receptor. Se mantiene la función y el género (textual). Pensamos, a priori, a falta de comprobar con datos, que este método es el que corresponde a la traducción para el doblaje
- Método literal: reproduce el sistema lingüístico de partida, reconvierte los elementos lingüísticos de texto original, “traduce palabra por palabra, sintagma por sintagma o

frase por frase, la morfología, la sintaxis y/o la significación del texto original”. Identificamos muchos ejemplos de este método en la traducción para la subtitulación en nuestro anterior trabajo (Martí Ferriol, 2003)²². La norma presente era una “norma secundaria” de Goris (1993)²³, de acuerdo con la cual se mantenían las estructuras gramaticales simples del original en la traducción. La técnica para conseguir esta finalidad era la traducción literal (Hurtado, 2001)

- Método libre: no persigue transmitir el mismo sentido que el original. Se cambia la dimensión semiótica o la comunicativa, el destinatario, se da un uso diferente a la traducción. No es nuestro caso, en principio. En realidad, existen algunos ejemplos de series de televisión (*Sabrina, El Príncipe de Bel Air*) que han utilizado este método de traducción para solucionar el problema de las restricciones socioculturales. Vid. Capítulo 5 y apartado 8.1.
- Método filológico: traducción erudita, crítica, anotada. No es nuestro caso, ni en general, el de la traducción audiovisual

A la vista de esta clasificación, parece que vamos a tener que centrarnos en los dos primeros métodos de los cuatro mencionados, para nuestro objeto de estudio. Intentaremos, sin embargo, no terminar en una clasificación dicotómica. Para ello deberemos asociar estos métodos a normas y técnicas de traducción, dependiendo de las restricciones existentes.

En esta línea, y para finalizar este apartado, deberemos, por lo tanto, establecer una relación entre los métodos y las normas y técnicas de traducción, una idea que implícitamente ya abordamos en nuestro trabajo anterior, inspirada en unas consideraciones de Hurtado, que quedan expresadas como sigue:

Ahora bien, según la opción metodológica elegida puede prevalecer el uso de unas técnicas u otras: en el caso de una opción metodológica en que se priorice el método literal prevalecerá probablemente el equivalente acuñado, la traducción literal, el préstamo, etc.; con una opción metodológica que priorice el método de adaptación prevalecerá la reducción, la amplificación, la generalización, la descripción, la adaptación, la creación discursiva, etc. (HURTADO, 2001: 254)

²² Vid. 4.2.4. (Tabla 1).

²³ En el presente trabajo introducimos a tal efecto una nueva norma denominada “fidelidad lingüística”, que proviene de las mencionadas “normas secundarias” de Goris. Vid. 3.3.2.

En una nota al pie de esta misma página, Hurtado hace referencia a la tesis de Lucía Molina (2001)²⁴, que nosotros revisaremos en el capítulo 4 del presente trabajo²⁵, por la importancia que las técnicas de traducción tienen para nosotros, al igual que para la autora. La distinción y agrupación de las técnicas de traducción de acuerdo con los métodos de traducción que propuso Hurtado, en la cita anterior, supuso una orientación fundamental para nuestro trabajo anterior (Martí Ferriol, 2003). Se trata, pues, de una idea básica a la que pretendemos dar continuidad, ampliándola y revisándola en esta tesis.

²⁴ *Análisis descriptivo de la traducción de los culturemas árabe-español.*

²⁵ En ese mismo capítulo revisamos a Marco (2004) que ha recogido extensamente muchas de las inquietudes desveladas en este campo, y las ha combinado con aportaciones de otros estudiosos (léase Zabalbeascoa, al que también citamos en el capítulo que dedicamos a las restricciones. Vid. Capítulo 5).

CAPÍTULO 3

LAS NORMAS EN TRADUCCIÓN Y EN TRADUCCIÓN AUDIOVISUAL: LA FASE PRELIMINAR Y LA FASE DE TRADUCCIÓN

En este capítulo llevamos a cabo un repaso del estado de la cuestión sobre el concepto de norma en traducción. Para ello, hemos de revisar la situación general en este campo, situándola además en su contexto histórico.

En este proyecto hemos decidido ampliar el alcance de nuestro trabajo anterior (Martí Ferriol, 2003), en el sentido de que, además de estudiar las normas para la fase de la traducción (para lo que, en realidad, observamos el producto de este proceso de traducción), también vamos a centrar nuestra atención en la fase preliminar de la traducción (el título del capítulo así lo pone de manifiesto), la fase previa a la acción de traducción en sí misma. La aportación de Rabadán (1991)²⁶ ha sido fundamental para llevar a cabo esta ampliación de alcance y darle sentido, englobándolo en la perspectiva global del proyecto.

Para el repaso de las normas de traducción, realizamos una revisión general, que, a continuación, particularizamos para la variedad de traducción audiovisual. Al final, tras dichas revisiones, y teniendo en cuenta nuestro nuevo alcance, proponemos una taxonomía o clasificación de normas de traducción, tanto para la fase preliminar como para la fase de la traducción.

Al ser tanta la bibliografía disponible, y al no querer extendernos demasiado en consideraciones teóricas, pensamos que es imprescindible aclarar desde un principio nuestra forma de entender el concepto de norma de traducción en este trabajo. Por ello hemos decidido incluir el primer apartado de este capítulo.

3.1. DECLARACIÓN DE INTENCIONES

Descriptively, we can try to state what the norms seem to be within a given field of behaviour. True, this often means no more than making inferences from the evidence provided by people's cultural practice. Strictly speaking, descriptive statements of norms are thus casual hypotheses.

²⁶ Desarrollamos esa aportación en el apartado 3.2.2.4.

[...] Whether or not an individual person follows these norms, what attitude one might have towards them, what consequences one might personally draw from their existence, these are quite different questions (CHESTERMAN, 1997:5, el subrayado es nuestro)

Hemos elegido esta cita de Andrew Chesterman para situarnos, dejando claro desde un principio, antes incluso de comenzar el repaso de la teoría de las normas, nuestra forma de entender este concepto. Esta declaración de intenciones nos parece fundamental, en el sentido de que la forma de enfocar el presente trabajo, así como la metodología a seguir, se basan en ella. Nos hemos permitido subrayar seis aspectos básicos en la cita anterior, que comentamos brevemente:

- “Descriptively” (o de forma descriptiva, en el sentido de Toury) es cómo abordamos nuestro trabajo²⁷
- El “given field of behaviour” que nos preocupa es el campo de la traducción audiovisual, pero es el componente conductista mencionado el que nos interesa especialmente, al entender nosotros las normas como “*behavioural patterns*”, o patrones de conducta
- Nuestro método de estudio es el inductivo, o inferencial (“inferences”), en el sentido definido por Mayoral (2001b:78), y denominado por Toury (1995:38) un “discovery procedure” (desde lo particular a lo general), y así lo hemos puesto de manifiesto en el apartado 1.2. del presente trabajo. Tenemos como objetivo extraer conclusiones generales a partir de un corpus, reducido pero representativo, de toda una población
- La “evidence” (o prueba) la van a aportar los datos de las muestras y encuestas que vamos a recopilar durante el desarrollo del trabajo, y que serán tratados por métodos estadísticos con la finalidad de comprobar nuestras hipótesis (“hypotheses”) de partida
- En cuanto a las “different questions” mencionadas, pensamos que éstas las conforman la ideología, la política, la religión, etc., aspectos que subyacen al uso de las normas en sí mismas. Se trata de otro nivel de abstracción en el análisis de dichas normas, muy alejado de nuestros propósitos. Existen gran cantidad de estudios sobre la ideología, la censura, el feminismo y aspectos similares que se centran en estas consideraciones. Para una primera aproximación a estas cuestiones, véase la selección de artículos que recoge Venuti en su antología (2000)

²⁷ Véase el apartado 3.2.2.3. del presente capítulo.

Munday, por su parte, refiriéndose al enfoque descriptivo que Toury defiende para el concepto de norma, y que nosotros seguimos, pone de manifiesto las controversias que estas discusiones provocan, y muestra como ejemplo de ello al mismo Andrew Chesterman:

[...] even such supposedly non-prescriptive norms attract approval or disapproval within society. Likewise, Andrew Chesterman (1997:68) states that all norms “exert a prescriptive pressure” (MUNDAY, 2001:118)

Aunque vamos a seguir citando a Chesterman a lo largo del presente capítulo, por su incuestionable aportación a este campo de los Estudios de Traducción, nuestra forma de aproximarnos al concepto de norma en traducción se acerca más a la de Toury que a la suya, en el sentido de que nuestra interpretación de este concepto fundamental, que aún mantiene su validez investigadora en nuestros días, se caracteriza por un enfoque mucho más aplicado.

Estudiosos como Mayoral, que se encuentra entre nuestras referencias (sus aportaciones aparecen a lo largo de todo el presente trabajo), parecen validar la aproximación que estamos siguiendo. En sus palabras:

El paradigma fundamental dominante es el del estudio de la norma, pero con una tendencia aplicada tan fuerte que le aparta de forma significativa (aunque no muy consciente ni deliberada) del mismo paradigma original hasta el punto de que los teóricos originales no considerarían las nuevas propuestas como pertenecientes a su misma escuela (MAYORAL, 2005:4)

Intentaremos en esta tesis aportar un rigor científico que demuestre con datos nuestro enfoque al respecto.

3.2. LA TEORÍA DE LAS NORMAS

Para introducir el concepto de norma en traducción se hace imprescindible repasar, aunque sea brevemente, la aportación de la Escuela de la Manipulación.

3.2.1. La Escuela de la Manipulación

Podemos decir, sin temor a equivocarnos, que en los Estudios sobre Traducción existe un antes y un después de la irrupción de la corriente denominada Escuela de la Manipulación.

Según Hermans (1999), la gestación de esta teoría (también denominada “paradigma”) surgió en una serie de tres conferencias que tuvieron lugar en Lovaina en 1976, en Tel Aviv en 1978, y en Amberes en 1980. El círculo de asistentes a estas reuniones era pequeño, pero se llegaron a materializar una serie de puntos en común y de relaciones entre ellos que sembraron las bases de este paradigma. Estos estudiosos trabajaban en universidades de los Países Bajos e Israel.

La publicación editada por el propio Theo Hermans en 1985, denominada *The Manipulation of Literature*, recogía las aportaciones de los principales protagonistas de esta corriente, y dio a conocer los postulados del grupo a una audiencia más amplia, ya que las comunicaciones de las conferencias citadas anteriormente aparecieron tarde y en publicaciones minoritarias. El título de la colección de ensayos de Hermans bautizó esta escuela, aunque el término “Manipulation School” o “Manipulation Group” fue sugerido por André Lefevere en su aportación a dicha edición:

From the point of view of the target literature, all translation implies a degree of manipulation of the source text for a certain purpose (HERMANS, 1985:11)

Son varios los términos que se emplean para describir este paradigma, y hacen referencia a sus principales características: se encara la investigación en traducción con un enfoque **descriptivo**, en clara oposición a los meramente prescriptivos que habían predominado en los Estudios de la Traducción hasta la fecha, **orientado al texto** (o cultura) **meta**, y de carácter **empírico**. También se ha llamado a esta escuela la **Teoría del Polisistema**, término acuñado por Itamar Even-Zohar, que concebía la literatura como un conjunto de sistemas íntimamente relacionados entre sí. Según Hermans (1999), todas las designaciones marcadas en negrita son intercambiables entre sí, aunque algunas de ellas, como el carácter descriptivo, son más generales e incluyen otros estudios que no pertenecen específicamente a esta escuela. Entre ellos, los Estudios Descriptivos de Traducción (o “DTS” en inglés), una evolución natural, por otro lado, de los postulados de la Escuela al producirse la ampliación de su enfoque. Al final de este apartado revisamos a Munday para aclarar esta relación con más detalles.

Hermans pone de manifiesto, y resume de forma muy acertada, los puntos en común entre los estudiosos que protagonizaron el nacimiento de este enfoque:

What they have in common is, briefly, a view of literature as a complex and dynamic system; a conviction that there should be a continual interplay between theoretical models and practical case studies; an approach to literary translation which is descriptive, target-oriented, functional and systemic; and an interest in the norms and constraints that govern the production and reception of translations, in the relation between translations and other types of text processing, and in the place and role of translations both within a given literature and in the interaction between literatures (HERMANS, 1985:10-11)

Carbonell, en su obra de 1999, también se hace eco de esta escuela en los mismos términos. Este autor cita a Gideon Toury e Itamar Even-Zohar como los principales representantes de la Teoría del Polisistema, que se desarrolló en Israel a partir de los postulados del formalismo ruso y el estructuralismo checo. Carbonell (1999:190) cita la definición que Hermans propone del polisistema en su obra de 1985:

Even-Zohar developed the notion of literature as a 'polysystem', i.e. as a differentiated and dynamic 'conglomerate of systems' characterized by internal oppositions and continual shifts. Among the oppositions are those between 'primary' (or innovatory) and 'secondary' (or conservative) models and types, between the centre of the system and its periphery, between canonized and non-canonized strata, between more or less strongly codified forms, between the various genres, etc. The dynamic aspect results from the tensions and conflicts generated by these multiple oppositions, so that the polysystem as a whole, and its constituent systems and subsystems, are in a state of perpetual flux, forever unstable. Since the literary polysystem is correlated with other cultural systems and embedded in the ideological and socio-economic structures of society, its dynamism is far from mechanistic (HERMANS, 1985:11)

Según Carbonell, a partir de los años 80, la teoría del Polisistema se empezó a considerar como excesivamente formalista y restrictiva, y se empezaron a incluir posturas ideológicas e incluso políticas en este enfoque, considerando que la traducción puede ser un acto de manipulación al servicio de un determinado tipo de discurso. El autor afirma que se produjo en esta época posterior una adaptación del pensamiento de Foucault a la teoría de la traducción, y algunos académicos europeos (especialmente en Holanda), y americanos, defendieron un punto de vista similar sobre la traducción y su relación con la cultura, reaccionando contra el normativismo de la traductología alemana, y llegando así a conclusiones bastante cercanas a las del grupo de Tel Aviv.

Ésta es la segunda de las tendencias teóricas que se centran en la traducción como manipulación, y se conoce como *Translation Studies*. Han formado o forman parte de este grupo traductólogos tan importantes como James S. Holmes, Theo Hermans, José Lambert, André Lefevere, Susan Bassnett, Raymond van den Broeck y Maria Tymoczko, entre otros (CARBONELL, 1999:195-196)

El citado Hermans, sin embargo, no considera esa denominación apropiada (de hecho, la considera “incongruente” en el prefacio de su obra de 1999). Según su opinión, el término “Translation Studies” fue acuñado con anterioridad por James Holmes para englobar todas las disciplinas de los Estudios de Traducción, tanto en sus ramas teórica y empírica, como en la aplicada (Holmes, 1972:72). En realidad, dicha clasificación de Holmes se considera fundamental, y casi nadie la ha cuestionado hasta la fecha (Pym, 1998:2, es una excepción: “I suggest the map is no longer a wholly reliable guide”). Sin embargo, otros muchos autores como Hurtado, Toury, y el propio Carbonell, la citan y siguen en sus publicaciones.

Munday recoge la relación entre la Escuela de la Manipulación y los Estudios Descriptivos de Traducción de la forma siguiente:

The link with polysystem theory and DTS (Descriptive Translation Studies) can be seen to be strong and the Manipulation School proceeded on the basis of ‘a continual interplay between theoretical models and practical case studies’ (MUNDAY, 2001:120)

A continuación, Munday hace referencia al trabajo de Lambert y Van Gorp (1985). Díaz Cintas (2003:320-325) apuesta por el modelo presentado por estos autores, del que destaca su carácter heurístico, además del de contemplar tanto la macroestructura como la microestructura del acto de traducción. Basándose en estas ideas, el autor propone su “Modelo de análisis aplicado a la subtitulación”, que incluye, lógicamente, las “coordenadas preliminares”, la “macroestructura”, la “microestructura” y el “contexto sistémico”, como una muy buena definición de la metodología a emplear en este tipo de trabajos de investigación. En este sentido, sitúa su propuesta en cuatro niveles, el de los datos preliminares, el nivel macroscópico, el microscópico y el “contexto sistémico” (la traducción es de Díaz Cintas), en el que se comparan los niveles macroscópico y microscópico, el texto y la teoría, y así se identifican las normas de traducción. Creemos que nuestro trabajo sigue también en gran medida esta metodología.

3.2.2. Las Normas en Traducción

De entre todos los conceptos introducidos por la Escuela de la Manipulación como fundamentales a la hora del estudio de las traducciones, destaca el concepto de norma, que se ha mostrado fundamental por su utilidad y duración, aunque es en sí mismo un concepto difícil y más difuso de lo que pueda parecer.

3.2.2.1. El concepto de Norma en Traducción

Chesterman (1997:54), pone de manifiesto que la teoría de las normas, al igual que la teoría sobre traducción, puede dividirse en enfoques prescriptivos (“*imperative theories*”) y enfoques descriptivos (“*practice theories*”). Nosotros, al igual que él, nos decantamos por el segundo enfoque. Esto es:

I shall take the latter view, strongly endorsed by Bartsch (1987): that is, norms are here understood not to be “orders or prescriptions which are issued by a superior to a subordinate” (Bartsch, 1987:76), but rather descriptive of particular practices within a given community (CHESTERMAN, 1997:54)

Según Hermans, emplear el concepto de norma en traducción supone una manera de considerar la traducción como un acto social, que tiene su origen en la característica empírica y posiblemente conductista de los trabajos descriptivos. Es decir:

Jirí Levý's generative model (Levý, 1967) characterized translating as a decision-making process. It emphasized that at every level the translator has to choose one option from among a set of alternatives, in the knowledge that every decision will affect subsequent decisions (HERMANS, 1999:73)

A simple vista, sin embargo, puede parecer que nos encontremos ante una paradoja aparente. En palabras de Hermans:

The descriptive perspective looks at norms as objects of study. It sets out to theorize and analyse their nature and operation as these affect the practice of translation, but it does not in itself seek to lay down rules, norms or guidelines for how translators should proceed (HERMANS, 1999: 73)

Según esta explicación, los estudios descriptivos intentan identificar normas por medio de trabajos empíricos, pero no con la finalidad de generar a su vez reglas o guías de carácter prescriptivo que los traductores deban usar. Nosotros estamos totalmente de acuerdo con esta

forma de entender el concepto de norma, y su relación con el enfoque descriptivo en los trabajos de investigación en traducción.

Munday también pone de manifiesto esta ambigüedad, cuando comenta el trabajo de Toury:

This suggests a potential ambiguity of the term “norm”: although Toury uses it, first, as a descriptive analytical category to be studied through regularity of behaviour (norms are “options that translators in a given socio-historical context select on a regular basis; Baker 1997:164), they appear to exert pressure and to perform some kind of prescriptive function (MUNDAY, 2001:113)

Martínez Sierra (2004), lleva a cabo un muy buen repaso del concepto de norma y sus características, del que nos interesa el siguiente comentario, ya que se sitúa en esta misma línea de ambigüedad a la hora de entender el concepto de norma:

Partiendo de estas consideraciones, podemos entender, como hace Chesterman (1997) que las normas pueden actuar como restricciones (“constraints”), dado que, si entendemos que debilitan el alcance de lo que es o no aceptable, limitan la libertad de acción (MARTÍNEZ SIERRA, 2004:113)

3.2.2.2. *Clasificaciones de normas en traducción*

Existen en la bibliografía varias clasificaciones de normas. Desde el punto de vista social, Hermans distingue entre normas de tipo prescriptivo (afectan a lo concreto), convenciones (regularidades, todavía no se les puede asignar un carácter prescriptivo) y reglas (que tienen carácter obligatorio).

Chesterman (1997) y Nord (1991), presentan clasificaciones dignas de mención, que revisamos de forma general a continuación²⁸. Sin embargo, consideramos que dichas clasificaciones tienen un carácter más general (o macrotextual), y en cierta medida puede considerarse que exceden el alcance de este proyecto. Debe tenerse en cuenta que nuestro estudio tiene una orientación eminentemente microtextual, y que por lo tanto, no es nuestro objetivo primordial estudiar las relaciones entre el traductor y el receptor de las traducciones (aunque también tenemos en cuenta la fase preliminar de la traducción), o la inserción de las mismas o del propio traductor en la cultura meta (los aspectos en los que se centran más bien ese tipo de clasificaciones). Pretendemos identificar normas, en especial en la variedad audiovisual, con la finalidad de incluirlas como características que nos ayuden a la

²⁸ Martínez Sierra (2004:108-114), realiza un repaso más exhaustivo de estas clasificaciones.

descripción de un método de traducción determinado. En resumen, las clasificaciones de Chesterman y Nord mencionadas tienen en cuenta aspectos de índole global, que sólo se incluyen parcialmente en el alcance del presente trabajo, y no constituyen tampoco su objetivo fundamental.

Chesterman aborda el tema de las normas desde una perspectiva descriptiva (en sus propias palabras, véase el inicio de este apartado). Según Munday (2001:118), “Chesterman’s norms cover Toury’s initial and operational norms”²⁹. Chesterman divide las normas de traducción en dos tipos, las centradas en el producto y las que tienen que ver con el proceso.

Las normas del producto, denominadas “expectancy norms” (Chesterman, 1997:64), reflejan las expectativas de los lectores de las traducciones en lo concerniente a lo que debería ser una traducción, y determinan “lo que cuenta” como traducción.

Las normas del proceso, denominadas “professional norms” (Chesterman, 1997:67) regulan el proceso de traducción en sí mismo, se subordinan a y están determinadas por las primeras, se sitúan por lo tanto en un nivel claramente inferior. Entre ellas podemos destacar: “the accountability norm” (p.68), de índole ética, “the communication norm” (p.69), de tipo social, y “the relation norm” (p.70), de índole lingüística, y según la cual se establece y mantiene una relación apropiada de similitud entre el texto origen y el texto meta.

Este segundo tipo de normas (las del proceso) es el que más nos interesa en nuestro trabajo, y aunque Munday (2001:119) afirma que “deals with the relationship between ST and TT”, pone de manifiesto en relación con ellas que:

The professional norms are partly validated by norm authorities, such as other professionals and professional bodies and partly by their existence. They include new areas not covered by Toury, and therefore they may be useful in the overall description of the translation process and product (MUNDAY, 2001:119)

Nosotros estamos de acuerdo en que el alcance de este tipo de normas es más amplio que el de nuestro trabajo. Por ello, nos interesa más, en concreto, el último de los tres tipos de normas profesionales mencionadas por Chesterman, la “relation norm”, aunque opinamos que el autor no profundiza suficientemente en cómo es, puede ser, o debe ser esa relación “apropiada” entre el texto origen y el texto meta. Consideramos que para profundizar en la

²⁹ Más adelante explicamos con más detalle la clasificación de normas de Toury, que ya utilizamos en nuestro trabajo anterior (Martí Ferriol, 2003), y con la que nos sentimos cómodos.

relación entre ambos textos es necesario realizar un estudio microtextual, como el que llevamos a cabo en 2003, y como el que pretendemos desarrollar en el presente estudio.

Nord también clasifica sus normas en aquellas relacionadas con el producto, que denomina “constitutive norms”, y las que tienen más que ver con el proceso, que denomina “regulatory norms”, que podrían definirse como convenciones. En cualquier caso, esta autora adopta en su clasificación una perspectiva más general, incluyendo otras consideraciones en el concepto de norma, además de la del papel del propio traductor.

Puurtilinen y **Du-Nour**, además de **Lambert** y **Van Gorp**, son autores que han desarrollado estudios encaminados a la descripción de normas de traducción, o que han estudiado aspectos relacionados con este concepto de un punto de vista más general, respectivamente. Karamitroglou (2000, vid. 3.3.3.) repasa las aportaciones de estos autores. Pensamos que estos enfoques encaminados al estudio de las normas en traducción exceden, en buena medida, el objetivo y alcance del presente trabajo. Se trata de aportaciones muy específicas, relacionadas con problemas concretos, sin una intención de generalización similar a la que proponemos para este trabajo.

En este trabajo vamos a seguir la clasificación de normas de **Toury**, por considerarla pionera, la más aceptada y citada en general. Así lo reconoce incluso Chesterman (1997:63), destacando que “the applicability of norm theory to translation studies has been pioneered by Toury”.

3.2.2.3. *La aportación de Toury (1980, 1995): clasificación de normas e implicaciones en la metodología de trabajo*

Gideon Toury es uno de los estudiosos que más ha trabajado el concepto de norma y sus implicaciones, así lo reconoce Munday:

[...] Toury focused on developing a general theory of translation. [...] Toury goes on to propose just such a methodology for this branch of descriptive translation studies (DTS) (MUNDAY, 2001:111)

y es por esta razón por la que vamos a seguirle en gran medida en este trabajo. El autor, como ya hemos puesto de manifiesto, se aproxima al problema de las normas desde un punto de vista conductista: si se observan regularidades en la conducta de los traductores, se debe buscar la forma de describir su comportamiento. El concepto de norma debe ayudarnos a describir dichas regularidades en el comportamiento. Según Munday:

The aim of Toury's case studies is to distinguish trends of translation behaviour, to make generalizations regarding the decision-making process of the translator and then to "reconstruct" the norms that have been in operation in the translation and make hypotheses that can be tested by future descriptive studies (MUNDAY, 2001:113)

Toury enfoca el estudio descriptivo de la traducción como una actividad gobernada por normas, entendidas como:

[...] the translation of general values or ideas shared by the community – as to what is right or wrong, adequate or inadequate – into performance instructions appropriate and applicable to particular situations (TOURY, 1995:65)

siendo la norma inicial y más importante la dicotomía entre **adecuación** o **aceptabilidad** de la traducción en la cultura meta. Esta propuesta puede parecer hasta cierto punto polarizada, ya que se centra demasiado en la traducción en sí misma. Chesterman pone de manifiesto esta polarización, citando al mismo Toury (1980):

This has to do with "the translator's basic choice between two alternatives" (1980:54), subjecting himself "either to the original text, with its textual relations and the norms expressed by it and contained in it, or to the linguistic and literary norms active in TL [the target language] and in the target literary polysystem, or a certain section of it" (1980:54). The choice of the source language as initial norm leads to a translation that is "adequate", and the choice of target language norms to one that is "acceptable" (CHESTERMAN, 1997:63-64)

Toury ha sido también fuertemente criticado por haber dejado tal vez demasiado de lado otros aspectos socioculturales: ésta es la principal crítica que se ha realizado a su norma inicial. Hermans, por ejemplo, la pone de manifiesto (1999:76), aunque sin embargo también alaba, con reservas, la forma de enfocar los estudios de investigación por parte de Toury:

The strength of Toury's work (Toury 1980 and 1995) lies in the consistency and rigour with which he draws up practical research procedures. The corollary has been the risk of sliding from rigour into rigidity, and a relative neglect of the theoretical underpinning of some of the methodological stances, which remain vulnerable to criticism for that reason (HERMANS, 1999: 35)

Aparte de esta norma inicial, Toury presenta una visión general de las normas de traducción, y las clasifica en **preliminares** (relacionadas con las políticas de traducción “Translation Policy” y con la “Directness of Translation”, es decir, el empleo de una lengua intermedia en la traducción), y **operacionales**, que condicionan las decisiones que se llevan a cabo durante el proceso de traducción. A su vez, las normas operacionales se clasifican en **matriciales** y **lingüístico-textuales**. Las primeras determinan la fragmentación del texto a la hora de proceder a su traducción, en el sentido de que siempre se debe partir de fragmentos del texto meta para proceder a su análisis. En realidad, este tipo de normas se encuentra en el nivel de la macro-estructura del texto. Las normas operacionales lingüístico-textuales están relacionadas con la selección de elementos lingüísticos a la hora de sustituir el “replaced” por el “replacing segment” (Toury, 1995, Capítulo 4), y conectarían con las teorías clásicas de la Traductología (Estilísticas Comparadas, por ejemplo) que postulan la existencia de las llamadas técnicas de traducción. Este tipo de normas se sitúa en el nivel microtextual. En nuestro anterior trabajo estudiamos a fondo dicha conexión, agrupando las técnicas de traducción recopiladas por Hurtado según la norma inicial de Toury y los métodos de traducción de Venuti. El Capítulo 4 del presente trabajo se centra en las técnicas de traducción, aunque en este caso las consideramos como un parámetro, junto con las normas, que nos ayuda a identificar un método de traducción

Cada uno de los segmentos de estudio que Toury define está formado por un par “solución + problema”, que constituye la unidad básica de comparación para la obtención de relaciones y normas. Este método de estudio y análisis de traducciones propuesto por Toury es el que usamos en nuestro anterior trabajo y el que también emplearemos en el presente.

Munday reconoce la aportación de este autor a la hora de abordar la investigación de esta manera, y destaca a continuación que el propio Toury huye de una cierta rigidez; tal vez siguiendo la línea apuntada por Hermans en la cita de la página anterior, o reaccionando a consecuencia de ella:

Toury stresses (p.67) that “norms are a “graded notion”, since a translator’s behaviour cannot be expected to be fully systematic” (MUNDAY, 2001:115)

Personalmente, nos parece un poco incongruente esta referencia a una postura “moderada”, más aún si la comparamos con el intento posterior de Toury que, después de sugerir que es posible identificar normas de traducción siguiendo una metodología

descriptiva, también establece que a partir de las normas se puede extrapolar y enunciar una serie de “Laws of Translation”³⁰. Una vez más, Munday recoge esta idea con acierto:

Toury hopes that the cumulative identification of norms in descriptive studies will enable the formulation of probabilistic “laws” of translation and thence of “universals” of translation (MUNDAY, 2001:155)

Ya pusimos de manifiesto que el concepto de universales de traducción nos interesa, en el sentido de que establece conexiones válidas con el concepto de norma que nos ocupa. Sin embargo, nos defrauda que Toury sólo sea capaz de formular dos leyes de traducción: “estandarización” e “interferencia”. Estas dos únicas leyes nos remiten, de forma ineludible, una vez más, a la vieja dicotomía que ya recalcamos en el Capítulo 2 (apartado 2.2.1), cuando hablamos de los métodos de traducción y sus propuestas dicotómicas.

En cualquier caso, queremos destacar y profundizar en las contribuciones de este autor. Es de sobra reconocida la importancia de la aportación de Toury, que no vamos a poner en tela de juicio, autores como Gentzler así la destacan:

Toury’s methodology for DTS seems to be an important step towards setting firm boundaries for future descriptive work (GENTZLER, 1993:133)

En esta misma obra y referencia se listan a continuación las cuatro principales aportaciones de Toury que, según este autor, han tenido un impacto significativo en los estudios de traducción.

Marco (2002:30) también se hace eco del método de trabajo propuesto por Toury, y al igual que él, lo utiliza para el caso de la traducción literaria. El autor recoge las cuatro propuestas de estudio de Toury: la comparación de dos o más traducciones de un mismo original que se han producido aproximadamente al mismo tiempo, la misma comparación, pero de traducciones generadas en distintos momentos históricos, la comparación de las diferentes fases de una misma traducción, y la comparación de traducciones del mismo original a lenguas diferentes.

Entre los cuatro estudios comparativos posibles, para este trabajo seleccionamos el primero: el que se lleva a cabo entre dos traducciones de un mismo original que se han

³⁰ El propio concepto de “ley” resulta en sí mismo, cuanto menos, sospechoso.

producido en el mismo tiempo o con un mínimo margen de tiempo (la versión doblada y subtitulada del filme analizado). La comparación se lleva a cabo entre ambos textos meta (ambas versiones, la doblada y la subtitulada), de los cuales en primer lugar se seleccionan ciertos segmentos o muestras, para más tarde compararlos con los elementos correspondientes del original. De esta manera se establece un “mapa” de soluciones de traducción. Como hemos indicado anteriormente al revisar las propuestas de Toury, la unidad básica de comparación en el mapa generado es el par “solución + problema”. El estudio de diversas unidades básicas permitirá, hipotéticamente, establecer regularidades de comportamiento, que a su vez conducirán a la enunciación de hipótesis sobre la existencia de normas de traducción. Este método, de acuerdo con todo lo mencionado, es un “discovery procedure” (frente a un “justification procedure”) (Toury, 1995:38), que va de lo individual a lo general, por lo que es inductivo y no deductivo³¹. Debe ponerse de manifiesto también que el presente enfoque es inductivo en el sentido de Mayoral (2001b:78): se analizan muestras para observar regularidades y establecer conclusiones a partir de las observaciones. Pero es una premisa del método empírico establecer hipótesis de partida, sin las cuales la recogida de muestras y su análisis carece de objetivos. Las hipótesis de partida se enuncian indudablemente para el proceso de traducción, pero el método inductivo sólo puede llevarse a cabo a partir de la observación del producto.

3.2.2.4. *La aportación de Rabadán (1991)*

No podemos terminar este apartado sin repasar la aportación de Rabadán (1991), autora que revisa las normas de Toury y además incluye un tipo nuevo de normas, las “normas de recepción”, que queremos utilizar en este trabajo. Este tipo de normas supone una nueva incorporación a la clasificación de normas de traducción propuesta en el trabajo de investigación (Martí Ferriol, 2003) que ha servido de base al presente.

Hurtado también destaca la aportación de la autora, y caracteriza este tipo de normas así:

Estas normas regulan la actuación del traductor según el tipo de destinatario que va a tener el texto meta, operan en todas las fases del proceso traductor (en la fase preliminar y durante el proceso en sí) y

³¹ En el primer apartado del presente capítulo (vid. 3.1.), donde se habla de la justificación de nuestra forma de entender las normas, así como en la explicación del método de investigación seguido en esta tesis (vid.1.2.), hemos explicado la orientación que vamos a seguir en el presente trabajo.

son las que caracterizan y definen el “marco de negociabilidad” de la comunicación (HURTADO, 1999:565)

La referencia al “marco de negociabilidad” la recoge Hurtado en esa misma página de su trabajo a partir de la aportación de House (1986), y según Hurtado, que se remite a House, “se refiere al conjunto de parámetros interactivos que componen la situación en que se inscribe todo el discurso y refleja las características de la interacción entre el traductor y el receptor de la traducción”. Pensamos que dicho marco encaja con la idea de traducir de forma diferente para doblaje y subtitulación, porque la interacción entre el traductor y el destinatario varía en ambas modalidades. Las restricciones presentes, el canal por el que se emite el mensaje traducido, el modo de traducción subordinada, entre otros, distintos para cada una de las modalidades, sacan a la luz esa diferente interacción.

Nos ha llamado la atención, también, la idea de que este tipo de normas operan tanto en la fase preliminar como en el proceso de la traducción. Por nuestra parte, vamos a incluir en la clasificación de restricciones del Capítulo 5 un nuevo tipo, las “profesionales”, que ya apuntaba Zabalbeascoa (1996), y que mencionamos en nuestro anterior trabajo y decidimos no incluir, pero que queremos incluir ahora. Dichas restricciones deben determinar la situación de los traductores ante la traducción, y deben tener, por consiguiente, efecto en la interacción con el receptor. Afirmamos, entonces, que debe existir una relación entre las restricciones profesionales y las normas de recepción. Veamos a continuación en qué fases de la traducción existe esa relación, y de qué tipo es.

Pensamos que las normas de recepción sí deben incidir en la fase preliminar del proceso de traducción. Estas normas se deben ver sometidas a las restricciones profesionales, en aspectos como la observación de libros de estilo, limitaciones de tiempo, distinta finalidad de traducción, factores económicos, etc. Durante esta fase, el traductor toma conciencia de su situación ante el encargo, reconoce las limitaciones que se le imponen, y toma una decisión, consciente en un principio, del método que seguirá. Según esto, las normas de recepción se ven sujetas a restricciones impuestas por el iniciador del encargo, aunque también sería posible decir que el iniciador debe seguir unas normas³² (de índole profesional, pero también orientadas a la recepción) a la hora de imponer dichas restricciones al traductor. Opinamos

³² Se trataría de normas del iniciador, en el sentido definido por Nord.

que esta descripción debe ser igualmente válida para cualquier encargo de traducción, sea éste audiovisual o no, aunque nosotros la emplearemos para nuestro caso.

Por otro lado, personalmente opinamos que las normas de recepción, ese “marco de negociabilidad”, vienen sometidas a los otros tipos de restricciones de nuestra clasificación para el caso de la fase de la traducción. El traductor, una vez ha identificado su situación personal de acuerdo con el encargo recibido y las restricciones (profesionales) a que se ve sometido para su ejecución, debe enfrentarse al original y comenzar su tarea afrontando toda la serie de pequeños problemas puntuales que lo conforman. Dicha labor se caracterizará por las restricciones, normas y técnicas de la propia modalidad que va a tener que practicar (en nuestro caso doblaje o subtitulación), e intentará seguir una línea (un método) en los casos puntuales, de acuerdo con la posición mental que adoptó en la fase preliminar. Pensamos, entonces, que las normas de recepción se materializarán en, o se verán sustituidas por (según se desee, creemos que este matiz no es importante) los otros tipos de normas, propias ya de la traducción audiovisual, durante el proceso de traducción en sí mismo.

A efectos de nuestra investigación, todo esto significa que pretendemos seguir siendo coherentes con el concepto que hemos defendido desde un principio, es decir: las restricciones determinan las normas y técnicas, y por lo tanto el método de traducción. Para el caso de la fase preliminar, donde no se lleva a cabo una “acción de traducción”, esta nueva relación que proponemos entre las restricciones profesionales y las normas de recepción condicionará el método de traducción seguido. Durante la fase de traducción son los otros tipos de restricciones, y sus relaciones con las normas y las técnicas propias de la modalidad, las que contribuyen también al método traductor.

Según todo lo anterior, las nuevas normas “de recepción” las vamos a asociar con las nuevas restricciones “profesionales”, pero las tendremos en consideración únicamente en la fase preliminar, y no durante la fase de traducción. Se sitúan, por lo tanto en un nivel superior, por tratarse de una asociación llevada a cabo en un paso previo y con implicaciones de carácter global.

A efectos prácticos de nuestro proyecto, la forma de obtener información sobre esta nueva relación en la fase preliminar del encargo, será a través de cuestionarios, y por tanto, los datos obtenidos no serán comparables con los que obtengamos personalmente de la recopilación de muestras de las películas en la fase de estudio del proceso por medio de la observación del producto. Al tratarse de datos relacionados con la fase preliminar del proceso, no podremos asociarlos a casos concretos, esas soluciones “ad hoc” que usan los traductores

para los problemas, sino que corresponderán más bien a tendencias generales. Habrá que tratar estos dos tipos de datos de forma diferente. Sin embargo, ambos tipos de datos contribuirán a la identificación del método traductor.

3.3. LAS NORMAS EN TRADUCCIÓN AUDIOVISUAL

En este apartado nos centraremos en los estudios descriptivos sobre normas en traducción audiovisual, con el fin de establecer una clasificación de las normas de traducción que operan durante el proceso, pero que se han descrito tras la observación del producto, de la traducción audiovisual.

Los postulados de la Escuela de la Manipulación y la Teoría del Polisistema cobraron validez y aceptación con el paso de los años, y algunos autores empezaron a considerar la posibilidad de ampliar su alcance fuera de los límites de la literatura y la traducción literaria, de donde habían emergido. Los aspectos del paradigma descrito que más se han estudiado para esta variedad son las normas y la metodología de carácter empírico.

3.3.1. Primeras aproximaciones de los Estudios Descriptivos a la traducción audiovisual

Lambert (1994, por ejemplo) fue uno de los primeros autores que sugirió la posibilidad del empleo de este paradigma en la investigación sobre traducción audiovisual. Hermans (1999:45) menciona este hecho como destacable y como indicativo de la ampliación de objetivos de esta línea de investigación.

Delabastita (1989, 1990) fue el primer estudioso en considerar viable la traslación de la Teoría de los Polisistemas a la traducción audiovisual, y así lo reconoce Karamitroglou en su obra del 2000 que revisaremos más adelante, calificándolo de “the only scholar to propose a methodology for the specific investigation of norms in Audiovisual Translation”. El investigador griego también afirma, citando la obra de Delabastita (1989:206):

To my knowledge, Delabastita was the first Translation scholar to attempt to investigate this particular field, therefore 'mapping out the contours of a still virgin area of research' (KARAMITROGLOU, 2000:105)

Delabastita se interesa por las normas que subyacen a la selección de textos audiovisuales para su traducción, es decir, por las normas denominadas “preliminares” de

Toury. Propone la observación sistemática de series de traducciones, con la finalidad de establecer principios normativos relacionados con:

- Su posición en la cultura meta y en la cultura origen
- Las restricciones de la audiencia en la cultura meta en términos de su alfabetización
- El tipo de texto de la película en la lengua de partida, su pertenencia a la ficción o la realidad
- Su género, tanto desde el punto de vista histórico como general

De este análisis debería deducirse un grupo complejo de normas más o menos interrelacionadas entre sí, que estarían ligadas a elementos tales como el género, la organización lingüística y la organización literaria. De acuerdo con su hipótesis básica, algunos de estos aspectos deben ser necesarios para entender los factores, tanto constantes como variables, presentes en la traducción real de textos audiovisuales.

Como primera aproximación a la construcción de un modelo de tipo descriptivo, el autor sugiere una lista de preguntas que deberían contestarse para intentar establecer regularidades en las traducciones audiovisuales. La lista de preguntas debería contener algunas de tipo general, y otras de tipo específico para el doblaje y para la subtitulación. En caso de que dicha lista general no arrojara conclusiones, se podría proceder a activar una segunda lista de preguntas a continuación de la primera. Karamitroglou resume la aproximación de este autor (Delabastita, 1989:206) de la siguiente manera:

Assuming that a corpus of audiovisual translations is available, he suggests a series of questions whose answers would lead to the identification of translational norms in this corpus as a whole (KARAMITROGLOU, 2000: 103)

Delabastita aboga por la investigación empírica de las normas, tanto de las aprendidas y las aplicadas de forma intuitiva, como de las dictadas por el género, por la cultura meta y por las relaciones culturales de la cultura origen con la meta.

Karamitroglou reconoce el papel indiscutible y pionero de Delabastita en este campo de la investigación; sin embargo el autor griego también es crítico con él en dos sentidos, que ponemos de manifiesto a continuación.

En primer lugar, afirma que una lista de preguntas no puede, de ninguna manera, cubrir todos los aspectos normativos de la traducción audiovisual. Estamos de acuerdo en la importancia del papel pionero de la aportación de Delabastita, pero también coincidimos con Karamitroglou en que una lista de preguntas parece una herramienta de análisis demasiado rudimentaria para describir adecuadamente un fenómeno tan complejo.

En segundo lugar, en sus propias palabras:

Delabastita's approach lacks strategic organization and is not adequately compartmentalised: It jumps from one problem to another without logical sequence. It restricts the versatile role of the human agents in audiovisual translation to the persona of the translator (KARAMITROGLOU, 2000: 105)

3.3.2. *La aportación de Goris (1993)*

The Question of French Dubbing (Goris, 1993) es un artículo fundamental en los estudios descriptivos de traducción audiovisual, y como tal se cita en multitud de publicaciones y se estudia en círculos académicos. Recientes trabajos de investigación en esta modalidad, como los de Roussou (2003), Martínez Sierra (2004), o el nuestro propio (Martí Ferriol, 2003), le dedican el espacio y la atención que merece. Se trata de un resumen de la tesis doctoral del autor. Es también un texto fundamental para la elaboración del presente trabajo, pues en él se proponen una serie de normas para el doblaje que ya utilizamos anteriormente, y que utilizaremos, con ciertas modificaciones, en este estudio.

Goris cubre algunos aspectos generales de la traducción audiovisual en la parte inicial de su artículo (como el eterno debate del doblaje frente a la subtitulación), pero a continuación se centra en llevar a cabo un estudio descriptivo basado en algunos ejemplos de películas dobladas al francés, a partir del cual postula cuatro normas de traducción identificables en el doblaje en Francia. En la parte final de la publicación, propone una metodología para la continuación del trabajo comenzado por él, que mencionamos a continuación.

La metodología del trabajo consta de los siguientes pasos:

1. Selección de “fragmentos representativos” de películas según aspectos relevantes para la traducción, como la gramática, el vocabulario, la historia y otros aspectos audiovisuales
2. Estudio en su totalidad de dichos aspectos en películas completas

3. Formulación de normas globales, que funcionen en diferentes niveles del texto, aplicadas a un corpus limitado de textos, para obtener resultados tentativos del doblaje en Francia
4. Seguir con la misma metodología para obtener resultados a escala universal

En principio, esta aproximación parece correcta, por sus características de sistematicidad y rigor. En el presente trabajo se intenta seguir estas líneas maestras; nuestro corpus consta de cinco películas (esperamos que sea representativo de un subgénero concreto, como más tarde justificamos, vid. 7.1.), pero se amplía el alcance al tratar el doblaje y la subtitulación conjuntamente.

El autor concluye con que ha observado cuatro normas de traducción para el doblaje de los filmes americanos que él ha estudiado:

1. **Estandarización lingüística**, que consiste en la neutralización ("levelling") de los rasgos no estándar de las diferentes variantes dialectales de la lengua inglesa (incluidas las sociales) y los idiolectos
2. **Naturalización** o adaptación de aspectos como los signos gráficos, la pronunciación y sobre todo la sincronía visual, que está claramente condicionada por la planificación (Chaume, 2003a:251)
3. **Explicitación** de expresiones vagas o equívocas y de los conectores o conexiones lógicas, pero también consistente en la adición de referencias internas para reforzar la homogeneidad de la estructura de la historia, y consistente asimismo en la explicitación textual de las imágenes
4. **Normas secundarias**, como el respeto a las construcciones gramaticales de carácter poco complicado del texto original, y la conservación de las características específicas del género del filme

Martínez Sierra (2004), como ya hemos mencionado, revisa, al igual que nosotros, la imprescindible contribución de Goris, y en relación con el último tipo de normas indica:

[...] Goris introduce dos normas secundarias que, dada su aparición menos sistemática, tienen una menor influencia sobre la traducción: El mantenimiento de los nombres y oraciones simples del texto origen, y la conservación de las características específicas del filme, que están en parte determinadas por el género al que pertenece (MARTÍNEZ SIERRA, 2004:116)

Personalmente, no estamos muy de acuerdo con su apreciación (que a su vez recoge de Goris, 1993:185-186), de que este tipo de normas sean realmente “secundarias”. Al menos la primera de las dos citadas la identificamos con una elevada frecuencia en nuestro trabajo anterior, sobre todo para el caso de la subtitulación: dicha norma se materializaba por medio del empleo de la técnica de la traducción literal³³. Es por ello por lo que hemos decidido darle identidad por sí misma e incluirla en nuestra propuesta de taxonomía de normas de traducción (vid. 4.4.), denominándola “**fidelidad lingüística**”.

En cuanto a la segunda norma de este tipo, no vamos a tenerla en cuenta en el presente trabajo, porque la consideramos ambigua o demasiado vaga, en el sentido de que no entendemos cuáles son las características específicas de un filme, ni de un género, desde el punto de vista de la traducción; ni, sobre todo, cómo se pueden manipular dichas características en el texto meta³⁴.

3.3.3. La aportación de Karamitroglou (2000)

Desde una perspectiva cronológica, la siguiente obra que vamos a repasar es el trabajo de Karamitroglou del 2000. Para ello seguiremos el trabajo y comentarios de Chaume (2003b) sobre dicho libro. Para el objetivo del presente trabajo, la parte primera es la que nos interesa especialmente, ya que supone un buen repaso al estudio teórico sobre las normas en traducción audiovisual. Sin embargo, cuando el autor aplica estos estudios al caso particular de las normas de traducción audiovisual en Grecia en la parte tercera, observamos que el tipo de normas contempladas por él caen en el apartado de las preliminares de Toury. Se trata pues de una revisión de las políticas de selección de modalidades de traducción (doblaje y subtitulación) y géneros en este país, basándose en el modelo de análisis desarrollado en la segunda parte del libro³⁵.

Sí resulta interesante la revisión que el estudioso griego hace de la obra de Delabastita, que ya hemos incluido en la primera parte de esta sección (vid. 3.3.1.). Con todo, es importante la posición de Karamitroglou a la hora de defender el estudio de la traducción

³³ Vid 2.3., donde se comenta estas conclusiones de Martí Ferriol (2003) al tratar el método literal de traducción.

³⁴ Vid. 1.1.1.1., 7.1.1. y 7.1.2., que explican detalladamente el uso que hacemos del concepto de género en el presente trabajo.

³⁵ Como ya se ha mencionado, el presente trabajo está más en la línea textual de las normas operacionales lingüístico-textuales de Toury, por lo que su alcance es diferente.

audiovisual desde la perspectiva de la Teoría del Polisistema y los estudios descriptivos, que compartimos.

Karamitoglou realiza también un repaso de las normas en traducción, citando a Toury, y a Chesterman y Nord (autores revisados por nosotros en 3.2.2.3. y 3.2.2.2., respectivamente). También revisa a Venuti en el apartado que dedica a los sistemas origen y meta en el estudio de las normas de traducción, destacando los dos métodos de traducción propuestos por Venuti, y que hemos revisado anteriormente (vid. 2.2.1.).

Resulta hasta cierto punto chocante la idea presente en esta obra de que la norma inicial de Toury no es aplicable a la traducción audiovisual. Su argumentación, basada en la presencia de las restricciones inherentes, tiene cierta relevancia para el presente estudio (vid. Capítulo 5, dedicado a las restricciones en traducción audiovisual):

Adequacy in particular, as a term that signifies a TT's equivalence to ST norms, is very problematic in Audiovisual Translation, since the constraints inherent in this mode do intervene significantly in shaping the translator's decision. In addition to the constant presence of SL and SC elements in the background, subtitling poses spatiotemporal constraints and demands that have to be taken into account by the translator and which might eventually dictate the rendering of a linguistic/textual item in a way that the translator would not have otherwise chosen in, say, written translation. Similarly, in dubbing, an "equivalent" rendering of a ST item might be dictated by lip-sync constraints (if it is in a close-up scene), resulting in a solution that differs significantly from what the translator might produce in cases other than close-ups (KARAMITROGLOU, 2000: 58)

Desde nuestro punto de vista, es innegable el papel sobresaliente que las restricciones juegan en la traducción audiovisual, porque en muchas ocasiones determinan las normas y técnicas de traducción empleadas. Es por ello por lo que las incluimos en el modelo propuesto en el presente trabajo. Sin embargo, también existen muchos ejemplos que presentan ausencia de restricciones³⁶, y otros en los que las restricciones no son tan significativas, con lo que existe cierta libertad en las manos del traductor para encontrar soluciones que se acerquen en mayor medida a la cultura origen o a la meta.

Karamitoglou incluye al final de la segunda parte de su libro un apartado donde revisa el enfoque metodológico del estudio de las normas (de traducción audiovisual y otras variedades) por parte de algunos autores. Aparte del mencionado Delabastita (el único que se

³⁶ Hemos incluido la "restricción nula" en la clasificación de restricciones operativas en traducción audiovisual del presente trabajo por este motivo. Vid. 5.2., apartado dedicado a la justificación de la inclusión de este tipo de restricción.

dedica específicamente a la traducción audiovisual), revisa las aportaciones de Toury, Lambert & van Gorp, Nord, Puurtinen y Du-Nour.

La revisión de la aportación de Toury es muy crítica, por general; Karamitroglou la tilda de desorganizada, e incluso basada en la intuición. Además, reconoce que la metodología propuesta por él no es directamente aplicable a la traducción audiovisual, ya que no toma en cuenta el componente visual de esta modalidad. Es precisamente este aspecto el que intentaremos cubrir en este trabajo.

Los demás autores revisados por Karamitroglou en esta parte centran sus estudios en otros tipos de traducciones para casos concretos, como Du-Nour y Puurtinen, o en estudios de carácter más general, como Lambert & van Gorp y Nord, por lo que los repasaremos aquí muy brevemente.

Karamitroglou (p. 99) califica la aportación de Lambert y van Gorp como el intento teórico más coherente para la descripción de traducciones. Su metodología se resume en tres pasos: 1) el establecimiento de conexiones entre el texto origen y el texto meta, 2) el establecimiento de conexiones intrasistémicas entre elementos específicos que constituyen el sistema total estudiado, y 3) la recopilación de información sobre los principales aspectos microtextuales y macrottextuales del texto meta. Karamitroglou destaca además un par de limitaciones que, según su opinión, son importantes en la aportación de estos autores:

- La imposibilidad de resumir y recoger datos sobre todas las posibles relaciones que se dan en el proceso de traducción
- La no mención en absoluto en esta metodología de análisis a la variedad específica de traducción audiovisual (Karamitroglou, 2000:100)

Del repaso al trabajo metodológico de Nord (Karamitroglou, 2000:101), se destaca que las fases del proceso metodológico son precisas, y que se trata de un enfoque centrado en la cultura de llegada. Dicha metodología se lleva a cabo en tres pasos: 1) el análisis de los textos meta traducidos, 2) los estudios de revisión por parte de usuarios y estudiosos de la traducción (práctica que no se encuentra fácilmente en la variedad audiovisual, según el autor griego), y 3) las comparaciones de traducciones en lenguas diferentes. En cuanto a la clasificación de normas de esta autora, las hemos mencionado someramente con anterioridad (vid. 3.2.2.2.).

Karamitroglou (p. 102) también se hace eco de la aproximación al tema de Puurtinen (1989), autora que se centra en un problema muy concreto: la aceptabilidad de las versiones traducidas de literatura infantil. La norma que se estudia en esta publicación es el grado de legibilidad de dichas traducciones por parte de los lectores infantiles, y se comparan de forma sistemática (por medio de entrevistas, lecturas en voz alta, pruebas de comprensión lectora, etc.) dos obras diferentes con relación a dicha norma. Se destaca el elevado grado de definición del alcance del proyecto, pero al mismo tiempo, se pone de manifiesto que dicho alcance se limita únicamente a la justificación de una norma concreta en una situación muy particular. Según Karamitroglou, esta metodología debería complementarse por medio de “discovery procedures”.

En cuanto a la aportación de Du-Nour, Karamitroglou (2000:102) destaca la coherencia de su metodología, aunque también critica que “the whole project gives an initial impression of a messy collection of (otherwise very well chosen) experiments”. La autora hace un estudio diacrónico de las traducciones al hebreo de libros para niños a lo largo de un periodo de setenta años, a partir de un corpus de veinticinco traducciones. Se trata de un estudio de carácter microtextual que identifica patrones (o normas) en las traducciones que aparecen en épocas determinadas. Una vez más, se trata del estudio de un caso diacrónico muy concreto.

3.3.4. La aportación de Ballester (2001)

El trabajo de Ballester (2001), basado en la propuesta metodológica de Lambert y Delabastita, estudia el doblaje en la España de Franco. Según Martínez Sierra (2004:116)³⁷ esta autora “lleva a cabo un estudio contrastivo del guión origen y del traducido para el doblaje de la película *Sangre y Arena (Blood and Sand, Rouben Mamoulian, 1941)*”. En él establece algunas normas de traducción audiovisual que podemos utilizar en nuestro trabajo. La primera de ellas es la **naturalización** (que toma directamente de Goris), y que Ballester define como:

Consiste en conformar la versión original (V.O.) de una obra a la cultura meta con el fin de ocultar su origen extranjero y así hacer que parezca una versión original (BALLESTER, 2001: 169)

³⁷ Al igual que pusimos de manifiesto anteriormente para el caso de Goris (1993), los trabajos de Roussou (2003) y Martínez Sierra (2004), dedican también el espacio y la atención que se merece el trabajo de esta autora.

Según la autora, y también muy en la línea de Goris, la naturalización actúa sobre la pronunciación de palabras extranjeras, el tratamiento de referencias socioculturales³⁸, y sobre todo, la sincronización. Cita a Bovinelli y Gallini (1994:97-98), que afirman que la naturalización podría ser una norma universal del doblaje con la que se pretende favorecer la identificación del espectador.

La segunda norma identificada por Ballester es la **explicitación**, la cual entiende de una manera análoga a Goris, y pone algunos ejemplos de empleo de esta norma: enunciados más completos desde un punto de vista sintáctico, adición de marcadores temporales, introducción de conectores, etc.

Otra norma mencionada por Ballester, que añadiremos a las de Goris por no estar incluida en el trabajo de este autor, es la “**eufemización**”, en el sentido de cambio o alteración del signo ético. Se define así:

Estrategia que, mediante la omisión, adición o sustitución de información suaviza la V.O. en aspectos ideológicamente inaceptables para la cultura meta (BALLESTER, 2001:171)

En nuestro anterior trabajo destacamos la importancia de investigar el doble sentido de la eupemización porque, aunque en la mayoría de los ejemplos que identificamos de esta norma se producía una suavización en la traducción, también pensamos que es posible encontrar ejemplos en sentido contrario. Por ello hemos decidido incluir este aspecto en nuestra clasificación actual. Lo pusimos de manifiesto anteriormente de esta forma:

[...] De esta manera se podrían establecer conclusiones más claras para normas como la naturalización, explicitación y eupemización. En relación con esta última, se debería investigar el mencionado doble sentido de alteración del signo ético, que se ha vislumbrado en algunos ejemplos del presente trabajo (MARTÍ FERRIOL, 2003:113)

³⁸ Durante el proceso de recogida de muestras para el presente trabajo, tanto en doblaje como en subtitulación, nos hemos encontrado algunas muestras en las que en la traducción se naturaliza las referencias socioculturales (la restricción que normalmente marcamos en estos casos es la de tipo “sociocultural”, vid 5.4.). Hemos identificado todo tipo de ejemplos: desde las lógicas y más obvias transformaciones de unidades de medida (“feet” -> “metros”), hasta otros casos más interesantes, como la supresión de los artículos determinados (vid. muestras 423 y 424) en la traducción, para indicar que el mensaje en el original se caracteriza por su componente dialectal. Esta misma estrategia de naturalización era la que hacía hablar a los indios americanos únicamente con infinitivos en los doblajes de los “westerns” clásicos.

Proponemos por lo tanto la inclusión, para los ejemplos de suavización del signo ético, del término “**eufemización**”, y para los que tienden a endurecerlo o empeorarlo, del término “**disfemización**”³⁹.

Como resumen de este apartado, si ponemos en común las aportaciones de Ballester y Goris, las principales hasta la fecha para las normas en traducción audiovisual, como así se pone de manifiesto en Martínez Sierra (2004), y añadimos nuestra propia contribución personal, podemos generar una lista de ocho normas de traducción que pueden identificarse en traducción audiovisual, y que se explican en el siguiente apartado.

3.4. PROPUESTA DE TAXONOMÍA DE NORMAS DE TRADUCCIÓN AUDIOVISUAL

De acuerdo con nuestro nuevo enfoque del problema, puesto de manifiesto anteriormente, la taxonomía que proponemos incluye normas de tipos diferentes para las distintas fases de la traducción contempladas. La fase preliminar podría presentar, de acuerdo con los estudios mencionados, sólo dos tipos de normas, dependiendo de la variedad de traducción de que se trate el encargo. Para la fase de la traducción, de acuerdo a la revisión teórica desarrollada y a trabajos anteriores, postulamos una taxonomía con seis tipos de normas, que deberían ser independientes de la modalidad (doblaje o subtitulación), y pueden aparecer en ambas dependiendo de las restricciones presentes. Las normas identificadas en ambas fases deben determinar la identificación de un método de traducción diferente para cada modalidad.

Vemos a continuación las normas que proponemos como hipótesis de trabajo para cada una de las fases. Se trata, pues, de un listado de normas que suponemos que encontraremos en nuestro corpus.

3.4.1. Normas de la fase preliminar de la traducción

Podrían describirse 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, aceptar las condiciones

³⁹ Al igual que ocurre con el término “eufemización”, que no aparece en el diccionario de la RAE, mientras que “eufemismo” sí aparece, el término “disfemización” tampoco puede encontrarse, mientras que “disfemismo” sí está presente. Se define “disfemismo” como “modo de decir que consiste en nombrar una realidad con una expresión peyorativa o con intención de rebajarla de categoría. Se opone a eufemismo”.

económicas del encargo, etc. Según esto, hemos enunciado las normas presentes en esta fase como:

- **Observación de las convenciones profesionales macrotextuales del encargo de traducción para el doblaje:** determinan la actuación del traductor, cuando recibe un encargo para doblar una película. Se materializan en la satisfacción de ciertas condiciones: la finalidad de la traducción, el estilo a seguir, el tiempo de que dispone para ejecutar su trabajo, otros factores económicos, etc.
- **Observación de las convenciones profesionales macrotextuales del encargo de traducción para la subtitulación:** determinan la actuación del traductor, cuando recibe un encargo para subtítular una película. Se materializan en la satisfacción de ciertas condiciones: la finalidad de la traducción, el estilo a seguir, el tiempo de que dispone para ejecutar su trabajo, otros factores económicos, etc.

3.4.2. Normas de la fase de traducción

Son las que se presentan durante el “acto de traducción” en sí mismo, para esta variedad y en las dos modalidades objeto de estudio.

- **Estandarización lingüística:** neutralización (“levelling”) de los rasgos no estándar de las diferentes variedades dialectales (incluidas las sociales) de la lengua origen (en nuestro caso la inglesa), de los idiolectos y de todos los registros lingüísticos
- **Naturalización:** adaptación (sustitución, voz superpuesta, subtitulación) de aspectos como los signos gráficos (rótulos, títulos, etc.); adaptación de la pronunciación (los nombres propios y topónimos, entre otros culturemas, se pronuncian según las reglas fonéticas de la lengua meta); el tratamiento de referencias socioculturales y, sobre todo, el respeto a la sincronía visual (a la sincronía fonética, cinésica e isocronía), que está claramente condicionada por la planificación (Chaume, 2003a:251), es decir, que ante ciertos tipos de planos, es más importante que la traducción se ajuste a los movimientos de los actores de pantalla que a lo que realmente digan en lengua origen
- **Explicitación:** de expresiones vagas o equívocas, conectores o conexiones lógicas. También consiste en la adición de referencias internas para reforzar la homogeneidad de la estructura de la historia, y en la explicitación textual de las imágenes

- **Fidelidad lingüística:** mantenimiento de la morfología, sintaxis o construcciones gramaticales (en especial las sencillas) del texto original
- **Eufemización:** alteración del signo ético de algún elemento del texto original, suavizándolo
- **Disfemización:** alteración del signo ético de algún elemento del texto original, endureciéndolo

Para finalizar este capítulo, y como matización a nuestra nueva propuesta de clasificación de normas en traducción audiovisual, conviene aclarar que hemos decidido no incluir en ella la “norma nula”, que en una fase inicial del presente proyecto consideramos como posible candidata a nuestra taxonomía.

Podríamos definir dicha “norma nula” como la “ausencia de norma en traducción audiovisual, en el sentido de que ante un mismo problema del texto origen, se emplean soluciones diferentes en el (los) texto(s) meta”. Definida así, el estudio de esta norma nula implicaría la necesidad de comparar las soluciones encontradas en muestras diferentes, muestras en las que para el mismo problema se apreciara una solución distinta. Dichas soluciones diferentes, sin embargo, podrían venir condicionadas por las restricciones existentes en cada una de las muestras⁴⁰. Por todo ello, se debería hablar realmente de ausencia de norma (o norma nula) únicamente en los casos en que no se encontrara una recurrencia en el comportamiento traductológico del traductor ante un problema concreto, en el que además se presentara la misma presencia (o ausencia) de restricciones en el texto audiovisual original.

Además, el propio concepto de “ausencia de norma” o “norma nula”, es una “*contradictio in terminis*”, es decir, hablamos de norma al observar recurrencias o regularidades en un comportamiento concreto. Si no se observan estas regularidades, no tiene ningún sentido hablar de norma.

⁴⁰ Este hecho cuestiona en gran medida la validez de la posible inclusión de esta norma en nuestra taxonomía, ya que serían las restricciones las que determinarían la solución diferente en cada caso, y no el comportamiento teóricamente aleatorio del traductor al no seguir una norma de forma recurrente.

CAPÍTULO 4

LAS TÉCNICAS DE TRADUCCIÓN

En nuestro trabajo anterior (Martí Ferriol, 2003) desarrollamos una clasificación de técnicas de traducción basada en la de Hurtado (2001). En dicha propuesta de clasificación las técnicas de traducción se disponían a lo largo de un continuum situado entre dos polos, materializados en las dos opciones de la norma inicial de Toury, y/o los dos grandes métodos de traducción de Venuti.

En el presente capítulo presentamos una clasificación de técnicas de traducción más específica y ambiciosa que la de nuestro trabajo anterior, después de haber llevado a cabo una revisión detallada de las diferentes aportaciones de los estudios relacionados con este segundo parámetro de nuestro modelo y de nuestra metodología de análisis. Como ejemplo de este cambio de alcance, podemos destacar que hemos concretado y redefinido el concepto de traducción literal, que empleamos anteriormente de forma indiscriminada para muestras que no eran exactamente iguales, y que, a la vista de los comentarios que recibimos, era susceptible de distintas interpretaciones. Además, también incluimos en nuestra nueva clasificación las aportaciones de los estudios específicos sobre técnicas de traducción en la variedad audiovisual (Delabastita, 1990; Chaves, 2000; Chaume, 2005; Díaz Cintas, 2003), a la vez que revisamos nuestra aportación personal al respecto (Martí Ferriol, 2003).

El presente capítulo incluye, por lo tanto, un primer apartado (4.1.) que realiza un repaso histórico de las diferentes contribuciones al concepto de técnica de traducción. Al igual que Marco (2004:130), pensamos que este concepto es uno de los pilares fundamentales de la Traductología, y aunque haya sido denostado por algunos autores, posiblemente por su forma de entenderlo en un sentido prescriptivo, opinamos que es fundamental en cualquier trabajo de investigación descriptivo. Hurtado explica este punto de manera muy clara:

Como consecuencia del carácter prescriptivo que ha prevalecido en torno a las técnicas de traducción, esta noción ha sido desechada por algunos teóricos. Por nuestra parte, pensamos que el interés mayor de las técnicas de traducción radica en el hecho de que proporcionan un metalenguaje y una catalogación que sirve para identificar y caracterizar el resultado de la equivalencia traductora con respecto al texto original. Por consiguiente, sirven como instrumento de análisis para la descripción y comparación de traducciones, al lado de las 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 (2001:257, el subrayado es nuestro)

Nos hemos permitido subrayar algunas ideas de esta cita, porque justifican en gran medida el alcance de nuestro estudio. Por un lado, la autora valida el empleo de las técnicas como instrumento de análisis en un estudio descriptivo, como el nuestro. Además, Hurtado destaca la relación entre el empleo de las técnicas y el método de traducción, idea fundamental con que se ha abordado el presente trabajo, y que ya pusimos de manifiesto en el apartado 2.3. Para finalizar, la autora también enfatiza la necesidad de completar el análisis del método de traducción con otros parámetros. En nuestro caso dichos parámetros se materializan en el empleo de las normas de traducción y las restricciones operativas en el texto audiovisual.

En el segundo apartado del presente capítulo (4.2.) revisamos los estudios sobre técnicas de traducción en corpora de traducciones audiovisuales, con la finalidad de proponer, en el tercero (4.3.), una clasificación o taxonomía que emplearemos para el caso concreto (y para el problema específico) que aborda el presente trabajo.

4.1. TÉCNICAS DE TRADUCCIÓN: REPASO HISTÓRICO DE CLASIFICACIONES

Para el repaso del estado de la cuestión, y siempre con la intención de construir a partir de estudios anteriores, deberemos comenzar por revisar a Hurtado (2001). En nuestro anterior trabajo decidimos usar la clasificación de la autora en dicha obra por considerarla completa y equilibrada. Marco (2004:131) la considera “més integradora, ja que recull aportacions de molts diversos estudiosos”, y reconoce que “la proposta de aquestes autors [*Hurtado* y *Molina*] gaudeix d’una gran difusió i ha estat utilitzada en diversos treballs descriptius”.

En el caso de nuestro anterior estudio (Martí Ferriol, 2003), establecimos un continuum de técnicas de traducción entre dos polos, para los cuales propusimos los dos extremos de la norma inicial de Toury (adecuación frente a aceptabilidad), que a su vez asociamos a los dos métodos primarios de traducción propuestos por Venuti (extrañamiento frente a familiarización). Marco (2004:133) recoge nuestra aportación, y así sitúa nuestra anterior propuesta en su clasificación de tipologías de técnicas de traducción. Revisamos más adelante esta clasificación de Marco (vid. 4.1.4.), que consideramos innovadora.

En Martí Ferriol (2003) partimos de la clasificación de técnicas de traducción de Hurtado (2001) - que en realidad corresponde a Hurtado (2001), y a Molina y Hurtado (2002), como pone de manifiesto Marco (2004), sin cuestionarla - , sin realmente investigar de dónde proviene. Creemos que es el momento de indagar y explicar de forma rigurosa y crítica nuestra decisión.

4.1.1. Repaso histórico según Hurtado (2001)

Hurtado (2001) dedica varias páginas de su obra (256 y ss.) a aclarar la confusión relacionada con la denominación de las técnicas de traducción, “ya que algunos autores las han denominado procedimientos, otros estrategias, etc.”. En una nota al pie de esta misma página hace referencia a Chesterman (1997), que con una denominación de “estrategias”, se refiere a la “resolución de problemas y operaciones de manipulación textual [...] que, desde nuestro punto de vista, se acerca más bien a lo que denominamos técnicas”. Estamos de acuerdo con esta apreciación, y por ello hemos considerado apropiado revisar (lo hacemos más adelante en el apartado 4.1.2.) la aportación de este autor en este sentido.

En su afán de distinguir entre técnica, método y estrategia, Hurtado afirma que “pensamos que conviene distinguir entre método, estrategia y técnica, reservando la noción de técnica para referirnos al procedimiento verbal concreto, visible en el resultado de la traducción”. Nosotros seguimos este punto de vista. También coincidimos con la autora en la diferenciación entre método y técnica de traducción:

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 sólo al resultado y a unidades menores del texto (HURTADO, 2001:257)

La diferenciación entre estrategia y técnica se formula de la forma siguiente:

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 (HURTADO, 2001:257)

Ya pusimos de manifiesto en la introducción del capítulo 2, antes de repasar el concepto de método de traducción, que no teníamos intención de utilizar el concepto de estrategia en este trabajo, dado su carácter difuso y ambiguo. Después de revisar la contribución de Hurtado (2001) en relación con las técnicas de traducción, comprobamos que

nuestra apreciación inicial se ve reforzada por las afirmaciones de la misma autora, al final del capítulo:

Estrategias y técnicas ocupan, pues, espacios diferentes en la resolución de problemas: las primeras se refieren al proceso, las segundas afectan al resultado. De todos modos, conviene tener presente que algunos mecanismos pueden funcionar como técnicas y estrategias. Así, por ejemplo, la paráfrasis sirve para solucionar problemas en el proceso (puede ser una estrategia de reformulación mientras se busca la equivalencia adecuada) y puede ser una técnica de amplificación usada en el texto traducido (parafrasear un elemento cultural para que sea inteligible); esto no quiere decir que el usar la estrategia de la paráfrasis conduzca al uso de la técnica de amplificación, ya que el resultado puede ser una creación discursiva, un equivalente acuñado, una adaptación, etc. (HURTADO, 2001:267)

La relación entre estrategia y técnica (al contrario de la relación entre método y técnica, que esta autora pone de manifiesto y hemos adoptado como idea fundamental del presente trabajo, vid. 2.3.), no es unívoca, y en consecuencia no llega a aclararse de forma inequívoca. En esta línea, opinamos (al igual que acaba haciendo Hurtado), que establecer una correspondencia similar entre estrategia y técnica a la apuntada entre método y técnica, resulta problemática. Tampoco tenemos clara la distinción entre proceso y producto que la autora destaca para esta última relación entre estrategia y técnica: sí vemos claro que la técnica sólo afecta al producto (“el resultado”), pero no resulta tan obvio que la estrategia se refiera al proceso traductor, al menos únicamente a él, ya que su empleo también acabará reflejándose, inevitablemente, en el producto final. En cualquier caso, si la estrategia está relacionada con el proceso de traducción (como la autora defiende), esa sería otra razón para no considerarla en nuestro trabajo, ya que nosotros nos centramos en el estudio del producto de la traducción. Por todo esto, consideramos que lo más pertinente, para no sembrar dudas y agregar complicaciones innecesarias al alcance de este trabajo, es no emplear el concepto de estrategia de traducción en esta tesis.

Pensamos, por otro lado, y esperamos demostrar con este trabajo, que el empleo de un método de traducción implica el uso de unas técnicas determinadas y viceversa. Debe entenderse esta relación en un sentido general, o macrotextual. Resulta obvio que, aunque el método elegido y sus técnicas asociadas se reproduzcan de forma recurrente a lo largo de todo un texto, se podrán dar momentos concretos en que las restricciones puntuales (o “prioridades de ámbito local”, de acuerdo a la denominación de Zabalbalbeascoa (1996), vid. 5.1.4.), condicionen el uso de técnicas que no correspondan a priori con la opción metodológica elegida.

Una vez aclarados estos aspectos terminológicos, podemos comenzar el repaso de las clasificaciones revisadas por Hurtado para la noción de técnica de traducción. Para ello incluimos los procedimientos técnicos de las Estilísticas Comparadas, las propuestas de los traductores bíblicos, los procedimientos técnicos de ejecución de Vázquez Ayora, las matizaciones de Delisle y los procedimientos de Newmark.

4.1.1.1. La aportación de las Estilísticas Comparadas (EC)

Para la revisión de las Estilísticas Comparadas, Hurtado nos remite a Molina (1998:39-55) y a Molina (2001:99-110). En este sentido, la obra fundamental e incuestionable en nuestra disciplina, por el alcance de su repercusión posterior, es la de **Vinay y Darbelnet** (1958), donde se definen una serie de “procedimientos de traducción”. Estos autores proponen siete procedimientos básicos, que clasifican en dos grupos: los directos, o literales, relacionados con la “traducción literal”, y los oblicuos, que se presentan en el caso de una “traducción oblicua”. En primer lugar, cabe distinguir entre estos dos tipos de traducción:

- La “traducción literal” proporciona una correspondencia exacta entre las dos lenguas en cuanto al léxico y a la estructura, y sólo es posible entre lenguas y culturas muy cercanas⁴¹
- La “traducción oblicua” no permite hacer una traducción palabra por palabra⁴²

Entre los procedimientos propuestos por estos autores para el primer tipo de traducción (la literal) se encuentran el préstamo, el calco y la traducción literal. Entre los que pertenecen al segundo tipo (la oblicua), destacan la transposición, la modulación, la equivalencia y la adaptación. Como veremos a lo largo de este capítulo, estos siete procedimientos (que preferimos llamar técnicas) constituyen una base más que sólida para todos los estudios posteriores.

Vinay y Darbelnet proponen también una serie de procedimientos adicionales. La mayoría de ellos, a excepción de la compensación y la inversión, se enuncian como pares opuestos: la disolución frente a la concentración, la amplificación frente a la economía, la ampliación frente a la condensación, la explicitación frente a la implicitación, la

⁴¹ Vid. 4.1.5. donde desglosamos el concepto de traducción literal. Aunque para ello nos basamos en Newmark, resulta sorprendente la identidad conceptual con la pionera apreciación al respecto de estos autores. La “traducción literal” es además una de las técnicas que aparece en nuestra nueva taxonomía (vid. 4.3.)

⁴² Esta técnica (“traducción palabra por palabra”) también aparece en nuestra nueva taxonomía. Vid. 4.1.5. y 4.3.

generalización frente a la particularización, la articulación frente a la yuxtaposición, y la gramaticalización frente a la lexicalización.

4.1.1.2. La aportación de los Traductores Bíblicos

Nida, Taber y Margot son los principales traductores bíblicos. Su aportación no consiste en la elaboración de una taxonomía; proponen, sin embargo, unas denominadas “técnicas de ajuste”, como adiciones, sustracciones y notas al pie de página, que pueden emplearse cuando no existe una equivalencia clara en la lengua de llegada.

4.1.1.3. La aportación de Vázquez Ayora (1977)

Vázquez Ayora (1977) lleva a cabo una revisión de las propuestas de Vinay y Darbelnet, para el caso de la combinación de lenguas inglés-español. Los “procedimientos de traducción” de estos autores pasan a denominarse “procedimientos técnicos de ejecución” para este investigador, aunque también los llama “métodos de traducción” (otra aportación más a la confusión terminológica). Este investigador piensa que toda traducción es oblicua, y distingue entre dos tipos de procedimientos: los principales y los complementarios. Entre los primeros se incluyen la transposición, la modulación, la equivalencia y la adaptación. Entre los segundos destacan la amplificación, la explicitación, la omisión y la compensación. Además, Vázquez Ayora propone tres nuevos procedimientos: la “omisión”, que corresponde a la eliminación en la traducción de las redundancias y repeticiones propias del inglés; el “desplazamiento”, que corresponde a la “inversión” de Vinay y Darbelnet; y la “inversión”, en la que dos elementos intercambian su posición.

4.1.1.4. La aportación de Delisle (1993)

Delisle (1993) propone matizaciones a los trabajos anteriores. El autor emplea varias denominaciones para esta noción, empleando términos como “procedimientos de traducción”, a la usanza de Vinay y Darbelnet, pero también usa “estrategias” y “errores de traducción”.

Entre las matizaciones a las Estilísticas Comparadas, Delisle engloba los pares de opuestos “ampliación frente a condensación” y “amplificación frente a economía”, en una única categoría, que denomina “refuerzo frente a economía”. Define además nuevas categorías. Los denominados “errores de traducción” incluyen la “adición”, la “omisión” y la “paráfrasis”, y corresponden, respectivamente, a la adición de forma injustificada de elementos estilísticos o información, a la supresión injustificada de elementos y al uso

abusivo de circunloquios y paráfrasis. Otra nueva categoría que incluye es la “creación discursiva”, definida como una operación del proceso cognitivo de la traducción, por medio de la cual se establece una equivalencia imprevisible fuera de contexto. Esta última categoría se nos antoja importante. Hurtado la recoge como aportación a su clasificación final, y nosotros mismos ya identificamos varios ejemplos de esta técnica en doblaje y en subtitulación en nuestro trabajo anterior (Martí Ferriol, 2003).

4.1.1.5. *La aportación de Newmark (1988)*

La aportación de Newmark que revisamos en este apartado pertenece a la misma obra que la aportación de Newmark (1988) que repasamos en 4.1.5., para desglosar el concepto de “traducción literal”. En este apartado nos referimos únicamente a la revisión general del estado de la cuestión sobre técnicas de traducción que lleva a cabo el autor y que debe destacarse también.

Newmark (1988) distingue entre “procedimientos”, que afectan a oraciones y unidades pequeñas, y “método”, que afecta a textos completos. Este detalle supone un avance importante, y encaja bastante bien en nuestra línea de investigación. Este autor recoge las propuestas de Vinay y Darbelnet y de los traductores bíblicos, y añade una serie de procedimientos nuevos, que son:

- *Traducción reconocida*: utilización de un término oficial y aceptado, independientemente de que sea el más adecuado o no
- *Equivalente funcional*: utilización de una palabra culturalmente neutra acompañada por un nuevo término específico⁴³
- *Naturalización*: en el sentido de “transferencia” (no como la entiende Nida), consiste en adaptar una palabra de la lengua original a la pronunciación y morfología de la lengua de llegada⁴⁴
- *Etiqueta de traducción*: traducción provisional, generalmente de un término nuevo. En principio puede valer una traducción literal. Marco (2004), recoge esta última técnica como contribución del autor a un trabajo suyo anterior (Marco, 2002), relacionado con la traducción de referentes culturales. Aunque luego acaba desechándola, debe ponerse

⁴³ Chaves (2000) recoge esta técnica en su clasificación de técnicas para doblaje (vid. 4.2.2.), y nosotros también la hemos incorporado en nuestra taxonomía.

⁴⁴ Véase la clara conexión de esta “técnica” con la “norma” (de la misma denominación) que proponemos para la traducción audiovisual en nuestra taxonomía del Capítulo 3 (apartado 3.4.).

de manifiesto la influencia de Newmark en las investigaciones de Marco (vid. 4.1.4.). Por nuestra parte, como ya hemos anticipado anteriormente, vamos a destacar la contribución de Newmark en nuestro trabajo a la hora de distinguir entre los diferentes tipos de traducción literal (vid. 4.1.5.)

4.1.1.6. Consideraciones finales de la autora previas a su clasificación de técnicas de traducción (Hurtado, 2001)

Antes de terminar su revisión del concepto de técnica de traducción y enumerar sus definiciones, Hurtado realiza una serie de consideraciones, algunas de las cuales creemos importante resaltar. Entre ellas (Hurtado, 2001:267-268), destaca que “la calificación de una técnica de traducción sólo tiene sentido cuando se evalúa dentro de una situación concreta de traducción”. Sin embargo, la clasificación que la autora propone, aunque comprobada experimentalmente en el trabajo de Molina (2002), tiene intención de ser aplicable a cualquier “situación concreta”. Nosotros así lo aceptamos de forma implícita en nuestro trabajo anterior, aunque ahora pensamos, más en la línea de Marco (2004), que se refiere a Zabalbeascoa (2001), que una “situación concreta” (entendida en cuanto a problema específico de traducción, o incluso en cuanto a un aspecto del mismo) puede requerir una clasificación de técnicas de traducción derivada especialmente para ese estudio de caso concreto.

Otra consideración adicional destacable, relacionada con la concepción dinámica y funcional de las técnicas de traducción que Hurtado defiende, se formula de la forma siguiente:

Las técnicas de traducción no son buenas ni malas en abstracto, sino que tienen un carácter funcional y dinámico y se utilizará una u otra dependiendo de: 1) el género a que pertenece el texto [...]; 2) tipo de traducción [...]; 3) modalidad de traducción [...]; 4) la finalidad de la traducción y las características del destinatario; 5) el método elegido (comunicativo, libre, etc.) (HURTADO, 2001:268)

Esta lista de parámetros, que determinan la elección de la técnica de traducción, es muy similar a la de los “factores” de Marco (2004); parámetros que el autor denomina, al igual que nosotros, “restricciones”⁴⁵. En esta cita vemos también, una vez más y de forma explícita, las relaciones entre algunos los elementos fundamentales que conforman el objeto de nuestro estudio: el método de traducción, las técnicas de traducción y las normas (en este caso las normas de aceptación de la fase preliminar).

⁴⁵ Véase el repaso del trabajo de Marco que llevamos a cabo a continuación. Vid. 4.1.4.

Hurtado, por fin, teniendo en cuenta todas sus consideraciones anteriores, define la técnica de traducción así:

Definimos la técnica de traducción como un procedimiento generalmente verbal, visible en el resultado de la traducción, que se utiliza para conseguir la equivalencia traductora, con cinco características básicas: 1) afectan al resultado de la traducción; 2) se catalogan en comparación con el original; 3) se refieren a microunidades textuales; 4) tienen un carácter discursivo y contextual; 5) son funcionales (HURTADO, 2001:268)

En principio estamos de acuerdo con esta definición. Sin embargo, al revisar a Marco (2004), en el apartado 4.1.4., pondremos de manifiesto, al igual que él, las posibles implicaciones que puede tener utilizar el concepto de “equivalencia traductora” en una definición de estas características. Chesterman, asimismo (vid. 4.1.2), evita de forma explícita el empleo del concepto de equivalencia en su definición de “estrategia” de traducción.

Como ya hemos mencionado, Hurtado (2001:268) deja claro que para el empleo de la noción de técnica de traducción en un análisis de tipo descriptivo se debe, además, tener en cuenta otras categorías: “textuales (coherencia, cohesión, progresión temática), extratextuales (producción y recepción del texto origen y su traducción) y procesuales (método y estrategia)”. Pensamos que la inclusión en nuestro trabajo de las normas de traducción y las restricciones en esta variedad cubren dichas expectativas.

La clasificación de técnicas de traducción (que aceptamos sin condiciones en nuestro anterior trabajo, y que en el presente ampliaremos y reformularemos para que nuestro objeto de estudio tenga cabida en el marco de análisis propuesto), está llevada a cabo según tres criterios, que Hurtado define así:

- Diferenciar el concepto de técnica de otras nociones afines
- Incluir sólo procedimientos propios de traducción de textos, y no de comparación de lenguas
- Considerar la funcionalidad de la técnica (no se valora la idoneidad o corrección)

4.1.1.7. Clasificación de técnicas de traducción según Hurtado (2001)

A continuación incluimos la clasificación de técnicas de traducción a la que llega la autora después de todas las consideraciones que hemos puesto de manifiesto en este apartado.

Seguiremos para ello las definiciones de técnicas de traducción que aparecen en Molina (2001), tesis doctoral de la autora dirigida por Hurtado, porque dichas definiciones mantienen todas las consideraciones apuntadas por Hurtado y además se emplean para un estudio descriptivo concreto. Incluiremos en la definiciones algunos comentarios personales, que hemos recopilado una vez aplicada dicha clasificación al filtro de un trabajo descriptivo real, pero de traducción audiovisual (Martí Ferriol, 2003). Hablamos de un total de dieciocho técnicas de traducción, que se lista a continuación en orden alfabético:

- **Adaptación:** Reemplazar un elemento cultural por otro de la cultura receptora. Se corresponde con la adaptación de las Estilísticas Comparadas del francés al inglés (EC)
- **Ampliación lingüística:** Añadir elementos lingüísticos. En un recurso que suele ser especialmente utilizado en interpretación consecutiva y doblaje (de hecho, identificamos cinco ejemplos de esta técnica en la traducción para doblaje en nuestro anterior trabajo, frente a uno único en subtitulación, vid. Tabla 1). Se opone a la técnica de compresión lingüística
- **Amplificación:** Introducir precisiones no formuladas en el texto origen: informaciones, paráfrasis explicativas. Abarca la explicitación de las EC. Las notas al pie de página son un tipo de amplificación. Corresponde a la función metalingüística de la lengua. Se opone a la reducción
- **Calco:** Traducir literalmente una palabra o sintagma extranjero; puede ser léxico y estructural
- **Compensación:** Introducir en otro lugar del texto meta un elemento de información o efecto lingüístico que no se ha podido reflejar en el mismo lugar en que aparece en el texto original. Aunque esta técnica se menciona frecuentemente en muchas clasificaciones, no la identificamos apenas en nuestro trabajo anterior. Es posible que esta técnica se emplee con frecuencia, pero está claro que es muy difícil localizarla, posiblemente por su propia naturaleza, y especialmente en traducción audiovisual. En esta modalidad, la mayoría de los problemas complicados que se presentan vienen marcados por las restricciones presentes, y parece difícil que un traductor piense en compensar con una técnica de este tipo cuando no exista realmente un problema asociado a las restricciones propias de la variedad; o que piense en un problema anterior a la hora de considerar la solución del que aborda en ese preciso momento.

Además, esta técnica puede confundirse fácilmente con una estrategia, en el sentido de que cuando estemos pensando en una estrategia de compensación, la realización concreta de esta estrategia se materialice en un adaptación, por ejemplo

- **Compresión lingüística:** Sintetizar elementos lingüísticos. Es un recurso especialmente usado en interpretación simultánea y subtitulación. Se opone a la ampliación lingüística
- **Creación discursiva:** Establecer una equivalencia efímera, totalmente imprevisible, fuera de contexto. Identificamos ejemplos de esta técnica en nuestro anterior trabajo, tanto en doblaje como en subtitulación (Vid. Tabla 1)
- **Descripción:** Reemplazar un término o expresión por la descripción de su forma y/o función
- **Equivalente acuñado:** Utilizar un término o expresión reconocido (por el diccionario, por el uso lingüístico) como equivalente en la lengua meta. Se corresponde con la equivalencia y la traducción literal de las EC. Se trata de la “traducción reconocida” de Newmark (vid. 4.1.1.5)
- **Generalización:** Utilizar un término más general o neutro (por ejemplo, el uso de hiperónimos). Se opone a la particularización
- **Modulación:** Efectuar un cambio de punto de vista, de enfoque o de categoría de pensamiento en relación a la formulación del texto original: puede ser léxica o estructural (la segunda técnica identificada con una mayor frecuencia en nuestro anterior trabajo, tanto para doblaje como para subtitulación⁴⁶)
- **Particularización:** Utilizar un término más preciso o concreto. Se opone a la generalización
- **Préstamo:** Usar en el texto meta una palabra o expresión de otra lengua sin modificarla. Puede ser puro (sin ningún cambio) o naturalizado (normalizado a la grafía de la lengua meta). El préstamo puro se corresponde con el préstamo de las EC, el préstamo naturalizado se corresponde con la técnica de naturalización de Newmark
- **Reducción:** Suprimir en el texto meta algún elemento de información presente en el texto original, bien sea por completo, bien sea una parte de su carga informativa. Aúna la implicación de las EC y la concisión de Delisle, así como la omisión de Vázquez Ayora. Se opone a la amplificación

⁴⁶ Vid. Tabla 1 en el apartado 4.2.5.

- **Substitución** (lingüística, paralingüística). Cambiar elementos lingüísticos por paralingüísticos (entonación, gestos) o viceversa. Se utiliza sobre todo en interpretación y en doblaje
- **Traducción literal:** Traducir palabra por palabra un sintagma o expresión, pero no una sola palabra (la técnica identificada con una mayor frecuencia en nuestro anterior trabajo, tanto en doblaje como en subtitulación, posiblemente debido a que su definición no estaba clara en ese momento). Más adelante, en el apartado 4.1.5., y siguiendo la aportación de Newmark, dividimos esta técnica en tres técnicas de traducción diferentes. Se trata de uno de los objetivos que teníamos encomendados para el presente proyecto (vid. Introducción)
- **Transposición:** Cambiar la categoría gramatical (no apareció en los ejemplos de doblaje ni en los de subtitulación de nuestro trabajo anterior). Posiblemente, esta técnica no apareció en dicho trabajo por su marcado carácter lingüístico (aunque debería ser fácil detectar su presencia en las traducciones de inglés a castellano), lo que la hace candidata a aflorar de forma natural en los estudios informatizados basados en corpus
- **Variación:** Cambiar elementos lingüísticos o paralingüísticos (entonación, gestos) que afectan a aspectos de la variación lingüística: cambios de tono textual, estilo, dialecto social, dialecto geográfico, etc. Podría intersectar con la modulación

A partir de este momento, vamos a revisar las aportaciones de otros estudiosos a la noción de técnica de traducción. Son otros puntos de vista, en ocasiones poco coincidentes con la aproximación que hemos seguido hasta ahora. En otras ocasiones, sin embargo, se trata de estudios que hacen aportaciones fundamentales a nuestra taxonomía personal que aparece al final de este capítulo.

4.1.2. La aportación de Chesterman (1997)

Chesterman (1997, Capítulo 4) es el segundo autor de los que revisaremos. Chesterman utiliza el término “translation strategies” para referirse, en gran medida, a lo que nosotros denominamos “técnicas de traducción”. Sin embargo, como veremos a continuación, da la impresión de que Chesterman quiere incluir, en su noción de estrategia, tanto la técnica como el método de traducción.

4.1.2.1. Consideraciones iniciales del autor

El capítulo dedicado por el autor a esta noción tiene tres apartados generales. En el primero de ellos se estudian las características generales de las estrategias, en el segundo se propone una clasificación “heurística”, y en el tercero se habla de “motivación”.

Al empezar a tratar las características generales de las estrategias, el autor apuesta por un enfoque práctico en su acercamiento a este problema:

This chapter is less concerned with strategies as theoretical concepts than with their practical applications. I shall not, therefore, give much space here to an exploration of the debate on their theoretical status and definition (CHESTERMAN, 1997:87)

El autor se concentra, antes de proponer una clasificación, en la aclaración de los principales puntos que considera relevantes para el empleo de esta noción (“the points that seem most relevant to the way I shall use the term in this book”, p. 88). Dichos puntos son seis: “a process”, “textual manipulation”, “goal-oriented”, “problem-centered”, “potentially conscious” y “intersubjective”. Destacamos a continuación algunos de sus comentarios más interesantes en relación a algunos de estos seis puntos.

En relación al primero de ellos, el proceso, cabe destacar la relación que Chesterman establece entre normas y sus estrategias (nuestras técnicas), y al contrario que Hurtado, huye de la inclusión de la referencia a la equivalencia⁴⁷ en esta noción:

[...] strategies are ways in which translators seek to conform to norms. Note; not to achieve equivalence, but simply to arrive at the best version they can think of, what they regard as optimal translation. A strategy is thus a kind of process, a way of doing something (CHESTERMAN, 1997:88)

En cuanto al segundo punto, la manipulación textual, el autor pone de manifiesto una observación que valida la forma de análisis recomendada por los trabajos descriptivos, al hacer referencia a la manipulación textual, cuyo resultado se ve en el producto de la traducción. Chesterman destaca así que las acciones acometidas durante el “proceso” de manipulación textual acaban viéndose en el “producto” de dicho proceso, por comparación con el texto origen:

⁴⁷ Marco (2004) pone de manifiesto que la inclusión del concepto de equivalencia en una definición de técnica de traducción puede, cuanto menos, ser peligrosa. Chesterman prefiere negar esta relación de forma explícita.

Strategies, in the sense I shall use them, are thus forms of explicitly textual manipulation. They are directly observable from the translation product itself, in comparison with the source text (CHESTERMAN, 1997:89)

Destacamos a continuación el cuarto de los puntos mencionados anteriormente: el hecho de que esta noción esté centrada en la resolución de problemas. Chesterman hace referencia a los trabajos de Kiraly (1995) y de Hönig y Kussmaul (1982), que analizan el proceso traductor desde un punto de vista psicolingüístico, para conectar su término “estrategia” con las decisiones que se toman ante la aparición de problemas durante el proceso traductor. Podríamos, además, establecer una hipotética relación entre las “necesidades del lector” que finalizan la cita siguiente con nuestras “normas de recepción” (vid. 3.2.2.4.). Es decir:

A similar approach is taken by Hönig and Kussmaul (1982), who use the term “strategic” to describe the translator’s higher-level decisions concerning general reader-orientation and the like: these decisions determine both how and what the translator translates, in an attempt to convey as much of the original information as is relevant to the function of the text and to the needs of the reader (CHESTERMAN, 1997:90)

Más interesante nos parece, dentro de este mismo cuarto punto, la distinción que destaca el autor entre los dos niveles de estrategias que propone, y que como comentamos, conecta con las nociones de método y de técnica de traducción. Habla, en esa misma página (Chesterman, 1997:90, la traducción de los términos entre comillas a continuación es nuestra), en un nivel general, de unas “estrategias globales”, relacionadas con “la forma de traducir este texto o este tipo de texto”, “más o menos libremente”. Lo diferencia de otro “nivel más específico”, donde aparecerían las “estrategias locales”, que estarían relacionadas con “la forma de traducir esta estructura/esta idea/este elemento”. Y después destaca que este capítulo se dedica a las estrategias locales. Pensamos, por lo tanto, que sus estrategias locales se deben corresponder con nuestras técnicas de traducción.

En cuanto al quinto punto, “potentially conscious”, el autor es muy cauto a la hora de decidir si las decisiones asociadas a las estrategias son conscientes o no; “decidir qué es y qué no es consciente, así como explicar los posibles grados de consciencia, es un asunto complicado”. Estamos de acuerdo con sus apreciaciones al respecto, pero desde nuestro punto de vista, no estamos interesados en este aspecto, más bien relacionado con el proceso de traducción. Nosotros nos dedicamos a observar el producto, y a intentar extraer conclusiones

siguiendo una metodología descriptiva, sin evaluar la carga consciente del proceso en sí mismo.

En relación al sexto de los puntos mencionados (“intersubjective”), afirma, muy en la línea que presentaba también Hurtado:

In other words, strategies constitute easily accesible descriptive knowledge concerning a certain kind of procedural knowledge (CHESTERMAN, 1997:92)

Se está refiriendo a procedimientos operativos relacionados con un conocimiento adquirido de forma descriptiva, y que, por lo tanto, está al alcance de cualquier individuo.

4.1.2.2. Clasificación de estrategias

La clasificación de las estrategias de traducción propuesta por Chesterman está dividida en tres grupos primarios de estrategias: las sintácticas y gramaticales, un total de 8 (marcadas con la letra G), las semánticas, un total de 10 (marcadas con la letra S), y las pragmáticas (10, marcadas con las letras Pr). Desde nuestro punto de vista, son sólo las primeras las que se acercan más a la concepción de técnicas de traducción que hemos considerado en este capítulo, y son por lo tanto las únicas sobre las que nos extenderemos en nuestros comentarios. Son las siguientes⁴⁸:

- G1: Traducción literal (Literal translation)
- G2: Préstamo, calco (Loan, calque)
- G3: Transposición (Transposition)
- G4: Cambio de unidad (Unit shift)
- G5: Cambio de estructura de sintagma (Phrase structure change)
- G6: Cambio de estructura de proposición (Clause structure change)
- G7: Cambio de estructura oracional (Sentence structure change)
- G8: Cambio de cohesión (Cohesion change)
- G9: Modificación de nivel (Level shift)
- G10: Cambio de disposición (Scheme change)

⁴⁸ Las traducciones de estas estrategias son nuestras.

En cuanto a la traducción literal (G1), Chesterman destaca las aportaciones de las Estilísticas Comparadas y de Newmark, que ya hemos considerado como fundamentales en el alcance de este trabajo. Describe la traducción literal así:

Maximally close to the SL form, but nevertheless gramatical. For some theorists (such as Newmark, and also Vinay and Darbelnet), this strategy has the status of a default value. On this view, one only needs to deviate from literal translation if for some reason or other, it does not work (CHESTERMAN, 1997:94)

La idea de que la traducción literal funciona como una solución “por defecto” nos interesa especialmente, dado su carácter claramente intuitivo, y relacionado con la ley universal del “mínimo esfuerzo”⁴⁹. Además, como ya hemos puesto de manifiesto, la traducción literal fue la técnica identificada con mayor frecuencia en nuestro trabajo anterior⁵⁰. Por otro lado, apoyamos las consideraciones que defienden que la noción de literalidad se ha usado de forma indiscriminada sin profundizar en ella, y por ello es objetivo del presente trabajo llevar a cabo dicha tarea.

En cuanto al préstamo y al calco, que Chesterman agrupa en una única estrategia (G2), se hace referencia a la elección consciente de esta opción. Pensamos que el autor está distinguiendo entre el empleo del préstamo y el calco como “técnicas de traducción”, frente a su aparición como materializaciones concretas de “errores de traducción”. Esto es:

This strategy covers both the borrowing of individual items and the borrowing of syntagma. Like other strategies, it refers to a deliberate choice, not the unconscious influence of undesired interference (CHESTERMAN, 1997:94)

Por lo que se refiere a la transposición, Chesterman comenta algunos aspectos, que se refieren a la diferencia entre los cambios estructurales que esta técnica suele llevar asociados, y los cambios de tipo de palabra (“word-class change”).

En relación con los “cambios de unidades” (“Unit shift”), Chesterman se remite a Catford (1965), autor que revisamos más adelante en este apartado al hablar del repaso que Munday (2001) efectúa de la noción de técnica de traducción (Vid. 4.1.3.). Los cambios (“shifts”) de unidades pueden operar a muchos niveles: a nivel de morfema, palabra, frase,

⁴⁹ Esta consideración personal puede parecer extremadamente simplista, pero opinamos que es útil para explicar en muchas ocasiones el comportamiento humano.

⁵⁰ Vid. Tabla 1.

proposición, frase e incluso párrafo. Como Munday destaca, el concepto de “shift” es frágil en sí mismo, y no goza de aceptación entre los traductólogos. Chesterman simplemente se hace eco de su existencia, y así lo incluye en su clasificación:

A unit shift occurs when a ST unit is translated as a different unit in the TT: this happens very frequently, of course, and subclassifications can be set up for unit shifts of different categories (CHESTERMAN, 1997:95)

El último comentario a este grupo de estrategias gramaticales se refiere al “cambio de cohesión” (“cohesion change”, G8), y lo destacamos por tratarse de un concepto que Hurtado menciona como importante en trabajos de índole descriptiva, y que no suele encontrarse en las clasificaciones de técnicas tradicionales. Según Chesterman:

A cohesion change is something that affects intra-textual reference, ellipsis, substitution, pronominalization and repetition, or the use of connectors of various kinds (CHESTERMAN, 1997:98)

Definida así, esta estrategia resulta bastante ambigua en sí misma. Creemos que este tipo de cambios pueden observarse en textos reducidos, pero su identificación parece más compleja en corpus de mayor magnitud, como el que tenemos previsto emplear.

En cuanto a las estrategias semánticas, Chesterman (1997:101) las describe de la siguiente manera: “Semantic strategies manipulate meaning”, y reconoce que “Several of these strategies derive from Vinay and Darbelnet’s concept of modulation”⁵¹. De las diez estrategias propuestas por Chesterman⁵² nos llama la atención S5 (“Abstraction change”), caracterizada de la forma siguiente: “A different selection of abstraction level may either move from abstract to more concrete or from concrete to more abstract” (Chesterman, 1997:103). Están claras las conexiones de esta estrategia con las técnicas de particularización y la generalización; es posible que esta clasificación sea únicamente un cambio de nomenclatura más.

En las estrategias pragmáticas de Chesterman (el tercero de los tipos mencionados en su clasificación), apreciamos una velada relación con los métodos de traducción y, por consiguiente, de forma implícita, con nuestras normas de recepción. Parece que se quiere

⁵¹ Hemos puesto de manifiesto anteriormente nuestro interés por esta técnica, debido a la elevada frecuencia de aparición que identificamos en Martí Ferriol (2003). Vid. Tabla 1.

⁵² “Synonymy”, “Antonymy”, “Hyponymy”, “Converses”, “Abstraction Change”, “Distribution Change”, “Emphasis Change”, “Paraphrase”, “Trope Change” y “Other Semantic Changes”.

vislumbrar una cierta referencia al destinatario de la traducción, o a las normas de recepción que mencionamos en el capítulo anterior. Dicha relación puede, sin embargo, parecer difusa, a la vista de la definición presentada. El autor define este tipo de estrategias así:

By pragmatic strategies I mean those which primarily have to do with the selection of information in the TT, a selection that is governed by the translator's knowledge of the prospective readership of the translation (CHESTERMAN, 1997:107)

En cualquier caso, Chesterman cierra su capítulo con un apartado de "Motivation", donde vuelve a hacer referencia a la conexión entre estrategias y normas de traducción (el primero de sus "puntos" mencionados en el capítulo 4 de su obra). Esta conexión se pone de manifiesto de la siguiente manera:

The motivation underlying a translator's choice of strategy derives ultimately from the norms of translation discussed earlier (CHESTERMAN, 1997:113)

Y las normas de traducción a las que hace referencia son las que recogimos en el Capítulo 3 (vid. 3.2.2.2.), es decir, las "expectancy norms" y las "professional norms", que a su vez se subdividían en "accountability norm", "communication norm" y "relation norm".

4.1.3. La aportación de Munday (2001)

Munday (2001, Capítulo 4) lleva a cabo un repaso a lo que denomina "The Translation Shift Approach", revisando las aportaciones del modelo de Vinay y Darbelnet, los "translation shifts" de Catford, las contribuciones de la investigación checa al respecto y el modelo comparativo-descriptivo de Van Leuven-Zwart. De estos cuatro apartados, es el primero el que nos interesa especialmente en el presente capítulo de nuestro estudio, aunque también realizaremos algunas consideraciones sobre los tres restantes.

La lectura de este capítulo del trabajo de Munday nos indica que la noción de "shift" que él propone se corresponde con un concepto más general que el de la técnica de traducción, ya que incluye cambios o modificaciones en varios niveles del proceso traductor. Esta idea se empieza a constatar cuando el autor revisa la aportación de Catford (el segundo apartado), y se hace más evidente, especialmente, en los dos últimos apartados mencionados de este capítulo de la obra de Munday, sobre todo en el cuarto (el de Van Leuven-Zwart), donde el modelo propuesto trata de acumular las observaciones individuales del nivel

microtextual (que podrían relacionarse con las técnicas de traducción), para extraer conclusiones en un nivel macrotextual, más bien relacionadas, según nuestro punto de vista, con el método de traducción.

En cuanto al modelo de **Vinay y Darbelnet**, Munday lleva a cabo en primer lugar un repaso a las dos estrategias propuestas por los autores, que ya mencionamos: la traducción directa o literal y la oblicua (vid. 4.1.1.1.). El autor hace algunos comentarios a cada uno de los siete procedimientos de traducción propuestos para las dos estrategias. Destacamos a continuación algunos de ellos.

Persiguiendo uno de los objetivos específicos de este trabajo, nos detenemos en los comentarios relacionados con la traducción literal: “most common between languages of the same family and culture” (Munday, 2001:57), una idea defendida en esa misma página con una cita de la versión inglesa (1995) de la obra de los autores de la Estilística Comparada:

Literal translation is the authors’ prescription for good translation: “literalness should only be sacrificed because of structural and metalinguistic requirements and only after checking that the meaning is fully preserved” (VINAY Y DARBELNET, 1995:288)

Munday también cita a los autores para decir que sólo en los casos en que la traducción literal no es posible, se debe recurrir a la estrategia de la traducción oblicua (de nuevo se enfatiza la idea del empleo de la “traducción literal” como una solución por defecto). En los comentarios de los procedimientos de esta última estrategia, destaca la diferencia que se plantea entre la transposición y la modulación. La primera se caracteriza como “most common structural change undertaken by translators”, mientras que a la segunda se la tilda de “the touchstone of a good translator, whereas transposition simply shows a good command of the TL”⁵³.

Munday aporta algunas ideas interesantes sobre el trabajo de Vinay y Darbelnet. En primer lugar, destaca que se describen las siete categorías (o procedimientos) de traducción como operativas en tres niveles: el léxico, las estructuras sintácticas y el mensaje. Se añaden, además, dos términos adicionales que parecen estar por encima del nivel de la palabra: el orden de las palabras y la estructura temática; y los denominados “conectores”, entre los que se incluyen conexiones cohesivas, marcadores de discurso, deixis y puntuación.

⁵³ En la nota al pie ⁴⁶ ya hemos destacado nuestro interés por la modulación, a la vista de los resultados obtenidos en Martí Ferriol (2003).

Vinay y Darbelnet también destacan otro parámetro importante, el que denominan “servitude” (en oposición al de “option”) y que Munday recoge así:

Servitude refers to obligatory transpositions and modulations due to the difference between the two language systems. Option refers to non-obligatory changes that are due to translator’s own style and references [...] the realm of stylistics, should be the translator’s main concern (MUNDAY, 2001:59)

Esta idea resulta interesante, al exponer el proceso traductor como regulado, o restringido, a un cierto nivel por las propias lenguas involucradas en él; se trata pues de unas leyes asociadas a los sistemas lingüísticos que hay que cumplir: el “servilismo” de los cambios obligatorios. Existe, sin embargo, cierta libertad asociada a las opciones personales que el traductor puede llevar a cabo mediante cambios no obligatorios, introduciéndose entonces en el campo del estilo. Según Munday, el papel del traductor es, por lo tanto, “to choose from among the available options to express the nuances of the message”.

Munday recoge la lista de los cinco pasos a seguir por el traductor en su paso del ST al TT, propuestos por Vinay y Darbelnet. Dichos pasos son:

- Identificación de las unidades de traducción
- Examen del texto en la lengua de partida, evaluando el contenido descriptivo, afectivo e intelectual de las unidades
- Reconstrucción del contexto metalingüístico del mensaje
- Evaluación de los efectos estilísticos
- Generación y revisión del texto meta⁵⁴

Vinay y Darbelnet definen la “unidad de traducción” como “el mínimo segmento de la expresión cuyos signos están unidos de tal forma que no se deberían traducir individualmente” (1995:21), y destacan además que no se trata de palabras individuales.

A continuación, Munday emprende un breve repaso de **Catford** (1965) y sus “translation shifts”. Este autor introduce los conceptos de “correspondiente formal” y “equivalente textual”⁵⁵, y define como cambio aquellas situaciones en las que ambos

⁵⁴ La traducción de dichos pasos es nuestra.

⁵⁵ La distinción fundamental entre ambos conceptos reside en la localización del fragmento del texto meta traducido en relación al mismo fragmento en el texto origen. Si ambos fragmentos ocupan la misma posición (aproximada) en ambos textos, podemos decir que el cambio llevado a cabo es de tipo formal. Cuando la sustitución genera un fragmento situado en cualquier otro lugar del texto traducido, nos hallamos ante un cambio

conceptos divergen. Se distinguen dos tipos de cambios, de nivel y de categoría. Éstos últimos pueden ser estructurales, de clase, cambios de unidades o de rango, y cambios intrasistémicos. Como ya indicamos al destacar la referencia que Chesterman hacía de Catford (vid. 4.1.2.2.), Munday es bastante crítico con el enfoque de Catford (vid. 2001:61-62), donde se remite a otros autores que así lo consideran también, como Delisle (1982) y Henry (1984). Las críticas se centran en que los ejemplos que Catford emplea para su análisis son siempre “idealizados y descontextualizados”, no procedentes de traducciones reales. Además se critica que se analiza como mucho fragmentos a nivel de palabra, sintagma o frase, pero nunca se evalúan textos completos.

En cuanto al repaso de Munday por la **literatura checa** en relación a los “shifts”, únicamente cabe destacar la posible relación, que nosotros defendemos, entre algunos de esos cambios (para nosotros, las técnicas de traducción) y las normas. En sus palabras:

Shift analysis can be seen as a way of influencing the system of norms which govern the translation process (MUNDAY, 2001:63)

En cuanto al modelo comparativo-descriptivo de **Van Leuven-Zwart** (1989, 1990), Munday lo considera novedoso en este campo. La autora holandesa, en la parte comparativa del modelo, define los conceptos de “transeme” y “architranseme” (una especie de elemento invariante en el proceso de traducción); mediante la comparación de estos dos elementos se identifican los cambios. Define tres tipos de cambios; “*modulation*”, “*modification*” y “*mutation*” (que sin duda nos recuerdan a la clasificación de lo que podríamos denominar “técnicas de traducción” de Delabastita, que repasamos en el apartado 4.2.1.).

Todos estos cambios identificados en el nivel microtextual se clasifican en categorías, y la cuantificación de las frecuencias de aparición sirve para definir la componente descriptiva del modelo macroestructural. Munday destaca esta forma de proceder, comparándola con la de los autores que ha revisado anteriormente:

This extra step of relating the results to higher level discourse considerations and attempting to identify the norms in operation means that van Leuven-Zwart’s model goes further than the mainly linguistic comparisons which characterize Vinay and Darbelnet’s and Catford’s work (MUNDAY, 2001:65)

de tipo textual. Según esto, el segundo tipo de cambio está relacionado con los textos origen y meta en sí mismos. El primer tipo de cambio, por el contrario, tiene que ver con sistemas formados por pares de lenguas.

Pensamos que nuestro trabajo tiene una orientación similar, en el sentido de que intentamos identificar un método de traducción caracterizado por la presencia de ciertas normas de traducción, y puesto de manifiesto por el empleo de determinadas técnicas de traducción. Es por ello por lo que sus objetivos van más allá de los meramente lingüísticos.

4.1.4. La aportación de Marco (2004)

Marco (2004) es el siguiente autor que vamos a revisar. Consideramos que la suya es una aportación esencial a la noción de técnicas de traducción, por varias razones. En primer lugar, propone una clasificación de tipologías de técnicas de traducción que consideramos muy apropiada. En segundo lugar, plantea la cuestión de la conveniencia del empleo de clasificaciones de técnicas de traducción que presenten un carácter general, o el desarrollo de clasificaciones concretas para problemas específicos, decantándose por la segunda opción. Estamos de acuerdo con esta aproximación al problema y más adelante explicamos las razones. Además propone, para el caso concreto de la traducción de referentes culturales (aspecto que le interesa especialmente), la creación de tipologías que se fijen en más de un criterio de clasificación. Esta idea nos parece innovadora.

Marco inicia este trabajo revisando la defición de técnica de traducción, y pone de manifiesto la incomodidad que puede suponer introducir el término “equivalencia” en la definición, como hace Hurtado, ya que dicho término ha sido bastante cuestionado. Por ello, opta por una definición de carácter más general:

El concepte de tècnica serveix per a donar nom als diferents tipus de relació que s'estableixen entre un segment de l'original i un segment del text traduït (MARCO, 2004:130)

para a continuación destacar las diferencias con las estrategias y los métodos de traducción. También pone de manifiesto el carácter contextual y funcional de esa noción.

Como ya indicamos, Marco, al igual que nosotros, sigue en gran medida el trabajo de Hurtado (2001) y de Molina y Hurtado (2002), como punto de partida para su clasificación de tipologías de técnicas. Distingue entre tres clases de tipologías:

1. Tipologías basadas en categorías discretas
2. Tipologías de técnicas situadas a lo largo de un continuum
3. Tipologías basadas en oposiciones binarias

Como pertenecientes al primer tipo identifica las de **Vinay y Darbelnet** (1958), **Vázquez Ayora** (1977) y **Newmark** (1988), siguiendo un recorrido similar al de Hurtado (2001)⁵⁶, para destacar una “continuitat en la línia genealògica”. Destaca la recopilación y ordenación que hacen Hurtado y Molina, para generar una clasificación “más integradora”.

Sin embargo, destaca una objeción fundamental que puede hacerse a este primer tipo de tipologías: la de que muestran de forma inherente una cierta mezcla o superposición de varios criterios de clasificación. Entre estos criterios cita la cantidad de información explícita, la inserción del elemento traducido en el sistema cultural de partida o de llegada, la distinción entre técnicas empleadas como consecuencia de factores contrastivos u otro tipo de factores y el nivel lingüístico en que operan.

Entre las tipologías que sitúan las técnicas a lo largo de un continuum, Marco cita la suya propia (**Marco**, 2002), la de **Molina** (2001), y la nuestra (**Martí Ferriol**, 2003), destacando que en nuestro caso la gradación se lleva a cabo según los métodos de traducción de Venuti y la norma inicial de Toury.

En cuanto a su clasificación de técnicas para referentes culturales (Marco, 2002), el autor explica su forma de proceder, que es muy similar a la que pensamos seguir en el presente trabajo:

Vaig optar per pendre la tipologia de Newmark com a punt de partença per a una proposta pròpia, que consistia bàsicament a esporgar la de Newmark del que em semblava eren categories redundants o poc rellevants, re-ordenar-la i arrencar les categories al llarg d'un continuum basat en dos criteris concomitants: el grau d'intervenció del traductor i el grau d'acostament al lector meta (MARCO, 2004:136)

En nuestro caso concreto, partiremos de la clasificación de técnicas de traducción de Hurtado que empleamos de Martí Ferriol (2003), para el problema concreto de la traducción audiovisual analizado en dicho trabajo. Además, como innovación, incluiremos aportaciones de otros autores, como Newmark (es el siguiente autor que revisaremos en este apartado [vid. 4.1.5.]), y que nos permitirá profundizar en el concepto de la traducción literal, así como las de otros estudiosos que han tratado el tema de las técnicas de traducción en la variedad audiovisual, y que revisaremos en el siguiente apartado (vid. 4.2.).

⁵⁶ Vid. 4.1.1., todos los autores mencionados aparecen en dicho apartado.

Las técnicas resultantes de esta forma de proceder las situaremos a lo largo de un continuum, basándonos en un único criterio, el método de traducción empleado. Aunque pensamos que la tipología así desarrollada supone una evolución respecto a la anterior, seguirá perteneciendo al segundo de los tipos mencionados por Marco (seguirá estando situada a lo largo de un continuum).

Para el tercer tipo de tipologías, las basadas en oposiciones binarias, Marco parte de la propuesta de Zabalbeascoa (2001), que “proposa un model representable gràficament en forma d’arbre i basat en oposicions binàries mútuament excloents”. Este tipo de representación también puede entenderse, desde nuestro punto de vista, como un mecanismo estructurado para el seguimiento, o la comprobación, de las técnicas empleadas en el proceso de traducción, observables en el producto.

Las oposiciones que aparecen a distintos niveles pueden generar relaciones jerárquicas entre ellas (como propone Zabalbeascoa), o estar todas situadas a un mismo nivel (como las usa Marco); en este último caso, sin embargo, también muestran el movimiento a lo largo del continuum propuesto. Marco demuestra, al final de su trabajo, que este tipo de representación también puede emplearse para tipologías del segundo tipo (las situadas a lo largo de un continuum), aunque sólo en el caso de que se considere un único criterio de clasificación: es nuestro caso, y el criterio empleado sería el método de traducción.

A continuación, Marco plantea el debate entre el empleo de la noción de técnica en abstracto frente a su utilización para problemas específicos, y se decanta por el segundo enfoque. Estamos de acuerdo con esta postura, de hecho ya la adoptamos de forma intuitiva anteriormente (Martí Ferriol, 2003), al incluir las restricciones propias de la variedad audiovisual como parámetro evaluativo de nuestro análisis. En el presente trabajo seguiremos también este enfoque para el caso de las técnicas de traducción, al introducir técnicas específicas para la traducción audiovisual, y emplear los resultados de nuestro trabajo anterior (vid. 4.2.4.).

Para finalizar, el autor propone una nueva clasificación razonada para las técnicas de traducción empleadas en el problema concreto de los referentes culturales, introduciendo nuevos criterios de clasificación, como el grado de “culturicidad” y la cantidad de información que contiene la solución de traducción en comparación con el original. Además de la tipología propuesta, Marco es consciente de que en cualquier trabajo de índole descriptiva se debe tener en cuenta otros “factores”:

Ara bé, en tot treball descriptiu que se centre en un problema de traducció, cal tenir en compte com a mínim dues variables d'estudi més, la tipologia del fenomen estudiat y els factors que influeixen en la presa de decisions traductores (també anomenats sovint "restriccions") (MARCO, 2004:142)

Entre los factores citados por el autor, algunos son claramente específicos para el problema concreto que él trata, pero otros son de índole más general y nos afectan de lleno: el *escopo* de traducción, el método de traducción, la voluntad y/o capacidad de mediación del traductor, la distancia relativa entre las dos culturas, el medio y canal de transmisión. Reconocemos en estos factores muchas de las restricciones que nosotros tomamos en consideración (véase capítulo 5): las restricciones profesionales, las socioculturales, las icónicas y las formales.

Personalmente, pensamos que el método de traducción no es un factor como tal, sino más bien el resultado, expresado en forma de técnicas de traducción, del seguimiento de ciertas normas de traducción dentro del marco de las restricciones presentes.

4.1.5. La aportaciones de Newmark (1988) y de Mayoral (2003)

Repasamos la aportaciones de estos dos autores conjuntamente con la idea de profundizar en el concepto de traducción literal (uno de los objetivos particulares del presente trabajo). Para ello, y antes de desglosar el concepto de traducción literal en tres técnicas de traducción diferentes (por medio de la aportación del primero de los autores), deberemos poner de manifiesto las diferencias conceptuales de la traducción literal con la "traducción natural", basándonos en la aportación de Mayoral. Introducimos este apartado con las aportaciones de otros autores (Hurtado, Munday), que también se hacen eco del concepto "natural" aplicado a la traducción.

Hurtado (2001:644), en el glosario de esta obra, presenta una definición del concepto de "traducción natural" como "habilidad innata y rudimentaria de mediación entre lenguas que tiene cualquier hablante plurilingüe", y menciona la aportaciones de Harris (1973, 1977 y 1980), y de Harris y Sherwood (1978).

Munday, en el capítulo 9 de su obra de 2001, que hemos revisado anteriormente en esta tesis (vid. Capítulo 2), hace referencia a la "naturalizing translation", pero no la considera como una técnica de traducción, sino más bien como un método de traducción (que pensamos que podría encajar con el de "domestication" de Venuti), y cita al respecto, lógicamente, la aportación de Venuti en su obra de 1995. Hemos tratado detalladamente esta contribución en

el apartado 2.2.1., al llevar a cabo el repaso histórico del concepto de método y sus clasificaciones.

Mayoral (2003) utiliza el concepto “natural” en su trabajo dedicado a los “procedimientos” (en una clara referencia a las Estilísticas Comparadas) que persiguen la reducción o expansión del texto en traducción audiovisual. En esta publicación, el autor establece una relación (que se nos antoja muy interesante para el alcance del presente trabajo, dado que el suyo también se centra en la variedad audiovisual de la traducción), entre el concepto de ajuste (o isocronía⁵⁷) y lo que denomina la traducción “natural” o “asíncrona”. Se nos da a entender que, en ausencia de restricciones o normas (a veces se naturaliza, por ejemplo, aunque no esté presente ninguna restricción), dicha “traducción natural” es posible, pero que esta forma de traducción no debería considerarse como una técnica de traducción. Estamos totalmente de acuerdo con esta apreciación, que hemos hecho nuestra, y por ello no incluimos la “traducción natural” en nuestra clasificación de técnicas de traducción.

Newmark (1988, empleamos la versión de su obra traducida al castellano) es el último estudioso que revisamos en este apartado, y lo hacemos con la finalidad de poder desglosar la técnica de traducción literal en varias técnicas de traducción; queremos profundizar un grado más en este concepto tan importante. El autor defiende el empleo de esta técnica de traducción de la siguiente manera:

Mi tesis, no obstante, es que la traducción literal, si consigue la equivalencia referencial y pragmática con el original, es perfectamente válida y no hay por qué evitarla (NEWMARK, 1988:100)

Este académico diferencia entre tres “variedades de traducción cercana al texto”: la traducción palabra por palabra, la traducción uno por uno y la traducción literal.

Para la primera variedad, da la siguiente definición:

La traducción palabra por palabra pasa a la LT (*lengua de traducción*) la gramática, el orden y el significado primario de todas las palabras de la LO (*lengua origen*). Esta traducción resulta, por lo general, eficaz sólo en oraciones cortas de tipo neutral (NEWMARK, 1988:101)

Como ejemplo de empleo de esta variedad pone: “él trabaja en casa ahora” para “he works in the house now”.

⁵⁷ Tratamos estos conceptos en el Capítulo 5, dedicado a las restricciones en traducción audiovisual.

Para la segunda variedad, propone la siguiente definición:

En la traducción uno por uno, algo más libre que la anterior, cada palabra de la LO tiene su correspondiente en la LT, aunque sus significados primarios (aislados) puedan ser diferentes. Así en “take a walk” (“dar un paseo”), se puede decir que los dos verbos se corresponden, pero fuera del contexto no son semánticamente equivalentes. Este tipo de traducción, como normalmente respeta los significados colocacionales [...] es más corriente que la traducción palabra por palabra (NEWMARK, 1988:101)

Consideramos que la diferencia entre estas dos variedades está bastante clara, al introducir el concepto de “significado primario” dentro y fuera de contexto.

Para el caso de la tercera variedad, la denominada “traducción literal” como tal, el abanico de posibilidades y los diferentes niveles en que puede presentarse se amplía enormemente. De la larga cita que sigue, parece deducirse que el autor considera la “traducción palabra por palabra” y la “traducción uno por uno” como subcategorías de la “traducción literal”:

La traducción literal va desde la conversión de una lengua a otra de una palabra en otra palabra [...] hasta la de una oración en otra oración (“the man was in the street”: “el hombre estaba en la calle”), pasando por la de un grupo de palabras por otro (“a beautiful garden”: “un jardín bonito”), una colocación en otra (“give a lecture”: “dar una conferencia”), o una proposición en otra (“when that was done”: “una vez hecho eso”). Cuando más larga sea la unidad, menos probabilidad hay de que la traducción sea uno por uno. Además, las metáforas compuestas monoverbales (“ray of hope”: “rayo de esperanza”), las metáforas prolongadas pluriverbales (“no levantar un dedo”: “not to lift a finger”) y los proverbios (“no es oro todo lo que reluce”: “all that glitters is not gold”) son un claro ejemplo de que la traducción literal funciona también en una segunda escala semántica en el plano figurado. La traducción literal, en mi opinión, se extiende también a correspondencias tales como la de “a blood count” por “un recuento sanguíneo”, la de “drinking water” por “agua potable”, la de “after going out” por “tras su salida”, o la de “on leaving work” por “a la salida del trabajo”..., ya que mientras se mantenga el mismo léxico “extracontextual”, se puede ser flexible con la gramática (NEWMARK, 1988:101)

En principio (dejando aparte afirmaciones como que la traducción literal incluye la traducción de una palabra de una lengua a otra, con la que no estamos de acuerdo) el razonamiento y los ejemplos propuestos del autor nos parecen correctos. A efectos prácticos, cuando nos encontremos ante un ejemplo de literalidad obvia, intentaremos comprobar si la traducción es “palabra por palabra” (idéntico orden y número de palabras con el mismo

significado fuera de contexto) o “uno por uno” (idéntico orden y número de palabras y significado diferente fuera de contexto). El resto de los casos, como por ejemplo el mencionado de “no es oro todo lo que reluce”, o “a la salida del trabajo”, en los que el número de palabras no coinciden y/o se ha alterado el orden de la frase, los tipificaremos como de “traducción literal” como tal. Nosotros vamos a emplear estas tres categorías como técnicas de traducción independientes⁵⁸.

Para finalizar este apartado, incluimos otra cita de Newmark sobre la traducción literal, que conecta con consideraciones personales anteriores que nos interesan, como su característica de “traducción por defecto”, aunque al mismo tiempo se pone en perspectiva sus posibilidades de empleo:

Creo que la traducción literal es el primordial procedimiento de traducción, tanto en la traducción comunicativa como en la semántica, en el sentido de que es el punto de partida de la traducción. Sin embargo, cuando se sobrepasa el nivel de la palabra, la traducción literal se hace más y más difícil, y, si surge cualquier tipo de problema traductorio, es por lo general – no siempre – imposible (NEWMARK, 1988:102)

4.2. LAS TÉCNICAS DE TRADUCCIÓN EN TRADUCCIÓN AUDIOVISUAL

Como ya indicamos en la introducción de este capítulo, queremos también centrarnos en los estudios de técnicas de traducción en esta variedad para definir nuestra nueva taxonomía de técnicas. Para ello, revisaremos en primer lugar el trabajo de Delabastita (1990), dado su carácter pionero e innovador al respecto; a continuación repasamos el de Chaves (2000), un trabajo específico y muy citado que estudia las técnicas de traducción en la modalidad de doblaje; también revisamos el de Chaume (2005), que nos parece innovador en el sentido de que relaciona las restricciones propias de la modalidad de doblaje con las técnicas de traducción⁵⁹, y por fin el de Díaz Cintas (2003), que aclara algunas dudas relacionadas con ciertas técnicas de traducción en la modalidad de subtitulación. Adicionalmente, volveremos a recuperar los resultados de nuestro anterior trabajo de investigación (ya desglosados por técnicas individuales, tanto para doblaje como para

⁵⁸ Vid. apartado 4.3., donde se presenta la posición de estas tres técnicas en nuestro gráfico de clasificación. Todo ello con la finalidad de no considerar la “traducción literal” como un “cajón de sastre” en el que quepan ejemplos no exactamente comparables entre sí. Pensamos que esta diferenciación es fundamental para el alcance del presente trabajo (de hecho se encuentra entre sus objetivos específicos).

⁵⁹ El capítulo 5 está dedicado a las restricciones presentes en traducción audiovisual. La contribución de este autor a dicho concepto se destaca en varios de los apartados de ese capítulo.

subtitulación y que partía de la tipología de Hurtado), e intentaremos establecer una analogía entre las técnicas de la clasificación general de Hurtado con las específicas de Chaves para el doblaje.

4.2.1. La aportación de Delabastita (1990)

Pusimos de manifiesto anteriormente (vid. 3.3.1.) la indiscutible aportación de este autor en esta publicación, denominada *Translation and the Mass Media*, por su carácter innovador a la hora de encarar la traducción audiovisual desde un punto de vista descriptivo. El artículo en cuestión trata diferentes temas relacionados con las normas de traducción para esta modalidad, y sobre todo, hace hincapié en la metodología que debería seguirse para estudios de índole descriptiva en traducción audiovisual. El autor destaca en esta publicación su intento de aplicar el enfoque de Theo Hermans a la traducción de filmes.

Para el caso de las técnicas de traducción, objeto del presente capítulo, queremos resaltar un aspecto concreto de esta publicación, porque creemos que así puede entenderse.

La metodología propuesta por Delabastita pretende ser específica para el lenguaje audiovisual, por lo que resalta en particular la “semiotic nature of the total film sign”. Para el análisis de la operación de transferencia, el autor propone una representación a lo largo de dos ejes. El primero de los ejes tiene en cuenta las cuatro posibles categorías del signo fílmico: los signos verbales transmitidos de forma acústica (diálogos), los signos no verbales transmitidos de forma acústica (banda sonora, música), los signos verbales transmitidos visualmente (créditos, textos escritos, documentos mostrados en la pantalla), y los signos no verbales transmitidos visualmente (entendemos que se refiere al resto de la información icónica).

El segundo de los ejes especifica de forma exacta el tipo de operación de transferencia asociada. El autor decide emplear para catalogar dicha operación de transferencia las siguientes categorías de la retórica clásica: *repetitio*, *adiectio*, *detractio*, *substitutio* y *transmutatio*. Pensamos que podemos establecer ciertas conexiones entre las categorías propuestas y algunas técnicas de traducción. El autor destaca:

Traditionally, the two basic techniques of film translation are dubbing (*substitutio* of acoustic/verbal signs) and subtitling (*adiectio* of visual/verbal signs). Yet the researcher should not be blind to certain other techniques which may occur either as an alternative to these basic techniques or in combination with them (DELABASTITA, 1990:102)

A continuación cita tres técnicas como alternativas a las básicas citadas:

- *Detractio*: la eliminación (“cuts”) de signos visuales y/o acústicos y de signos verbales y/o no verbales
- *Repetitio*: el filme se ha reproducido con las características del material original (en términos lingüísticos, llevada al extremo, esta técnica indicaría que no ha habido acción de traducción)
- *Adiectio*: la introducción de imágenes nuevas, sonidos, diálogos o comentarios hablados

El autor no limita el estudio de la traducción a la identificación de estas cinco técnicas, sino que introduce a continuación las listas de preguntas a las que hicimos referencia en el apartado 3.3.1. Dichas listas se proponían como herramientas adicionales del análisis descriptivo, y también destacamos las críticas al respecto (que, en parte, compartimos), por parte de Karamitroglou (2000).

En cuanto a las técnicas de traducción, pensamos que podemos establecer correspondencias entre *adiectio* y la ampliación y la amplificación, entre *detractio* y reducción (y/o omisión), entre *repetitio* y préstamo y calco, y tal vez entre *transmutatio* y modulación (aunque el autor no explica exactamente cómo entiende esta categoría de la retórica clásica para el caso de la traducción audiovisual). Para ello, nos tendríamos que limitar a los aspectos verbales o lingüísticos de sus definiciones, y no a los icónicos (por ejemplo, a las *adiectio* o *detractio* de imágenes o signos visuales), ya que entendemos la traducción audiovisual como una operación de transferencia lingüística, aunque sometida a las restricciones de tipo audiovisual.

En cuanto a la última técnica (hay que destacar que el autor utiliza este término - “*technique*”- para describir las categorías que propone), *substitutio*, parece que su forma de entenderla corresponde a una visión más general, incluyendo en ella todas las operaciones necesarias para el doblaje de una película.

Para finalizar, podemos destacar que esta contribución es un buen intento de abrir las puertas al empleo de las técnicas de traducción en la variedad audiovisual, aunque podemos observar ciertas imprecisiones en su enfoque, relacionadas con la comparación de conceptos situados en diferentes niveles de abstracción.

4.2.2. *La aportación de Chaves (2000)*

El trabajo de Chaves (2000, Capítulo 4) se centra en el análisis de la “traducción como resultado” y su valoración. La autora trata los problemas específicos de la traducción para el doblaje y las técnicas de traducción empleadas. Para ello utiliza un corpus de cuatro películas francesas y sus traducciones al castellano. Compara los guiones de las versiones originales, las traducciones primitivas y las traducciones definitivas después del ajuste. Para su fundamentación teórica, recorre una lista de autores muy similar a la que hemos llevado a cabo en el apartado 4.1.1.: **Vinay y Darbelnet, Newmark, Vázquez Ayora y Delisle.**

Sus estudios identifican ocho técnicas como las más utilizadas en la traducción de guiones, que son: la traducción literal, la traducción sintética, la técnicas de ampliación, las modulaciones, las transposiciones, la equivalencia funcional o traducción de efecto, la adaptación y la compensación. A continuación destacamos algunas de sus definiciones y comentarios para estas técnicas.

En cuanto a la traducción literal, indica que es posible entre lenguas próximas morfológica y sintácticamente⁶⁰, como el francés y el español, pero destaca sus limitaciones, por ser necesario en doblaje “traducir la forma”. En este sentido, afirma:

No se puede defraudar al público con un doblaje que parezca un doblaje. Estamos en el terreno de la ficción y provocar en el espectador un sentimiento de incredulidad supondría romper esa ilusión (CHAVES, 2000:155)

La autora (Chaves, 2000:156) introduce a continuación la traducción sintética, que “consiste en condensar ciertos elementos del texto de partida en el texto de llegada, con el fin de aligerar ciertas formas”. Hace referencia a la “omisión” de Vázquez Ayora (1997:361); nosotros la identificamos con la “reducción” de Hurtado, y justifica su utilización así:

En doblaje se va a tratar constantemente de llegar a un compromiso entre la fidelidad al sentido y la sincronía, y en muchas ocasiones, para seguir manteniendo la credibilidad y la ilusión en el espectador, va a primar la segunda en detrimento del primero (CHAVES, 2000:158)

Por lo que se refiere a la ampliación, la define (al igual que Hurtado) como la “adición de elementos que no estaban en la versión original”, y afirma que “la ampliación es menos

⁶⁰ Son comentarios similares a los de otros autores revisados: Vinay y Darbelnet, y Munday.

frecuente que la reducción”. Los datos de que disponemos en nuestro trabajo anterior corroboran esta afirmación (vid. 4.2.5.).

La autora se extiende en las modulaciones, porque “la modulación es una de las técnicas más difíciles de definir” (p.168). Estamos totalmente de acuerdo en destacar su importancia (nuestros datos muestran su gran frecuencia de aparición), aunque no compartimos la dificultad de definirla. Chaves (2000:167) acude a Vázquez Ayora para esta tarea:

La modulación es una noción de estilística comparada y consiste en un cambio de la base conceptual en el interior de una proposición, sin que se altere el sentido de ésta, lo cual viene a formar un punto de vista modificado o una base metafórica diferente. Dicho en otros términos, la significación debe ser la misma, pero los símbolos son distintos en una y otra lengua (VÁZQUEZ AYORA, 1977:291)

Entre los casos más comunes de empleo de esta técnica, destaca los ya conocidos: 1) sustitución del continente por el contenido; 2) sustitución de enunciados afirmativos por negativos y a la inversa; 3) sustitución de un segmento interrogativo por el asertivo correspondiente y a la inversa, y, 4) sustitución de la voz pasiva por la activa.

La autora justifica la utilización de esta técnica en el caso del doblaje de la siguiente forma:

Uno de los objetivos fundamentales que se pretende en las traducciones para el doblaje cinematográfico es que el enunciado en la lengua de llegada sea y suene lo más natural posible. Ello obliga a veces a realizar un cambio del punto de vista, lo que provoca un desplazamiento del foco de atención, en definitiva, a utilizar una modulación (CHAVES, 2000:169)

La quinta técnica propuesta es la transposición, que esta autora define ambiguamente como “sustituir una clase de palabra por otra sin que el sentido se vea alterado”, y destaca como ejemplo el cambio de categorías nominales por categorías verbales. Apenas identificamos ejemplos de esta técnica en nuestro trabajo anterior, aunque pensamos que deberíamos mantener esta técnica en nuestra nueva clasificación.

Chaves, intenta, de alguna manera, justificar la dificultad de acotar específicamente el uso de esta técnica, por medio de una afirmación general:

En efecto, en ocasiones no existe una delimitación perfecta entre los distintos procedimientos técnicos. La separación entre uno y otro no es tajante: en la mayoría de los casos se amalgaman (CHAVES:2000:172)

La autora introduce una técnica nueva, la “equivalencia funcional o traducción de efecto”, que en un principio pensamos que podría estar conectada con la creación discursiva. Su definición tampoco es excesivamente clara:

Ciertos elementos no se traducen, colocándose en su lugar otros que pueden o no explicitar en cierto modo la información contenida en el enunciado original, pero que no son propiamente traducciones de los mismos (CHAVES, 2000:172)

Pero los casos presentados por la autora parecen encajar con el carácter “ad libitum” que también tiene la creación discursiva. Son:

- Utilizar un elemento de una longitud y una fonética similares a las del segmento original con el fin de conservar un efecto visual: el movimiento de la boca en primer plano
- Fragmentos creados con la intención de que sean simplemente operativos y creíbles en esta situación concreta

Para la definición de adaptación, se hace referencia al elemento cultural también presente en la clasificación de Hurtado. Chaves la define como “reemplazar una realidad sociocultural de la lengua de partida por otra propia de la lengua de llegada”, y a continuación cita a Vázquez Ayora:

La adaptación nos permite evitar un calco cultural que puede producir confusión u oscuridad, pérdida de ciertos elementos extralingüísticos indispensables para la asimilación completa de una obra, o puede incluso ocasionar un contrasentido (VÁZQUEZ AYORA, 1977:324)

En cuanto a la compensación, la autora dice que se emplea “para conservar en lengua término los elementos o rasgos que en lengua de partida confieren al texto una tonalidad o matiz determinados”, y recomienda el empleo de argot en ejemplos concretos. Personalmente, pensamos que el empleo de argot encaja más bien con la técnica de traducción denominada “variación”. También opinamos que para el caso de la compensación, como ya pusimos de

manifiesto anteriormente (vid. 4.1.1.7.) al comentar la aparición de esta técnica en la clasificación de Hurtado, se trata más bien de una estrategia, o dicho de otra manera, de una opción metodológica, más que de una técnica de traducción en sí misma. Si por ejemplo, se identifica el empleo de argot por parte de un personaje determinado, parece lógico que el traductor lo utilice ante cada problema en la medida de lo posible, y no sólo cuando piense en compensar porque no pudo emplear una solución que incluyera argot en un ejemplo anterior.

La inclusión de la técnica de compensación en nuestra taxonomía para la variedad audiovisual implica la necesidad de un análisis comparativo entre fragmentos microtextuales distintos (se trata de un razonamiento análogo al que empleamos para la no inclusión de la norma nula en nuestra clasificación de normas, vid. 3.4.), lo que nos puede plantear problemas metodológicos importantes en el enfoque del proyecto. Aclararemos con más detalle estas cuestiones más adelante (vid. 4.3.), donde decidiremos no incluir esta denominada “técnica” en nuestra nueva clasificación.

Para finalizar su revisión, Chaves incluye además algunos aspectos generales relacionados con la traducción para el doblaje. Aunque son interesantes en su mayoría, no haremos referencia a ellos por razones de espacio.

4.2.3. La aportación de Chaume (2005)

Chaume se centra en esta publicación en el doblaje, e intenta establecer una relación entre las estrategias y técnicas empleadas en el ajuste (o adaptación) de esta modalidad de traducción audiovisual, y las restricciones que le son intrínsecas. Dicha conexión entre restricciones y técnicas nos parece innovadora, y similar a la que perseguimos en el presente trabajo.

La línea conductora del establecimiento de la conexión mencionada es lo que el autor denomina “efecto realidad”, definido como el “pacto tácito entre el complejo emisor del texto audiovisual y el espectador”, y entendido como la relación que permite al espectador recibir el texto traducido como si estuviera enunciado en su versión original en la lengua de recepción.

El autor, en la misma línea de los postulados de Hurtado, se dedica a distinguir en sus definiciones entre “estrategia” y “técnica” de traducción, y por lo que se refiere al segundo de estos conceptos, se remite a la clasificación clásica de Delabastita (1990), que ya hemos repasado con anterioridad en este capítulo (vid. 4.2.1.).

A continuación, se centra en cada una de los tres tipos de sincronía predominantes en esta modalidad (a los que hacemos referencia en 5.1.3., cuando destacamos la aportación de

Whitman, 1992, comentada por este mismo autor), mientras enumera las técnicas que pueden emplearse para la traducción ante la aparición de dichos problemas, específicos del doblaje. Entre ellas destaca la “traducción natural” (otro concepto interesante, al que ya hemos dedicado cierta atención a lo largo del presente capítulo), el “equivalente sancionado”, las técnicas de “ampliación” y “reducción” (véase el apartado siguiente al respecto), y la “repetición”, “cambio de orden”, “sustitución”, “omisión” y “adición”.

Esta lista de técnicas conecta con muchas de las aportaciones de la mayoría de los autores que venimos citando a lo largo del presente capítulo. Dicha enumeración incluye elementos de distintas contribuciones; sin embargo, pensamos que no se acaban de perfilar dichas contribuciones de forma clara. Por lo tanto, no podríamos afirmar que el autor adopta específicamente ninguna de las clasificaciones de técnicas de traducción al uso en la variedad audiovisual.

4.2.4. La aportación de Díaz Cintas (2003)

El autor no dedica de forma explícita ningún apartado de su obra a las técnicas de traducción como tales en subtitulación, pero el apartado 7.3. de la misma (págs. 201-214), titulado el *Discurso subtitulador*, nos ha ayudado a entender la importancia de las reducciones, elemento distintivo de la práctica subtituladora. De esta aportación podemos aclarar algunos conceptos relacionados con técnicas de traducción como la reducción y la omisión.

En primer lugar, el autor deja clara su postura en relación a ciertas críticas que califican los subtítulos de mala traducción de un texto original:

[...] los subtítulos no son, ni pueden ser, una traducción completa y detallada de los diálogos de la versión original. Simplemente no es esa su función (DÍAZ CINTAS, 2003:201)

Se destaca al respecto el carácter de la reducción como una característica intrínseca de la práctica subtituladora: “la reducción es una pauta definitoria del subtitulado, y hay que entenderla como tal” (Díaz Cintas, 2003:203), y se dan también algunos datos estadísticos expresados en porcentajes de reducción de número de palabras, obtenidos a partir de películas reales subtituladas en España. Dichos valores pueden oscilar, dependiendo de los casos (tipo de película, lengua del original, etc.) entre un 20% y un 40% de reducción en el número de palabras de la subtitulación frente al texto original.

A efectos de nuestro trabajo, nos interesa la clasificación presentada de las reducciones presentes en subtitulación, que pueden ser de dos tipos:

- Parciales: las denominadas “condensación” o “concisión”. Esta técnica aparece en nuestra clasificación final con el nombre de “compresión” (vid. 4.3.)
- Totales: las denominadas “eliminación”, “omisión” o “supresión”. Nosotros hemos decidido adoptar el término “omisión” en nuestra taxonomía

En cuanto a las reducciones parciales, el autor destaca algunos ejemplos de estrategias que se emplean en la práctica, de las que nos interesa especialmente el “cambio de categoría de palabra”, que pensamos que incluye las técnicas de traducción de la transposición, y sobre todo, la modulación. Anteriormente hemos puesto de manifiesto nuestro especial interés por esta última técnica, dada su elevada frecuencia de aparición de acuerdo a nuestros datos precedentes. El autor destaca también su importancia:

El subtitulador se permite la modulación oracional siempre y cuando el resultado final redunde en una reformulación lingüística más económica en el cómputo total de los espacios (DÍAZ CINTAS; 2003:207)

En cuanto a las reducciones totales, el autor incluye un exhaustivo listado de los elementos que se suelen omitir en los subtítulos, como ya avanzara Chaume (2000b:79): elementos o expresiones que se repiten textualmente en el original o son muy parecidos en su estructura superficial, frases o expresiones que sólo tienen un valor fático y no avanzan en la acción, los saludos, las interjecciones, las preguntas retóricas, las fórmulas de cortesía, los circunstanciales y modificadores (sobre todo adjetivos y adverbios), las enumeraciones superfluas para la comprensión de la trama argumental, los nombres propios y apodos, y las referencias a elementos o personas mostrados en la pantalla.

En cualquier caso, el autor también pone de manifiesto que se ha de ser cauto con estas prácticas, y en este sentido afirma:

La decisión sobre qué partes del discurso eliminar en los subtítulos depende del contexto en el que se inscriben los distintos elementos lingüísticos del original, y su relevancia con respecto al conjunto (DÍAZ CINTAS, 2003:209)

Aunque la clasificación presentada en la aportación de este autor (al igual que la de Mayoral, 2003) define la omisión como un tipo de reducción (la total), pensamos que vale la pena hacer una distinción entre estas dos técnicas de traducción. Nosotros denominaremos simplemente “reducción” a la técnica de traducción que suponga únicamente reducciones o eliminaciones parciales del texto original. Para las reducciones totales, emplearemos como denominación de técnica de traducción la de “omisión”. Justificamos esta decisión por medio de dos motivos:

- En primer lugar, el hecho de que la reducción sea total o parcial nos parece una buena indicación del grado de intervención del traductor, y creemos que contribuye a dar una idea de la opción metodológica, en el sentido de que sea más o menos acusada, especialmente en el caso de la subtitulación
- En segundo lugar, pensamos que la decisión mantiene una coherencia con la que adoptamos al distinguir como técnicas diferentes la traducción palabra por palabra, la traducción uno por uno y la traducción literal (vid. 4.1.5.): deseamos “desacoplar” todas las posibles interacciones entre conceptos, con la finalidad de establecer una clasificación lo más amplia posible, que pueda ser utilizable para otros problemas de traducción audiovisual

En cualquier caso, pensamos que vale la pena mantener la “compresión (lingüística)” en nuestra taxonomía como un tipo de reducción parcial, que, como tal (“supresión de elementos lingüísticos, según Hurtado, 2001), podría considerarse como una técnica de traducción. El estudio de los ejemplos analizados del Anexo 2 (la práctica empírica) dictará la decisión de si esta técnica tiene entidad en sí misma, o no.

4.2.5. Aportación de Martí Ferriol (2003)

En nuestro trabajo anterior desarrollamos una clasificación de técnicas de traducción basada en Hurtado (2001), en la que las diferentes técnicas se situaban a lo largo de un continuum entre dos polos, que se materializaban en la norma inicial de Toury y los métodos de traducción de Venuti. Las técnicas de traducción, junto con las normas de traducción y las restricciones operativas en traducción audiovisual nos sirvieron para elaborar una metodología de trabajo mediante la cual se analizaron muestras o fragmentos microtextuales

de las versiones doblada y subtitulada al castellano de *Monsters' Ball* (Marc Foster, 2001), por comparación con el original.

A continuación vamos a recuperar de Martí Ferriol (2003, Capítulo 6) la frecuencia de aparición de las diferentes técnicas de traducción que identificamos tanto en el caso del doblaje como en el caso de la subtitulación. En ese trabajo anterior, agrupamos las técnicas de la clasificación de Hurtado (2001) en tres categorías: las “familiarizantes”, las que “producían extrañamiento” y las “intermedias” o neutras, y así presentamos los resultados. Aunque esta forma de analizar los datos resultaba coherente en ese momento para el análisis propuesto, ahora vemos que, sin duda, enmascaró la preponderancia de ciertas técnicas concretas (como la traducción literal y la modulación) frente a otras, así como la no aparición de otras técnicas (substitución, transposición), que ahora resulta evidente (vid. Tabla 1).

Como ya hemos señalado anteriormente, el gran número de ejemplos en los que identificamos la técnica de la traducción literal pudo ser debido a una interpretación demasiado general de la noción asociada a esta técnica en particular. En este trabajo intentaremos solucionar este problema en nuestra nueva taxonomía, a partir de la aportación de Newmark.

En el caso de la modulación, los valores encontrados, que no creemos enmascarados por ninguna perturbación exterior, ponen de manifiesto la importancia de esta técnica.

La no identificación de otras técnicas concretas de la clasificación de Hurtado podría inducirnos a pensar que aquella clasificación era demasiado general y que contenía demasiados elementos. Esta línea de argumentación nos podría haber llevado a emplear en este trabajo una taxonomía que tuviera menos elementos. Sin embargo consideramos que, dado el carácter reducido del corpus y del número de muestras del anterior trabajo, estaríamos dando demasiada importancia a aquellos resultados, y extrayendo conclusiones precipitadas con un número insuficiente de datos (o con una población de muestras demasiado reducida). Además, si siguiéramos esta línea, estaríamos simplemente intentando constatar con un corpus ampliado la mayor frecuencia de aparición de un número limitado de técnicas que ya vislumbramos en el trabajo anterior.

En el presente trabajo, al ampliar el alcance del corpus, nuestro objetivo es elaborar una clasificación de técnicas de traducción más ambiciosa, que pueda servir como marco analítico para otros ejemplos de traducciones en la variedad audiovisual. Desde este nuevo enfoque, la eliminación de técnicas de la clasificación anterior por no haberlas identificado en ningún caso nos parecería una decisión incorrecta.

Para poder elaborar nuestra nueva taxonomía, hemos desglosado los resultados obtenidos en Martí Ferriol (2003) independientemente para cada técnica, y los presentamos en forma de tabla a continuación:

TÉCNICA (S/ HURTADO)	Nº EJEMPLOS EN DOB	Nº EJEMPLOS EN SUB	TÉCNICA (S/ CHAVES)
ADAPTACIÓN	1	0	ADAPTACIÓN
AMPLIACIÓN	5	1	AMPLIACIÓN
AMPLIFICACIÓN	1	1	-
CALCO	1	0	-
COMPENSACIÓN	0	1	COMPENSACIÓN
COMPRESIÓN	0	1	-
CREACIÓN DISCURSIVA	3	2	EQUIVALENTE FUNCIONAL
DESCRIPCIÓN	2	0	-
EQUIVALENTE ACUÑADO	3	4	-
GENERALIZACIÓN	4	2	-
MODULACIÓN	15	9	MODULACIÓN
PARTICULARIZACIÓN	1	0	-
PRÉSTAMO	2	2	-
REDUCCIÓN	11	10	TRADUCCIÓN SINTÉTICA
SUBSTITUCIÓN	0	0	-
TRADUCCIÓN LITERAL	28	38	TRADUCCIÓN LITERAL
TRANSPOSICIÓN	0	0	TRANSPOSICIÓN
VARIACIÓN	2	1	-
TOTAL	79	72	

Tabla 1: Técnicas de traducción utilizadas en las versiones doblada y subtitulada del filme Monsters' Ball, cuantificación de las mismas y su relación con la terminología de técnicas de Chaves (2000)

Añadimos, entonces, también una columna adicional con la nomenclatura de técnicas propuesta por Chaves, con la finalidad de ver su correspondencia con las de Hurtado. Hemos llevado a cabo dos asociaciones que consideramos justificadas de acuerdo con las definiciones: la “traducción sintética” de Chaves con la “reducción” de Hurtado, y la más interesante: “equivalente funcional o traducción de efecto” de Chaves con la “creación discursiva” de Hurtado.

4.3. PROPUESTA DE TAXONOMÍA DE TÉCNICAS DE TRADUCCIÓN PARA LA VARIEDAD AUDIOVISUAL

De acuerdo con las justificaciones teóricas y la revisión llevada a cabo en el presente capítulo, presentamos una nueva taxonomía de técnicas de traducción para la variedad audiovisual. Esta clasificación consta de veinte técnicas, a saber: las diecisiete que se mantienen de la tabla anterior (al haber eliminado la compensación, como justificamos), más la “traducción palabra por palabra” y la “traducción uno por uno”, que son nuevas (vid 4.1.5.), y otra más al haber distinguido entre omisión y reducción (vid. 4.2.4.).

En cuanto a la compensación, únicamente recalcar que hemos decidido eliminarla de la taxonomía final, después de haber reflexionado a partir de la exposición presentada al respecto (vid. 4.2.2.). Defendemos que la línea de argumentación defendida en el capítulo anterior para justificar la no inclusión de la “ausencia de norma” (o “norma nula”) en nuestra clasificación de normas, es también aplicable para el caso de la eliminación de la compensación de la clasificación de técnicas. Para ambos casos, sin embargo, no descartamos la posibilidad de realizar estudios posteriores sobre estos conceptos, que ahora excederían los límites que abordamos en el presente trabajo.

En cuanto a las dos nuevas técnicas de traducción *palabra por palabra* y traducción *uno por uno*, y al hecho de considerarlas diferentes de la *traducción literal*, pensamos que las diferenciaciones entre ellas están muy claras (vid. 4.1.5.), y seguiremos a rajatabla los criterios mencionados sobre mismo orden y número de palabras, así como el de significado idéntico dentro y fuera de contexto. Con ello esperamos profundizar en el concepto general tan manido de la “traducción literal”. En cualquier caso, y de cara a la identificación del método de traducción, las tres se encuentran más cerca del polo de la extranjerización.

En cuanto a la distinción entre omisión y reducción como técnicas de traducción distintas, pensamos que el hecho de distinguirlas nos ayudará a establecer una gradación en el grado de intervención del traductor, y a establecer las posibles relaciones con las restricciones formales asociadas, como el número de caracteres por subtítulo.

Pensamos que esta nueva taxonomía surge de una revisión teórica fundamentada de este concepto fundamental en los Estudios de Traducción, combinada con los trabajos teóricos de este tipo en la variedad audiovisual y con la experiencia de un estudio descriptivo anterior. Como ya indicamos, y en la misma línea de nuestro trabajo anterior, dicha taxonomía pertenece a las tipologías de técnicas situadas a lo largo de un continuum. Para el presente

trabajo, el continuum a lo largo del cual se sitúan las técnicas de traducción es el método de traducción. Consideramos, como otros autores (Hurtado, Chaume) ya mencionados, que ciertas técnicas de traducción se emplean con más frecuencia cuando el traductor aborda una opción metodológica de traducción determinada, y que son otras las técnicas de traducción utilizadas si la opción elegida por el traductor es diferente. Según todo esto, el criterio de clasificación y gradación de técnicas utilizado en el presente trabajo es el método de traducción. De acuerdo con el análisis presentado en el capítulo 2, el método de traducción identificado, tanto para para subtitulación como para doblaje, se debería situar entre el “literal” y el “interpretativo-comunicativo” de Hurtado. Véase Figura 1 al final de este apartado.

La gran hipótesis general del presente trabajo (vid. Introducción) es que en subtitulación se identificará un método de traducción con tendencia a la literalidad, y que el método en doblaje estará más próximo a uno de tipo interpretativo-comunicativo.

Esta aproximación al problema, consistente en situar dichos métodos de traducción en los polos del continuum, mantiene una conexión conceptual con el empleo de los métodos de traducción de Venuti (extrañamiento y familiarización), o con la norma inicial de Toury (adecuación y aceptabilidad).

Esta vez esperamos poder cuantificar el uso de uno u otro método por medio de la ponderación numérica que asignaremos a las diferentes técnicas, junto con las normas y restricciones. En el capítulo 6 de esta tesis, dedicado a la Metodología, intentaremos relacionar y establecer la importancia relativa de las restricciones, normas y técnicas, representando el concepto de método por medio de una expresión algebraica sencilla fruto de las distintas contribuciones de estos elementos. Es necesario expresar todas estas aportaciones con datos numéricos, a partir de las muestras experimentales obtenidas, si se desea aplicar el rigor de las comprobaciones estadísticas que pretendemos llevar a cabo.

Una vez aclarados estos conceptos presentamos la taxonomía de técnicas que proponemos para la traducción audiovisual, en sus modalidades de doblaje y subtitulación. Consta de veinte técnicas, que se presentan a continuación a lo largo del continuum de nuestro criterio de clasificación: el método de traducción. Los números inferiores, o más bajos, corresponden a técnicas que favorecen el método literal. Según aumenta el orden en nuestra clasificación, las técnicas de la taxonomía tienden a materializarse en un método de traducción más “interpretativo-comunicativo”:

1. **Préstamo:** Integrar una palabra o expresión de otra lengua en el texto meta sin modificarla. Puede ser puro (sin ningún cambio) o naturalizado (normalizado según la grafía de la lengua meta)
2. **Calco:** Traducir literalmente una palabra o sintagma extranjero; puede ser léxico y/o estructural⁶¹.
3. **Traducción palabra por palabra:** en la traducción se mantiene la gramática, el orden y el significado primario de todas las palabras del original (todas las palabras tienen el mismo significado fuera de contexto). Las palabras del original y de la traducción tienen idéntico orden y coinciden en número
4. **Traducción uno por uno:** cada palabra del original tiene su correspondiente en la traducción, pero el original y traducción contienen palabras con significado diferente fuera de contexto
5. **Traducción literal:** la traducción representa exactamente el original, pero el número de palabras no coinciden y/o se ha alterado el orden de la frase
6. **Equivalente acuñado:** Utilizar un término o expresión reconocido (por el diccionario, por el uso lingüístico) como equivalente en la lengua meta. Traducción reconocida (Newmark)
7. **Omisión:** Suprimir por completo en el texto meta algún elemento de información presente en el texto origen
8. **Reducción:** Suprimir en el texto meta alguna parte de la carga informativa o elemento de información presente en el texto origen⁶²
9. **Compresión:** Sintetizar elementos lingüísticos. Es un recurso especialmente usado en interpretación simultánea y subtitulación
10. **Particularización:** Usar un término más preciso o concreto
11. **Generalización:** Utilizar un término más general o neutro, por ejemplo un hiperónimo
12. **Transposición:** Cambiar la categoría gramatical o la voz (de activa a pasiva o viceversa) del verbo⁶³

⁶¹ En la muestra 98 del Anexo 2, hemos indicado en el apartado de comentarios: “El referente sociocultural se ha calcado”, al hacer referencia a la traducción en subtitulación de “Popeye’s chicken” por “pollo Popeye”. Con esto queremos indicar que el calco, además de lingüístico, también puede ser cultural. Pensamos, por lo tanto, que es posible, a la vista de nuestra aproximación empírica, ampliar la definición de Hurtado, en la que nos hemos basado.

⁶² Debe tenerse en cuenta que entendemos esta técnica y la anterior como tales, es decir, como el resultado de un actuación voluntaria del traductor ante un problema o una restricción concreta (como la sincronía fonética en doblaje o el número de caracteres por línea en subtitulación). Las omisiones o reducciones que pudieran ser consideradas como “errores de traducción” no suponen el objeto de nuestro estudio.

13. **Descripción:** Reemplazar un término o expresión por la descripción de su forma y/o función
14. **Ampliación:** Añadir elementos lingüísticos que cumplen la función fática de la lengua, o elementos no relevantes informativamente, como adjetivos que designen una cualidad obvia presentada en la pantalla. Es un recurso que suele ser especialmente utilizado en interpretación consecutiva y doblaje (véase, por ejemplo, la muestra 193 en el Anexo 2, donde aparecen varios elementos que se amplían para cumplir la función fática)
15. **Amplificación:** Introducir precisiones no formuladas en el texto origen: informaciones, paráfrasis explicativas, que cumplen una función metalingüística. También incluye la adición de información no presente en el texto origen (la misma muestra 193 antes citada incluye ampliaciones también, y se puede apreciar claramente la diferencia de esta técnica con la anterior)
16. **Modulación:** Efectuar un cambio de punto de vista, de enfoque o de categoría de pensamiento en relación a la formulación del texto origen: puede ser léxica o estructural
17. **Variación:** Cambiar elementos lingüísticos o paralingüísticos (entonación, gestos) que afectan a aspectos de la variación lingüística: cambios de tono textual, estilo, dialecto social, dialecto geográfico, etc.
18. **Substitución** (lingüística, paralingüística). Cambiar elementos lingüísticos por paralingüísticos (entonación, gestos) o viceversa. Se utiliza sobre todo en interpretación y en doblaje
19. **Adaptación:** Reemplazar un elemento cultural por otro de la cultura receptora
20. **Creación discursiva:** Establecer una equivalencia efímera, totalmente imprevisible fuera de contexto. Corresponde al equivalente funcional o la traducción de efecto de Chaves

Si representamos, como Marco (2004), en forma gráfica, esta clasificación de acuerdo con el criterio mencionado, obtenemos la Figura 1. En dicha figura hemos pretendido ordenar nuestra taxonomía de forma gradual, es decir, ordenamos la técnicas de traducción de forma que de izquierda a derecha se pierde el grado de literalidad, o se aumenta el de comunicación.

⁶³ Véase muestra de subtitulación número 162 en el Anexo 2. Al igual que en caso del calco, creemos que la definición de Hurtado para esta técnica de traducción podría ampliarse.

Las técnicas numeradas del 1 al 6 son las más literales: desde la incorporación del préstamo, la copia del calco y la gradación en los tres tipos de “traducciones literales”, llegamos al equivalente acuñado, donde situaríamos el límite de la literalidad rigurosa.

Por el lado derecho (las técnicas numeradas del 16 al 20), apreciamos un grado creciente de familiarización: desde la modulación (ese cambio del punto de vista que da tanto juego), se observa una evolución del grado de implicación en la creatividad del traductor, hasta llegar a la creación discursiva, paradigma de la creación “ad hoc” para cualquier tipo de problema.

La zona intermedia (técnicas numeradas del 7 al 15) corresponde a la de las “argucias traductoras” de un carácter más lingüístico. Existe también una gradación lógica en esta zona intermedia. En el lado izquierdo de esta zona (7 a 10) identificamos las técnicas que suprimen o eliminan elementos lingüísticos. En el lado derecho de esta zona (11 a 15) encontramos las técnicas que los modifican o amplían.

Se mantiene entonces la coherencia en esta nueva clasificación con las apreciaciones de Martí Ferriol (2003), donde dividíamos las técnicas en extranjerizantes y familiarizantes (situadas más cerca de los dos extremos o polos, que corresponderían a los dos segmentos mencionados: 1-6 y 16-20, respectivamente), y neutras e intermedias (7-15), que se caracterizaban por tener un carácter más lingüístico.

CLASIFICACIÓN DE TÉCNICAS DE TRADUCCIÓN SEGÚN EL MÉTODO DE TRADUCCIÓN

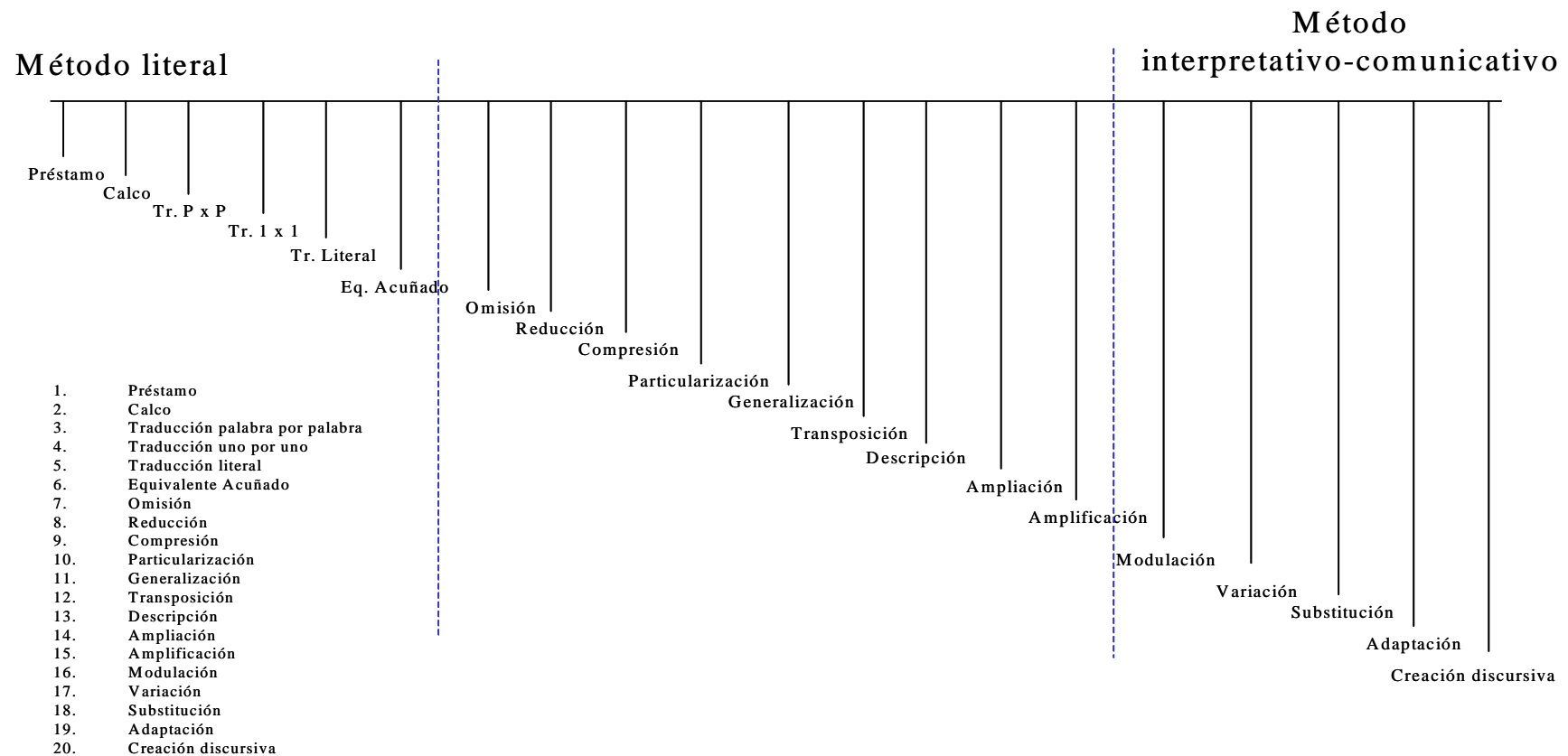


Figura 1: Clasificación de Técnicas de Traducción según el Método de Traducción

CAPÍTULO 5

LAS RESTRICCIONES EN TRADUCCIÓN AUDIOVISUAL

En este capítulo nos centramos en el tercer parámetro de nuestro modelo de análisis, las restricciones, que según nuestras hipótesis, determinan las soluciones de traducción, y por lo tanto, el método de traducción para esta variedad en concreto.

De acuerdo con las consideraciones llevadas a cabo en los capítulos anteriores, la identificación de un método de traducción deberá tener en cuenta aspectos relacionados con la fase preliminar y con la fase de la propia traducción; las restricciones se presentan en ambas fases, al igual que las normas, mientras que las técnicas sólo aparecen en la fase de la traducción, ya que en la fase preliminar no se lleva a cabo el “acto de traducción”.

Como ya indicamos en el apartado dedicado al concepto de norma de recepción (vid. 3.2.2.4.), postulamos la existencia de una relación biunívoca entre las normas de recepción y las restricciones profesionales en la fase preliminar. Básicamente, pensamos que el traductor tiene que someterse a restricciones de tipo profesional a la hora de aceptar un encargo (tiempo, remuneración, libros de estilo), y que de acuerdo con esas restricciones tendrá en cuenta unas normas (que denominamos de recepción, y que caracterizan su forma de abordar el encargo), que serán diferentes en el caso de que el encargo sea de doblaje o de subtitulación. Para la fase de la traducción, sin embargo, utilizaremos las restricciones específicas de la traducción audiovisual que ya propusimos en nuestro anterior trabajo (Martí Ferriol, 2003), que incluían cuatro tipos: formales, lingüísticas, icónicas y socioculturales. Además hemos incluido en este trabajo la ausencia de restricciones como otro tipo más a tener en cuenta en dicha lista.

Por todo ello, nuestra nueva clasificación de restricciones se amplía en el presente capítulo de cuatro a seis tipos de restricciones a estudiar: las profesionales y las específicas de la variedad audiovisual, donde añadimos a las cuatro de nuestra taxonomía anterior la restricción nula como sexto elemento. Nuestro nuevo modelo de análisis en la fase de la traducción se completa con la nueva clasificación de normas de traducción propuesta en el Capítulo 3 (seis tipos), y con la nueva taxonomía de técnicas de traducción del Capítulo 4 (veinte técnicas).

El presente capítulo consta de cuatro apartados. En el primero de ellos llevamos a cabo un repaso del estado de la cuestión del concepto de restricción y actualizamos nuestra clasificación anterior para las restricciones propias de la fase de traducción audiovisual. En el

segundo justificamos, con datos empíricos propios, la necesidad de incluir la restricción nula como un nuevo tipo de restricción. En el tercer apartado investigamos los elementos a tener en cuenta para la consideración de las restricciones profesionales. Para ello revisaremos a Chaume (2004, Capítulo 5): estableceremos una relación entre los factores externos e internos de su modelo integrador de análisis con nuestra clasificación de restricciones; también revisaremos a Díaz-Cintas (2001, 2003), para el caso de la subtitulación. En el cuarto y último apartado proponemos una nueva taxonomía de restricciones para la variedad de traducción audiovisual (doblaje y subtitulación), aplicable tanto a la fase preliminar como a la fase de la traducción.

5.1. ESTADO DE LA CUESTIÓN

En este apartado pretendemos resaltar las características concretas de la traducción audiovisual y su especificidad, de modo que seamos capaces de observar cómo inciden las restricciones propias de esta variedad de traducción en las diferentes normas y técnicas de traducción empleadas. Hasta ahora nos hemos preocupado de crear un marco de trabajo determinado, de carácter descriptivo, centrado en el texto meta y que estudie de forma empírica el producto de la traducción, para obtener conclusiones relacionadas con el método de traducción empleado durante la fase de traducción y la fase preliminar. Más concretamente, nos interesa la identificación de normas y técnicas que se hayan empleado en la traducción de un texto dentro de la variedad audiovisual. La combinación de estos dos parámetros (junto con las restricciones, objeto del presente capítulo) nos debe ayudar a identificar el método que se ha seguido para producirlo.

Para particularizar esta investigación, a partir de este momento, vamos a centrarnos en el estudio de las restricciones presentes en la traducción audiovisual, en la especificidad de esta variedad, cuyo objeto de análisis, el texto audiovisual, se construye principalmente mediante información acústica y visual.

Intentaremos elaborar una lista de restricciones que potencialmente pueden presentarse a la hora de traducir, tanto en doblaje como en subtitulación, para incorporarla a nuestro modelo de análisis. Las restricciones deben interpretarse como “interferencias” o elementos que introducen “ruido” (en el sentido definido por Mayoral, Kelly y Gallardo, 1988, autores que repasamos más adelante, vid. 5.1.2.), en el proceso de comunicación y en la transferencia del texto que supone la traducción.

5.1.1. La aportación de Titford (1982): la “traducción restringida”

Como ya mencionamos en el Capítulo 1⁶⁴, el concepto de traducción restringida fue introducido por Christopher Titford en su artículo *Subtitling-Constrained Translation* de 1982. En esta publicación, el autor destacaba lo siguiente:

- El hecho de tener que leer los subtítulos supone no poder visualizar libremente la imagen
- La generación de los subtítulos implica una serie de consideraciones adicionales relacionadas con la síntesis de información, la “informatividad” y la necesidad de utilización de un formato adecuado
- La síntesis de información en subtitulación puede llevar a construir subtítulos poco coherentes y mal cohesionados
- Los subtítulos deben recoger, además, las referencias lingüísticas de objetos icónicos en la pantalla
- La capacidad de lectura de los subtítulos por parte de los espectadores: según el autor, los subtítulos podrían estar menos tiempo en pantalla, porque el ojo humano es capaz de leer más rápido de lo que en principio se pensaba: sólo se necesita una media de 5 segundos para leer un subtítulo de dos líneas⁶⁵

La cohesión y coherencia del texto, tanto la cohesión y coherencia lingüística como la cohesión y coherencia entre los diferentes sistemas de significación del texto audiovisual, es otro de los temas que preocupan a este autor, así como las relaciones o interacciones entre imágenes y palabras, por lo que Titford propone estudiar los mecanismos que se emplean en el texto traducido para referirse a la información que nos proporcionan las imágenes.

Como se puede observar, Titford sentó las bases para una serie de conceptos muy específicos de esta variedad de traducción, como la sincronía (aunque no hable explícitamente de ella), o el concepto de “restricción” (del que, sin embargo, no propone una clasificación).

⁶⁴ Vid. 1.1.1.2.

⁶⁵ Dicho periodo, en nuestra opinión, sigue siendo excesivo.

5.1.2. La aportación de Mayoral, Kelly y Gallardo (1988): la “traducción subordinada”

Tal como ya indicamos en el Capítulo 1, muchos de los conceptos introducidos por Titford fueron recogidos y ampliados por Mayoral, Kelly y Gallardo en su artículo *Concept of Constrained Translation. Non-Linguistic Perspectives of Translation*, de 1988.

Los autores centraron el contenido de su publicación en los aspectos no lingüísticos de la traducción. En primer lugar, describieron el proceso de comunicación en la traducción de diferentes tipos de textos, y dedicaron especial atención a las circunstancias que pueden producir “ruido” en este proceso. A continuación desarrollaron y ampliaron el concepto de “traducción restringida”, introducido por Titford, para el doblaje y la subtitulación y lo rebautizaron como “traducción subordinada”. Después tabularon los diferentes grados de restricción aplicables a los distintos tipos de mensajes que se presentan en los textos a traducir. Estudiamos este último apartado con especial interés, pues nos ayudará a crear la tabla de restricciones.

En lo referente al modelo propuesto por dichos autores sobre el proceso de comunicación en la traducción, nos interesa especialmente su enfoque centrado en los aspectos semiológicos, además de los lingüísticos y comunicativos. Es decir, se hace hincapié en los mensajes de tipo no verbal que se transmiten por los canales visual y acústico. Se contempla que el canal acústico incluye música y ruidos, además de las palabras. En el canal visual hay que considerar también las imágenes y el texto que pueda aparecer en forma escrita. Se destaca que la música, el ruido y las imágenes también pertenecen al texto origen, sin embargo el traductor solo puede traducir el mensaje hablado o los textos en forma escrita. Como desarrollaremos más adelante, el carácter bicultural de la transferencia supone también una fuente potencial de ruido para la comunicación. Según todo esto, existen varios niveles de ruido y redundancia en las fuentes de comunicación.

El concepto de sincronía resulta fundamental en la aportación de estos autores. Se define de la siguiente manera:

We must understand this synchrony as the agreement between signals emitted for the purpose of communicating the same message (MAYORAL, KELLY, GALLARDO, 1988: 359)

Los autores clasifican las diferentes clases de sincronía según los cinco tipos siguientes:

- *Sincronía temporal (Synchrony of time)*: un fragmento determinado del texto meta debe aparecer en pantalla durante el mismo tiempo en que aparece el mismo fragmento del texto origen, por ejemplo, un subtítulo aparece y desaparece en pantalla según lo hace el fragmento del texto origen que le ha dado lugar; otro ejemplo puede ser la isocronía en el doblaje (Whitman, 1992, vid. infra)
- *Sincronía espacial (Spatial synchrony)*: el texto meta no ocupa ni más ni menos espacio del que le corresponde en el texto origen, como en el caso de los "bocadillos" de los cómics
- *Sincronía de contenido (Content synchrony)*: los significados transmitidos por diferentes códigos no se contradicen entre ellos ni con el mensaje general (en términos lingüísticos podríamos denominarlo coherencia, según Chaume, 2003a:86)
- *Sincronía fonética* (denominada también *Phonetic synchrony* por Fodor, 1976 y *Lip synchrony* por Whitman, 1992): sincronía de ciertos fonemas de las diferentes palabras del texto meta con los movimientos articulatorios de los personajes de la pantalla en primeros y primerísimos planos
- *Sincronía de personajes* (denominada asimismo *Character synchrony* por Fodor, 1976, y *Kinetic synchrony* por Whitman, 1992): la armonía entre la imagen del personaje, sus movimientos, su voz y palabras (la también denominada sincronía quinésica o cinética). 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, etc⁶⁶

Mayoral, Kelly y Gallardo desarrollan a continuación algunos aspectos concretos, centrándose sobre todo en la transmisión de información por los diversos canales de emisión del texto, con la consiguiente generación de ruido. Todas estas consideraciones sirven para fundamentar el concepto de restricción, en su carácter claramente diferenciador con otras variedades de traducción. Se estudian aspectos como la relación entre la información transmitida por los diferentes canales de comunicación con la finalidad de hacer llegar el mismo mensaje, la relación entre informaciones transmitidas por diferentes canales al mismo tiempo, el ruido generado por la duplicación de la información, el ruido ocasionado por la coexistencia de sistemas culturales diferentes, o el ruido generado por las diferentes "discronías" (ausencia de sincronía).

⁶⁶ Chaume (2004b) revisa en esta publicación todos los conceptos relacionados con la sincronía de personajes.

Mención especial requiere el apartado de la traducción como proceso intercultural, otro factor de generación de ruido. Se destaca el hecho de que el receptor tiende a distanciarse del mensaje a causa de las posibles diferencias culturales, lo que obliga al traductor al empleo de estrategias como la adaptación, o la formulación de un mensaje más explícito, para resolver este tipo de ruido.

Del apartado de traducción restringida del presente artículo, haremos uso del concepto de “sincronía de contenido” como justificación de las restricciones de tipo icónico, fundamentales en esta variedad de traducción. Es decir:

When the message is composed of other systems in addition to the linguistic one, the translated text should maintain content synchrony with the other message components, whether these be image, music or any other. [...] we cannot translate the text without understanding how the other communicative elements add to or modify the meaning; and on the other hand, also, on occasions, impose their own laws and conditions on the text (MAYORAL, KELLY, GALLARDO, 1998:363)

Esta publicación se completa con una tabla en la que se ordena, y cuantifica, la gradación de restricciones presentes en cada variedad de traducción y que consiste en seis variedades de traducción en las filas horizontales: traducción de prosa, de anuncios, de cómics, de canciones, subtitulación y doblaje; en relación con los cinco tipos de sincronía citados, que aparecen encabezando las columnas, a los que hay que añadir la “sincronía del lenguaje oral”, una sexta categoría que forma parte inherente de la traducción de los textos fílmicos y de su modo del discurso oral elaborado. Se adjunta a continuación dicha tabla. El resultado final de esta cuantificación es que el subtitulado, la canción y el doblaje aparecen como las tres variedades de traducción con mayor presencia de restricciones, en orden creciente:

	Sincronía de contenido		Sincronía espacial	Sincronía temporal	Sincronía fonética	Lenguaje oral	Grado de restricción
	Música	Imagen					
Prosa	-	-	-	-	-	-	0
Anuncio	-	Simple / estática (X)	X	-	-	-	1-2
Cómic	-	Simple / estática (X)	X	-	-	-	2
Canción	X	-	X	X	-	X	4
Subtítulos	(X)	Simple / dinámica (X)	X	X	-	-	3-4
Doblaje	(X)	Simple / dinámica (X)	-	X	X	X	4-5

Tabla 2: Grados de Restricción en la traducción subordinada, según Mayoral, Kelly y Gallardo, 1988

5.1.3. La aportación de Whitman (1992)

Whitman (1992) tipificó tres tipos de sincronía para el doblaje, que ya hemos mencionado anteriormente en la clasificación de Mayoral, Kelly y Gallardo. Estos tres tipos son los empleados en el proceso de ajuste llevado a cabo a continuación de la traducción para el doblaje:

- Sincronía fonética (*Lip synchrony*): consiste en adaptar la traducción a los movimientos articulatorios de la boca de los personajes de la pantalla (Chaume, 2003a:129)
- Sincronía cinética (*Kinetic synchrony*): ajuste de la traducción a los movimientos corporales de los actores. La traducción también deberá realizarse de acuerdo a los movimientos de los personajes en la pantalla (Chaume, 2003a:130)
- Isocronía: ajuste temporal de la traducción a la duración de los enunciados de los personajes de la pantalla (Chaume, 2003a:130)

Para nuestro trabajo, y como primera aproximación antes de consultar con detalle otros autores que revisamos a continuación (Zabalbeascoa, Chaume), vamos a sentar las bases de nuestra tabla de restricciones en función de las clasificaciones de tipos de sincronía descritas por Mayoral, Kelly y Gallardo, y por Whitman. Según esto, podemos englobar en un mismo tipo de restricciones microtextuales (ya que las restricciones macrotextuales podrían entenderse como las relacionadas con las normas preliminares), que denominaríamos

“formales”, las restricciones relacionadas con la sincronía espacial, temporal y fonética. En este grupo se incluirían las restricciones inherentes a las convenciones profesionales del doblaje y de la subtitulación, siendo estas últimas la síntesis de información y el número de caracteres por subtítulo, o el tiempo que permanecen los subtítulos en pantalla, por ejemplo. Otro tipo de restricciones microtextuales serían las de tipo “lingüístico”, que estarían relacionadas con la sincronía del lenguaje oral de Mayoral, Kelly y Gallardo, e incluirían las variaciones dialectales, los idiolectos, etc. La sincronía de contenido se recogería en un tipo de restricciones microtextuales que podemos llamar “icónicas” y que ampliaremos más adelante con el modelo presentado por Chaume (2003a). Por último, debemos también incluir un tipo de restricciones microtextuales de índole “sociocultural”, elemento que también se cita en el artículo de Mayoral, Kelly y Gallardo. En total, nuestra lista preliminar de restricciones microtextuales constaría de cuatro tipos fundamentales: formales, lingüísticas, icónicas y socioculturales. Debe destacarse que la lista pretende ser válida, en principio, tanto para el doblaje como para la subtitulación.

5.1.4. La aportación de Zabalbeascoa (1996): prioridades y restricciones

Patrick Zabalbeascoa es otro de los autores que ha trabajado las restricciones y prioridades en la variedad de Traducción Audiovisual. El autor se ha centrado básicamente en el estudio de la traducción del humor en versiones dobladas de series televisivas⁶⁷, aunque entre sus publicaciones también pueden destacarse algunas contribuciones de índole más teórica. Como, por ejemplo, su modelo de prioridades y restricciones aplicable a la traducción audiovisual. En sus propias palabras:

Entiendo que una traducción es el resultado de un proceso de ir escogiendo entre varias soluciones posibles según los factores que están presentes en cada caso. El conjunto de las soluciones y la relación que existe entre las mismas puede explicarse mediante una Jerarquía de Prioridades y otra de Restricciones, y son específicas para cada caso (ZABALBEASCOA, 1996:181)

Las prioridades deben entenderse en este modelo como los objetivos que se persiguen en la traducción, y están relacionadas con los elementos, aspectos o funciones que se pretende que sean parte del texto, o una de sus características. Se cita una larga lista de prioridades posibles: formales, funcionales, sociales, personales, profesionales, evangélicas, ideológicas, económicas, comunicativas, literarias, filológicas, estéticas, estilísticas, estructurales,

⁶⁷ Martínez Sierra (2004) también aborda este tema para el caso de *Los Simpson*.

cómicas, contextuales y de aceptabilidad. Según su rango, se las clasifica en las de prioridad alta, media, baja y a evitarse, y se recalca que dicho rango depende en gran medida del tipo de texto. En cuanto a su extensión (Zabalbeascoa, 1996:183), se pueden clasificar las prioridades en globales, “de máxima extensión, son las que se identifican como operativas en el texto en su conjunto”, y locales, “de extensión variable, las que parecen contradecir la jerarquía de las globales en algunos segmentos localizados del texto”.

En lo que se refiere a las restricciones, se definen de la forma siguiente:

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 (ZABALBEASCOA, 1996:183)

Según el autor, la existencia de restricciones, en sí misma, justifica el concepto de prioridades. También se afirma que parece difícil poder enumerar de forma exhaustiva todas las restricciones para todas las traducciones. Las restricciones, en su conjunto, condicionan la jerarquía de prioridades, lo que a su vez se convierte en una restricción:

De hecho, cada Prioridad es una Restricción para la consecución de las demás, siendo las Prioridades de rango superior especialmente restrictivas para las de rango inferior, pero no todas las Restricciones son expresables en término de Prioridades, por ejemplo la restricción que supone la distancia en el tiempo entre la producción de TP y del TM (ZABALBEASCOA, 1996:184)

A partir de estas ideas, Zabalbeascoa presenta su “Modelo P-R” para el análisis y la producción de las traducciones, a la vez que también aborda otros conceptos generales como la equivalencia, la aceptabilidad o adecuación a las normas (dicha adecuación a las normas se estudia en su modelo por medio del parámetro denominado “grado de imposición” de las prioridades), la coherencia, la dificultad de una traducción, su distinción de las adaptaciones, etc.

A efectos de nuestro trabajo, nos interesa la clasificación de restricciones que el autor lleva a cabo. De hecho, en realidad sólo cita algunos ejemplos de restricciones de cada tipo, sin llegar a definir cada uno de ellos concretamente. Los tipos mencionados son:

- Restricciones textuales: como, por ejemplo, las asociadas a deficiencias de cualquier tipo en el TO, a la existencia de gran cantidad de recursos estilísticos o retóricos en el TO y a la exigencia de normas muy estrictas en el TM
- Restricciones contextuales: como, por ejemplo, las relacionadas con la aptitud de las personas que realizan la traducción y con otros aspectos socioculturales, como la utilidad de la traducción
- Restricciones profesionales, como la falta de medios o las restricciones impuestas por el cliente

Nos interesan especialmente las restricciones profesionales, ya que este tipo supone una nueva incorporación a la clasificación de restricciones del presente trabajo (vid. 5.3.). Como indicamos, pensamos que este tipo de restricciones se presentan en la fase preliminar del proceso de traducción.

5.1.5. La aportación de Chaume (2003a, 2004): las restricciones del lenguaje cinematográfico

De los cuatro tipos de restricciones que proponemos para la fase de traducción (formales, lingüísticas, icónicas y socioculturales), debemos desarrollar en mayor grado las de tipo icónico, más relacionadas con el lenguaje fílmico, y que determinan la sincronía de contenido según Mayoral, Kelly y Gallardo.

Para profundizar más en este tipo de restricciones repasaremos el trabajo de Chaume (2003a, 2004), donde se estudia la incidencia de los códigos de significación en la traducción⁶⁸. En sus propias palabras:

En este apartado se incluyen la mayoría de los códigos de significación que integran la red semántica de un texto audiovisual: entre los códigos transmitidos a través del canal acústico, nos interesa resaltar el código lingüístico, el código paralingüístico, el código musical y de efectos especiales y, finalmente, el código de colocación del sonido u origen y ubicación de las fuentes sonoras. Entre los códigos transmitidos por el canal visual, son de especial importancia para la traducción los signos transmitidos a través de los códigos iconográficos, los códigos fotográficos, los códigos de movilidad, el código de planificación, los códigos gráficos y los códigos sintácticos (o montaje) (CHAUME, 2004:163)

⁶⁸ En el tercer apartado del presente capítulo (vid. 5.3.) llevamos a cabo un repaso general del modelo de análisis de este autor (Chaume, 2004), de acuerdo con el cual los códigos pertenecen a una dimensión interna en que se contemplan los factores específicos de la traducción audiovisual.

Según el autor, entre los tipos de códigos transmitidos por el canal visual destacan los iconográficos, los fotográficos, los de planificación, los de movilidad y los gráficos, además del denominado “código sintáctico”, que hace referencia al montaje. Algunos de estos códigos pueden imponer restricciones de tipo icónico a la traducción. En nuestro caso, pensamos que debemos analizar estos códigos con más detalle, porque es posible, además, que algunos de ellos también puedan incluirse en alguno de los otros tipos de restricciones mencionados.

Para cada uno de los problemas que plantean los signos propios de estos tipos de códigos, Chaume presenta posibles soluciones y estrategias de traducción, que se ilustran con abundantes ejemplos (en muchas ocasiones, las estrategias propuestas por el autor se corresponden con las normas de traducción que hemos listado en el Capítulo 3). Para nuestro estudio en el presente capítulo, nos vamos a centrar únicamente en el tipo de restricciones que los diferentes códigos pueden imponer, y no en las estrategias propuestas. Dada la orientación descriptiva del presente proyecto, la descripción de normas y técnicas empleadas ante la existencia de las diferentes restricciones la obtendremos a partir del estudio de los ejemplos (muestras) que recopilaremos y analizaremos en el Capítulo 8 del presente trabajo. A continuación describimos las restricciones que puede imponer cada código.

Los códigos iconográficos pueden presentar problemas (o actuar como restricciones) en la representación de iconos, índices y símbolos, tanto en doblaje como en subtitulación. Chaume apunta que los diferentes signos iconográficos no se suelen traducir, o representarse lingüísticamente en el texto meta, a excepción de que se consideren fundamentales para la comprensión del mensaje de la historia.

Los códigos fotográficos pueden imponer restricciones a la traducción a través de los cambios de iluminación, cambios de perspectiva y en el uso del color (en sí mismo, o en contraposición con el blanco y negro). El autor pone de manifiesto la forma de indicar dichos cambios en la traducción, por medio de diversos símbolos en el doblaje o mediante el empleo de distintos usos tipográficos en subtitulación, así como mediante una selección léxica determinada en casos concretos.

En cuanto a los códigos de planificación, las restricciones que imponen en la traducción son más que destacables, sobre todo en el doblaje, aunque también se pueden hacer patentes en el subtulado. Aquí se hace referencia a las convenciones del doblaje, que imponen a los traductores la necesidad de hacer coincidir su texto meta en primeros y primerísimos planos con los movimientos articulatorios de los actores de pantalla. Nos estamos refiriendo a la denominada sincronía fonética. En el caso de la subtitulación, este

requerimiento no debe cumplirse, aunque la aparición de, por ejemplo, un cartel en primer plano, puede obligar al traductor a reproducirlo en el subtítulo. Para nuestro estudio, vamos a englobar este código dentro las restricciones formales que definimos según la tabla de sincronía de Mayoral et al. (1988). Las convenciones empleadas en la variedad de traducción audiovisual (tanto doblaje como subtitulación) encajan mejor, desde nuestro punto de vista, dentro de las restricciones formales. Incluiremos y desglosaremos las restricciones icónicas sólo para aquellos códigos que puedan afectar más explícitamente a la “sincronía de contenido” o a la “sincronía de los personajes”, definidas por Mayoral et al.

Los códigos de movilidad están relacionados con los movimientos en la pantalla, tanto de los actores y objetos, como de la cámara. Chaume distingue tres campos dentro de este código: la proxémica, la cinética y la articulación bucal. Dentro de la primera se engloban los movimientos de aproximación entre los personajes, o de la cámara hacia ellos. El segundo grupo corresponde a la sincronía del mismo nombre (o quinésica) que ya hemos tratado con anterioridad, y el tercero tiene que ver con la isocronía, en el sentido de idéntica duración del texto traducido (ya sea doblado o subtulado) con el texto original que se ve y oye en pantalla, es decir, la sincronía temporal de Mayoral et al. Como hemos explicado en el caso del código anterior, vamos a englobar las restricciones de algunos códigos visuales dentro de las restricciones formales, pues son práctica común en la profesión. Para el caso de este tipo de códigos, nos estamos refiriendo específicamente a la articulación bucal, por su componente de sincronía temporal (en el sentido de isocronía, que se cumple como un requisito profesional). Sin embargo, consideramos la quinésica y la proxémica como campos dentro de los códigos de movilidad que pueden imponer restricciones de tipo icónico.

Chaume apunta que también hay normas de traducción y convenciones para representar los códigos gráficos, es decir, el lenguaje escrito que aparece en pantalla. Entre los signos que se incluyen dentro de dichos códigos enumera los títulos, didascalias, textos y subtítulos. Se destaca que estos códigos suelen traducirse de acuerdo con una serie de prácticas, aunque a veces también pueden omitirse dependiendo de la finalidad de la traducción o los requerimientos del cliente. También situamos las restricciones asociadas a estos códigos dentro del campo de las formales.

El código sintáctico, denominación que en las teorías semiológicas del cine recibe el montaje, puede crear relaciones recurrentes entre distintas escenas o personajes, dando así lugar a asociaciones iconográficas en la historia que pueden ser de interés para tener en cuenta en la traducción. Estas relaciones podrán, en ocasiones, ser trasvasadas a la traducción,

aunque dicha posibilidad dependerá también de la habilidad del traductor para detectarlas y de los requerimientos del cliente, o de la finalidad de la traducción.

5.1.6. Aportación de Martí Ferriol (2003): las restricciones de la fase de traducción audiovisual

En nuestro trabajo anterior clasificamos las restricciones operativas en la fase de traducción audiovisual en los cuatro tipos siguientes (mencionados en la introducción del presente capítulo), que a continuación actualizamos tras la nueva revisión efectuada hasta este punto:

- **Restricciones formales:** inherentes a las técnicas y prácticas profesionales propias del doblaje y la subtitulación. Incluyen:
 1. la sincronía espacial y temporal de Mayoral et al., o los códigos gráficos y la articulación bucal del código de movilidad de Chaume
 2. la sincronía fonética de Mayoral et al. (códigos de planificación y movilidad de Chaume)
- **Restricciones lingüísticas:** asociadas a las variaciones dialectales, los idiolectos, los registros, el lenguaje oral. Incluyen la sincronía del lenguaje oral de Mayoral
- **Restricciones icónicas,** que incluyen:
 1. las propias del lenguaje fílmico (códigos iconográfico, fotográfico y de montaje de Chaume)
 2. la sincronía de contenido de Mayoral et al.
 3. la sincronía de los personajes de Mayoral et al. (la quinésica y la proxémica del código de movilidad de Chaume)
- **Restricciones socioculturales:** debidas a la coexistencia simultánea de sistemas culturales diferentes en el mensaje lingüístico y el icónico. Mencionadas por Mayoral et al.

A continuación resumimos en forma de tabla la clasificación de las restricciones discutidas hasta ahora. Se trata de una clasificación de momento parcial, cuya única finalidad es la de destacar claramente las contribuciones de los distintos autores y comparar sus criterios de nomenclatura.

Tipos de restricciones	Definición	Whitman	Mayoral et al.	Zabalbeascoa	Chaume (códigos)
Formales	Inherentes a las técnicas y prácticas profesionales microtextuales propias del doblaje y la subtitulación	. Sincronía fonética . Isocronía	Sincronía: . espacial . temporal . fonética	Textuales	. gráficos . de movilidad (articulación bucal) . de planificación
Lingüísticas	Asociadas a las variaciones dialectales, los idiolectos, los registros, el lenguaje oral	-	Sincronía del lenguaje oral	Textuales	. lingüístico ⁶⁹
 Icónicas⁷⁰	Propias del lenguaje fílmico	Sincronía quinésica	Sincronía: . de contenido . de personajes	-	. iconográfico . fotográfico . montaje . de movilidad (proxémica y quinésica)
Socioculturales	Debidas a la coexistencia simultánea de sistemas culturales diferentes en el mensaje lingüístico y el icónico	-	(mencionadas)	-	del canal visual y factores semióticos

Tabla 3: Restricciones operativas en la fase de traducción audiovisual

(adaptada de Martí Ferriol, 2003)

La tabla anterior es una actualización de nuestra anterior clasificación de restricciones (Martí Ferriol, 2003), que ahora identificamos con las presentes únicamente en la fase de traducción. La tabla definitiva (vid. Tabla 6 en 5.4.) incluye, como ya avanzamos al inicio del

⁶⁹ Hemos añadido el código lingüístico en la tabla resumen también para Chaume, porque este autor habla de “oralidad prefabricada” en su modelo, en clara referencia al lenguaje oral. Esta aproximación es ligeramente diferente a la de los otros autores, que se refieren más bien a la variación lingüística.

⁷⁰ Al seguir el proceso de recopilación de datos de la fase de traducción en el presente trabajo, hemos incluido algunas muestras de canciones, que están tipificadas en el modelo de Chaume bajo el código musical. En principio habíamos marcado en estas muestras la restricción como de tipo icónico, pero ahora consideramos que sería más apropiado denominarlas como de tipo “semiótico”, ya que la información que puede suponer una restricción se transmite por el canal auditivo, y el concepto de iconicidad se asocia normalmente a la información transmitida por el canal visual (la imagen). En Martí Ferriol (2003) no se nos presentó este problema, ya que no disponíamos en nuestro corpus, de una única película, de ninguna muestra procedente de una canción. En cualquier caso, y a excepción de este caso puntual, normalmente usaremos los términos “icónico” y “semiótico” para este tipo de restricciones como sinónimos, aunque en la clasificación definitiva emplearemos preferentemente “semiótico”, que consideramos un hiperónimo de “icónico”.

capítulo, dos tipos más: “la restricción nula” (también para la fase de traducción, vid. 5.2.) y las restricciones profesionales (vid. 5.3.), operativas estas últimas en la fase preliminar de la traducción. De esta forma esperamos ofrecer en este trabajo un marco analítico global de todas las restricciones que pueden aparecer, tanto en la fase preliminar como en la de la traducción audiovisual.

5.2. JUSTIFICACIÓN DE LA INTRODUCCIÓN DE LA “RESTRICCIÓN NULA” EN LA NUEVA CLASIFICACIÓN DE RESTRICCIONES

Desarrollamos este apartado a partir de nuestro trabajo anterior, donde se puso de manifiesto, entre las conclusiones cuantitativas obtenidas con datos empíricos de una única película (tanto en versión doblada como subtitulada), que el doblaje está sometido a más restricciones que la subtitulación.

Tras revisar y cuantificar de una manera más precisa los datos de dicho trabajo relacionados con las restricciones (vid. Tabla 4 a continuación), afloran ahora una serie de consideraciones adicionales, que queremos poner de manifiesto. Por un lado, extraemos algunas conclusiones novedosas sobre la presencia de restricciones. Por otro lado, y este aspecto es el que realmente nos interesa en este apartado, nos llama la atención el elevado número de ejemplos en los que no detectamos la presencia de restricciones.

La tabla que presentamos a continuación proporciona algunos datos obtenidos a partir del anterior trabajo:

	Restricción presente (nº de ejemplos)	Restricción ausente (nº de ejemplos)	Número total Restricciones	Ratio Restricción Presente / Ejemplo	Porcentaje de ejemplos sin Restricción (%)
Doblaje	47	9	75	1.6	16
Subtitulación	35	21	51	1.5	37.5

Tabla 4: Datos numéricos sobre Restricciones obtenidos a partir de Martí Ferriol (2003)

En lo que se refiere a la presencia de restricciones en este trabajo, para un total de 56 ejemplos analizados, en 47 de ellos se identificó la presencia de restricciones para doblaje, frente a los 35 cuantificados en subtitulación. Es importante destacar que nos estamos refiriendo a datos numéricos reales obtenidos a partir de un estudio descriptivo. Los datos

presentados pueden ayudarnos a vislumbrar posibles conclusiones preliminares adicionales sobre la aparición de restricciones. El número total de restricciones identificadas en los 47 ejemplos de doblaje fue de 75 (lo que indica que, en el caso de existencia de restricciones, solían aparecer agrupadas, y podía haber presente más de un tipo); frente a las 51 cuantificadas en los 35 ejemplos de subtitulación. De estos números se deduce que, para el caso concreto de los ejemplos en que aparecían restricciones (de la misma forma que en el caso general que consideraba el número total de ejemplos, mencionado al inicio del apartado), el número de restricciones por cada ejemplo es ligeramente más elevado en doblaje que en subtitulación. Podría ser ésta otra “conclusión cuantitativa general” de nuestro anterior trabajo, obtenida ahora como consecuencia del análisis más detallado que estamos llevando a cabo en el presente trabajo, y que complementarí­a la primera conclusión cuantitativa con la que hemos introducido el apartado.

Los datos presentados en la tabla anterior ponen de manifiesto, por otro lado, otra conclusión que ahora nos llama la atención y que nos interesa especialmente para los objetivos del presente trabajo: se trata del hecho de que no detectáramos la presencia de restricciones en un número significativo de muestras. En primer lugar, podemos destacar que el número de ejemplos en doblaje en que no aparecieron restricciones fue de 9 (16%), y de 21 en subtitulación (37.5%), valores que consideramos significativos. Además, en 7 de los 56 ejemplos, en ninguna de las dos modalidades aparecían restricciones a la vez (un 12.5 % de los ejemplos, dato no recogido en la tabla).

En consecuencia, y a la vista de dichos valores, consideramos que el porcentaje de ejemplos en que no se identificó la presencia de restricciones es digno de ser tenido en cuenta, lo que desde nuestro punto de vista justifica la inclusión de otro tipo de restricción como uno más en nuestra taxonomía. Por ello, proponemos la introducción de un tipo de restricción que denominamos “nula”. Dicha “restricción nula” deberá entenderse en este contexto como “ausencia de restricción en el segmento analizado”.

Debe ponerse de manifiesto que el concepto de “restricción nula” que deseamos introducir y emplear en este trabajo no tiene nada que ver con el de “restricción débil”, o con el de “restricción cancelada” (“para aquellos casos en que una Restricción ha perdido toda su fuerza y presencia como factor”), postulado por Zabalbeascoa (1996). En su caso, el autor supedita dichos conceptos a su “modelo P-R” (que hemos mencionado anteriormente, vid. 5.1.4.), en el sentido de que una restricción puede perder su fuerza (o cancelarse) debido al

sistema de prioridades dominante en la traducción. El autor (p. 188-189) ofrece incluso “algunos ejemplos de cómo se pueden llegar a debilitar o cancelar algunas Restricciones”.

Nuestra “restricción nula” no tiene en cuenta las posibles interacciones de unas restricciones con otras en fragmentos del texto diferentes, o con un sistema de prioridades global que las jerarquice; solo intenta poner de manifiesto y cuantificar aquellas muestras o fragmentos (segmentos) microtextuales en que no se ha identificado la existencia de ninguna restricción, de ningún tipo de los mencionados en nuestra clasificación.

Pensamos que la inclusión de la restricción nula en nuestra clasificación puede proporcionar un criterio de análisis interesante, ya que podría darse el caso de que las normas identificadas, o las técnicas, o ambos parámetros de nuestro modelo, fueran diferentes ante la presencia o ausencia de restricciones. De esta forma podremos llevar a cabo análisis cuantitativos de normas y técnicas para ambas situaciones, es decir, en presencia de restricciones (formales, lingüísticas, icónicas, socioculturales), o en ausencia de restricciones (cuando se presente la restricción nula).

Para finalizar, es necesario destacar que la ausencia de restricciones debe tenerse en cuenta en el caso de un estudio descriptivo como el nuestro, que se centra en la traducción audiovisual, variedad que, como hemos destacado, se caracteriza por el importante papel que pueden ejercer las restricciones en el producto final de la traducción. En un estudio de este tipo, cuyo objetivo es obtener datos a partir de un número limitado de muestras de un corpus reducido (pero representativo), pero que a su vez tiene la intención de obtener resultados que puedan ser extrapolables (al menos a otros estudios de casos), será necesario analizar muestras de todo tipo, tanto las que muestren presencia de restricciones como ausencia de las mismas.

De acuerdo con todo lo expuesto, tanto desde un punto de vista cuantitativo basado en los datos obtenidos de un estudio descriptivo anterior de traducción audiovisual, como desde un punto metodológico coherente con nuestro proyecto actual, consideramos justificado incluir la restricción nula como un elemento más a tener en cuenta en nuestra clasificación de restricciones operativas durante la fase de traducción de la variedad de traducción audiovisual, y en las dos modalidades que nos ocupan: doblaje y subtitulación.

5.3. RESTRICCIONES PROFESIONALES

Para este proyecto, y de acuerdo con la aportación de Zabalbeascoa antes revisada, hemos decidido incluir las restricciones profesionales en nuestra clasificación. Por ello, se hará necesario establecer un contacto directo con los traductores que han generado los textos meta con los que trabajaremos. Intentaremos obtener información de primera mano, por medio de la realización de una encuesta (véase apartado 6.2.1.), sobre parámetros que deben aparecer en nuestro marco de análisis para la fase preliminar del proceso de traducción, como exigencias de estilo o limitaciones de tiempo, que pueden haber forzado o dirigido el producto de la traducción.

De acuerdo con lo apuntado en la introducción de este capítulo, y con la finalidad de situar nuestra clasificación de restricciones dentro de un marco de análisis general, revisamos a continuación el modelo de Chaume (2004, Capítulo 5)⁷¹, para establecer un paralelismo entre las fases del proceso traductor, y las dimensiones y los factores a los que hace referencia este autor para el caso del análisis de una traducción audiovisual. A continuación, repasaremos también la revisión propuesta por Díaz Cintas (2001, 2003)⁷² sobre restricciones profesionales en subtitulación.

5.3.1. *El modelo de análisis de Chaume (2004)*

Chaume (2004:156) afirma que su modelo está constituido por tres ejes:

- Una dimensión externa: que incluye aspectos profesionales, históricos, aspectos del proceso de comunicación y de la recepción de textos audiovisuales, como *factores externos o normas preliminares* que condicionan, a priori, las decisiones que el traductor toma al encarar su tarea y que, por lo tanto, condicionan también los factores internos del modelo. Vemos claramente una relación entre esta dimensión y las restricciones profesionales que postulamos como presentes en la fase preliminar de la traducción. Es por ello por lo que es esta dimensión la que nos interesa especialmente en este apartado
- Una dimensión interna: que incluye aspectos textuales, dividida en dos grandes apartados:

⁷¹ Vid. 5.3.1.

⁷² Vid. 5.3.2.

1. problemas que la traducción audiovisual comparte con otras variedades (factores lingüístico-contrastivos⁷³, factores comunicativos, factores pragmáticos o de intencionalidad del acto de comunicación, factores semióticos, o claves de inserción o exégesis del texto en una cultura determinada⁷⁴)
2. problemas que le son específicos. Se refiere a las restricciones formales e icónicas de la fase de traducción. Anteriormente resumimos la relación que mantienen estos factores con nuestra clasificación de restricciones operativas en la fase de traducción audiovisual (Vid. Tabla 3)

A la vista de lo expuesto, resulta evidente que la segunda de las dimensiones corresponde a temas relacionados con la fase de traducción, tratados anteriormente. Por lo tanto, vamos a centrarnos en el estudio de la primera de las dimensiones en este apartado, dedicada a las restricciones profesionales.

La dimensión externa de este modelo puede asociarse con los “factores situacionales”; en este sentido Chaume cita a Nord (1991), y hace referencia a unos “factores externos” de la traducción audiovisual, que según él también pueden llamarse “normas preliminares” si se sigue la terminología descriptivista. Nosotros denominamos “fase preliminar” a la que el autor hace referencia como “fase previa a la práctica de traducción”. Se trata de ciertos factores previos a la práctica de la traducción, que según el autor, “sin embargo, condicionan tanto el enfoque como el resultado de ésta” (Chaume, 2004:157). El autor hace referencia a cuatro grandes ámbitos de factores previos a tener en cuenta: los profesionales, los factores del proceso de comunicación, los factores socio-históricos y los factores de recepción. De los cuatro tipos de factores, nos interesan especialmente los primeros, ya que encajan perfectamente con el nuevo tipo de restricciones que queremos incluir en nuestra nueva taxonomía.

Entre los factores profesionales (p. 158), se citan los siguientes:

- El tiempo disponible para realizar el encargo de traducción
- Los materiales disponibles (sólo guión, sólo cinta VHS, sólo una traducción anterior, sólo una traducción anterior pero en otra modalidad, una traducción doblada para un encargo de subtitulación o viceversa...)

⁷³ Vemos en estos factores una relación clara con nuestras restricciones lingüísticas de la fase de traducción.

⁷⁴ Pensamos que se está haciendo referencia a lo que aquí hemos denominado restricciones socioculturales de la fase de traducción.

- Materiales de apoyo disponibles (diccionarios, enciclopedias, Internet)
- Remuneración de la traducción (la calidad del producto final también dependerá de este factor)
- Reconocimiento posterior y *copyright* (reconocimiento en la ficha técnica, derechos sobre la traducción...)
- Grado de formación del traductor (estudios, preparación y autoformación, preparación según el campo del discurso, etc.)
- Convenciones de la traducción para doblaje (según país, comunidad autónoma, persona o entidad que realiza el encargo, medio de exhibición)
- Convenciones de la traducción para subtitulación (idénticas consideraciones que el punto anterior)

Deberemos incluir todos y cada uno de estos factores en la encuesta que enviemos a los traductores que han traducido las películas que componen nuestro corpus.

Entre el segundo tipo de factores de esta dimensión, los factores del proceso de comunicación⁷⁵, nos quedamos con el quinto de ellos: la identificación del canal utilizado para la transmisión del texto, especialmente del medio elegido para la exhibición del producto audiovisual (cine, televisión, video), al que deberíamos añadir hoy en día también el DVD, porque lo consideramos como el factor más práctico a tener en cuenta a la hora de abordar un trabajo empírico como el presente.

De los factores socio-históricos⁷⁶, nos interesan especialmente los dos últimos mencionados: la modalidad de traducción elegida para el texto (doblaje, subtitulación), y la modalidad de traducción elegida para diferentes fragmentos del TO (por ejemplo: en un encargo de doblaje, subtitulación o no del título, de los rótulos, los intertítulos, las canciones, los fragmentos en otra lengua, etc.), ya que para la recopilación de muestras en este proyecto

⁷⁵ Se citan seis factores de este tipo (p.159): la identificación y el análisis del papel del emisor o emisores del acto de comunicación, la identificación y el análisis del papel del receptor o receptores del acto de comunicación, la identificación del contexto del acto de comunicación, la identificación del mensaje del acto de comunicación, la identificación del canal utilizado para la transmisión del texto (especialmente el medio elegido para la exhibición del producto audiovisual) y la identificación de los códigos presentes en la configuración textual.

⁷⁶ Se citan ocho factores de este tipo (p. 159-160): la época o año de la confección del texto, la época o año del encargo de traducción, la existencia de versiones anteriores dobladas o subtituladas, la comparación con otras películas dobladas o subtituladas, la comparación con otros productos traducidos (novela, teatro) y ubicación de la traducción en el sistema de cine traducido y en el sistema literario general de la cultura meta, la mediación (consideración de la mediación en la cultura meta, uso de traducciones intermediarias, presentación de las mismas, etc.), la modalidad de traducción elegida para el texto (doblaje, subtitulación, presentación de la modalidad elegida, etc.) y la modalidad de traducción elegida para diferentes fragmentos del TO.

trabajamos con ambas versiones traducidas, y pueden presentarse problemas específicos de este tipo.

En cuanto a los factores de recepción⁷⁷ podemos ver una relación con nuestras “normas de recepción”, que aparecen en la clasificación del apartado 3.4.1., como normas para la fase preliminar de la traducción. Chaume cita algunos factores específicos para el doblaje y otros específicos para la subtitulación (como el “grado de vulnerabilidad”, concepto introducido por Díaz Cintas, 2003), pero también enumera otros como comunes a ambas variedades: destaca la flexibilidad, la aceptación, la exigencia, etc.

A continuación, el autor hace una referencia al “método de traducción”, en una cita que creemos conveniente poner de manifiesto por su relevancia en el presente trabajo:

Una vez detectados los factores en juego, parece más razonable valorar el “método de traducción” (extranjerizante o familiarizante), así como las estrategias y técnicas seguidas por el traductor. Por ejemplo, si el traductor prevé que la audiencia reaccionará negativamente ante unos diálogos poco verosímiles, que no se ajusten al modo de discurso oral prefabricado exigido en estos casos, puede optar por naturalizar o familiarizar su traducción. Si, por el contrario, su encargo consiste en traducir un documental para una empresa que simplemente quiere conocer el contenido de éste para exhibirlo a sus empleados, el grado de verosimilitud del discurso del texto origen no sería tan esencial en la traducción (CHAUME, 2004:160)

Por nuestra parte, pensamos seguir esta vía en nuestro trabajo actual: tenemos la intención de identificar un método de traducción diferente para cada una de las modalidades de traducción audiovisual que estudiamos, pero pensamos que dicho método posiblemente se situará en una zona intermedia entre los dos polos mencionados (familiarizante y extranjerizante), más en la línea de nuestro trabajo anterior. También cabe destacar que la cita hace referencia a alguna de las normas de traducción (como la “naturalización”) que empleamos en nuestro trabajo anterior y en el actual.

De los cuatro tipos de factores mencionados como pertenecientes a la dimensión externa, dejaremos aparte algunos de los aspectos de recepción⁷⁸, y daremos menos

⁷⁷ Chaume (p. 160) cita tres factores de recepción específicos para el doblaje (el grado de flexibilidad en el cumplimiento de la sincronía fonética, quinésica y de la isocronía, el grado de aceptación de una sobreactuación o infractuación por parte de los actores y actrices del doblaje y el grado de exigencia de un texto y unos diálogos verosímiles) y cuatro específicos para la subtitulación (el grado de flexibilidad en la sincronización de los subtítulos con los enunciados de los actores y actrices en pantalla, el grado de flexibilidad en la exigencia de la composición de subtítulos, el “grado de vulnerabilidad” de esta modalidad de traducción y el grado de flexibilidad en la exigencia de un texto escrito verosímil que reproduzca unos diálogos verosímiles).

⁷⁸ Algunos de ellos, sin embargo, estarán presentes en nuestra encuesta para los traductores.

importancia a los factores del proceso y socio-históricos (nuestro estudio tiene claramente una orientación textual, con lo que no se pretende analizar las razones sociopolíticas de determinadas soluciones de traducción, lo cual sería objeto de estudios con otros objetivos), para centrarnos especialmente en los aspectos profesionales, los que denominamos “restricciones profesionales”.

5.3.2. *La aportación de Díaz Cintas (2001, 2003)*

Para finalizar este apartado, y de acuerdo con lo indicado en la introducción de este capítulo, debemos destacar la revisión que hemos llevado a cabo de la obra de Díaz Cintas (2001, Capítulo 6; 2003, apartado 5.2), donde se estudian detalladamente los “Aspectos profesionales y económicos” en la práctica profesional del subtitulado, y la “Dimensión profesional” del mismo, en cada una de las dos obras, respectivamente. Desde nuestro punto de vista, estas consideraciones pueden y deben relacionarse con los factores externos del modelo de Chaume (las restricciones profesionales).

Díaz Cintas revisa en su obra de 2001 todos los elementos a tener en cuenta en el desarrollo profesional de esta modalidad de la traducción audiovisual. Tras describir las etapas del proceso de traducción, el autor procede a continuación a analizar aspectos profesionales tan importantes como las condiciones laborales del subtitulador, los factores que afectan al coste, las tarifas de precios, las relaciones con los clientes y con el fisco. Pensamos que todas estas consideraciones están relacionadas con las restricciones profesionales con las que un traductor (subtitulador) profesional tiene que lidiar.

Díaz Cintas (2003:141-145) constituye asimismo una revisión ampliada de la dimensión profesional de la práctica subtituladora. En esta obra, el autor describe de nuevo las etapas a seguir en el proceso de subtitulación, así como las restricciones presentes en sí mismas. Aspectos como: copia de trabajo (5.2.1. en su obra de 2003), lista de diálogos (5.2.2.), localización de los subtítulos (5.2.4.), traducción y adaptación de los subtítulos (5.2.5.), revisión (5.2.6.) y año de la traducción (5.2.9.), estarían más relacionados con las etapas del proceso de subtitulación. Otros epígrafes de ese mismo apartado, que destacan aspectos como libros de estilo (5.2.3.), derecho a copia de la revisión final (5.2.7.), autoría (5.2.8.), remuneración (5.2.10.), contratos (5.2.11.) y derechos de autor (5.2.12.), estarían más relacionados con las restricciones profesionales en sí mismas.

Las consideraciones relacionadas con las restricciones profesionales que propone Díaz Cintas, que ponen de manifiesto una contrastada experiencia en este entorno laboral, encajan

en gran medida con las destacadas por Chaume (2004), aunque este último autor las aborda desde un punto de vista más teórico y general (pues su análisis es aplicable tanto a doblaje como a subtitulación), cuando hace referencia a la dimensión externa de su modelo de análisis.

Según esto pensamos, para finalizar, que las consideraciones de índole práctica de la revisión de Díaz Cintas (2003) encajan con las reflexiones teóricas de Chaume (2004) para el ejemplo concreto de la modalidad de subtitulación en la variedad de traducción audiovisual. El modelo de Chaume, sin embargo, nos parece más teórico y general, por lo que intentaremos establecer a continuación una relación entre las dimensiones que este autor propone y nuestra nueva taxonomía de restricciones operativas en traducción audiovisual (fase preliminar y fase de traducción).

5.3.3. Consideraciones previas a la clasificación de restricciones

A raíz de todo lo expuesto en el presente capítulo, pensamos que es posible establecer un paralelismo (o correspondencia clara) entre el modelo integrador de análisis de Chaume (2004), que hemos revisado porque tiene en cuenta las características del lenguaje cinematográfico⁷⁹, y la clasificación de restricciones operativas en la variedad de traducción audiovisual que proponemos para el presente proyecto.

En la revisión llevada a cabo a lo largo de este capítulo hemos analizado las restricciones operativas en traducción audiovisual. Pensamos que Chaume (2004), con su modelo integrador de análisis, es el autor que aborda el problema que nos interesa con una orientación más general y rigurosa. Desde nuestro punto de vista, su aproximación al tema presenta fuertes conexiones con los objetivos que perseguimos en el presente trabajo, en el sentido de que nosotros estamos proponiendo una clasificación de restricciones operativas en traducción audiovisual de índole general. Es por ello que, al final, hemos decidido proponer una reconciliación entre el modelo de Chaume (2004) y nuestra nueva clasificación de restricciones operativas en traducción audiovisual.

Hemos intentado poner de manifiesto esta conexión en la tabla siguiente:

⁷⁹ La conexión entre el lenguaje cinematográfico y la traducción era una de las vías de investigación propuestas por este autor, a la que Bartrina daba importancia (vid. 1.1.3.)

FACTORES (Chaume, 2004)	TIPO DE RESTRICCIÓN (Martí Ferriol, 2006)
EXTERNOS	. PROFESIONALES
INTERNOS COMPARTIDOS	. LINGÜÍSTICAS . SOCIOCULTURALES . NULA
INTERNOS ESPECÍFICOS	. FORMALES . ICÓNICAS (O SEMIÓTICAS) . NULA

Tabla 5: Correspondencia entre los Factores del Modelo de Análisis de Chaume (2004) y la propuesta de Clasificación de Restricciones de Martí Ferriol (2006)

5.4. CLASIFICACIÓN DE RESTRICCIONES OPERATIVAS EN TRADUCCIÓN AUDIOVISUAL

Finalizamos este capítulo (y con él la revisión teórica del presente trabajo) con una nueva propuesta de clasificación de restricciones operativas en traducción audiovisual.

Debe resaltarse, una vez más, que en este proyecto estamos considerando tanto la fase preliminar como la propia fase de traducción en sí misma. Hemos incluido el tipo denominado “restricción nula”⁸⁰ en nuestra clasificación para cubrir aquellos ejemplos del análisis del producto en que no identifiquemos (porque no se aprecie) la presencia de ningún tipo de restricción.

⁸⁰ Vid. 5.2., apartado dedicado especialmente a este aspecto.

Tipos de restricciones	Definición	Ejemplos	Fase en que se presentan
Profesionales	Impuestas por las condiciones laborales a las que debe hacer frente el traductor en la ejecución de un encargo	. limitaciones de tiempo . honorarios . libros de estilo . etc.	Fase preliminar
Formales	Inherentes a las técnicas, prácticas y convenciones propias del doblaje y la subtitulación	. sincronía fonética . isocronía . etc.	Fase de traducción
Lingüísticas	Asociadas a la variación lingüística	. dialectos . idiolectos . registros . oralidad . etc.	Fase de traducción
Semióticas (o icónicas)	Propias del lenguaje fílmico y de tipo semiótico: relacionadas con los signos transmitidos a través del canal visual y auditivo (canciones), y pertenecientes a códigos de significación no lingüísticos (excepto en el caso de las canciones)	. iconos . fotografía . montaje . proxémica . cinésica . canciones . etc.	Fase de traducción
Socioculturales	Debidas a la coexistencia simultánea de sistemas culturales diferentes en el mensaje lingüístico y el icónico	. referentes culturales verbalizados . referentes culturales icónicos	Fase de traducción
Restricción nula	Ausencia de restricción	-	Fase de traducción

Tabla 6: Propuesta de Clasificación de Restricciones Operativas en la Variedad de Traducción Audiovisual

CAPÍTULO 6

METODOLOGÍA DE ANÁLISIS

En el presente capítulo vamos a hacer uso de los conceptos esbozados teóricamente en los cinco primeros capítulos del trabajo, con la finalidad de elaborar una metodología de análisis para la parte experimental de recogida de muestras y estudio del corpus (Capítulo 8). También tenemos que explicar qué tipo de datos manejaremos, y cómo vamos a recopilarlos y a tratarlos. Al final, proponemos un modelo teórico de representación del método de traducción en función de nuestros tres parámetros de estudio, tenidos en cuenta tanto para la fase preliminar como para la de traducción. Se explica a continuación el tratamiento de todos esos aspectos en cada uno de los tres apartados en que hemos decidido dividir este capítulo.

En el primer apartado, aclaramos cómo vamos a emplear los conceptos teóricos y clasificaciones desarrollados para los tres parámetros que conforman nuestro modelo de análisis: las restricciones, normas y técnicas de traducción. Debemos emplearlos de forma que nos ayuden a entender cómo pueden conjugarse de forma idónea en la identificación del método de traducción. Intentaremos representar esta relación de forma gráfica y paramétrica.

En el segundo apartado ponemos de manifiesto los tipos de datos a emplear en el presente trabajo. Por un lado, emplearemos datos relacionados con la fase preliminar de la traducción, obtenidos a partir de encuestas remitidas a los traductores de las películas de nuestro corpus. Por otro lado, utilizaremos también datos de muestras recogidas personalmente de las películas de nuestro corpus (se trata de datos sobre el producto de la traducción que empleamos para estudiar el proceso de traducción) y que almacenamos en una hoja de cálculo al respecto. Explicamos en este apartado el diseño de la hoja de cálculo, los campos que la conforman, etc.

En el tercer apartado del capítulo llevaremos a cabo un breve repaso del tratamiento estadístico propuesto para este trabajo. Se introducen conceptos estadísticos tan importantes como la “normalidad” de los datos de una población, el cálculo del mínimo tamaño de muestra (para que sea representativa), así como los “tests de hipótesis”, que permiten comparar los datos obtenidos de dos o más poblaciones.

6.1. MARCO DE TRABAJO Y METODOLOGÍA DE ANÁLISIS DEL MÉTODO DE TRADUCCIÓN EN TEXTOS AUDIOVISUALES

A la vista de lo expuesto hasta ahora, se nos presenta la necesidad de la elaboración de un modelo⁸¹ para nuestro estudio, que es de tipo descriptivo. El modelo deberá recoger las hipótesis de trabajo con las que se encara este estudio: un estudio de tipo descriptivo, centrado en el texto meta (en nuestro caso, en dos textos meta: la versión doblada y subtitulada de las películas en cuestión) y que nos ayude a identificar “regularidades de comportamiento”: para el objeto del presente trabajo, postulamos que dichas regularidades se expresan en forma de un método de traducción.

Estas regularidades serán las que intentaremos deducir, tanto en la fase preliminar como en la de traducción; los datos de la fase preliminar provendrán de encuestas, y en el caso de la fase de traducción obtendremos los datos de la recopilación de muestras en los dos textos meta y en el original (pares “solución + problema”). Esta forma de proceder para la fase de traducción fue la que seguimos en Martí Ferriol (2003), a partir de las propuestas de Toury (1995), destacadas también, por ejemplo, por Marco (2002) (vid. 3.2.2.3.).

El empleo de nuestra metodología de análisis podría generar un modelo predictivo del método de traducción, pero el mismo sólo podrá ser predictivo después de obtener conclusiones. Es decir: a la vista de nuestras observaciones, basadas en datos empíricos, y de las conclusiones que extraigamos de ellas, podría llegar a decirse, por ejemplo, que un traductor en doblaje tenderá a usar un método de traducción interpretativo-comunicativo, y que si dicho traductor se encuentra con un caso de restricción de tipo lingüístico, posiblemente tienda a seguir una norma de estandarización lingüística, y las técnicas que emplee para la materialización de esta norma estarán posiblemente entre las situadas más a la derecha de la Figura 1 que se muestra en el Capítulo 4.

Nuestra metodología descriptiva de análisis tiene en cuenta los tres parámetros de estudio que hemos desarrollado en los capítulos teóricos: en primer lugar incluye las normas de traducción audiovisual. Se trata de las normas operacionales, del tipo lingüístico-textual de Toury, pero concretadas en la variedad de traducción audiovisual. Disponemos de dos tipos de normas para la fase preliminar de la traducción y de seis tipos de normas para la fase de

⁸¹ Al hablar de “modelo” en este momento, entendemos este concepto en el sentido de “metodología” (o “forma de enfocar el análisis”): se trata de un modelo descriptivo, que sigue una metodología “bottom-up”, y por lo tanto es de tipo inductivo (como ya hemos puesto de manifiesto a lo largo de los capítulos teóricos). Es decir, se trata de una metodología mediante la cual se realiza un estudio empírico y luego, con los resultados (pero no antes) se elabora un modelo de resultados (las conclusiones) que sirvan para estudios posteriores.

traducción (vid. 3.4.1. y 3.4.2.) Estas últimas normas son producto de la utilización recurrente de ciertas técnicas de traducción, el segundo parámetro de nuestro modelo de análisis. Disponemos de una lista de veinte técnicas de traducción (vid. 4.3.), que deben servirnos para concretar en el nivel de la muestra, en el sentido de fragmento textual identificado y aislado de un texto más general, con qué mecanismos lingüísticos se materializan cada una de las seis normas destacadas para la fase de traducción. Entendemos el método de traducción (vid. Capítulo 2) como un cierto modo de proceder del traductor, que se pone de manifiesto por medio del empleo de ciertas normas y técnicas de traducción, que intentamos identificar en nuestro trabajo.

Como hemos indicado en el capítulo 5, nada de lo apuntado con relación a la metodología descriptiva hasta este momento nos asegura que estamos abordando el análisis con la especificidad que requiere, dado que estamos estudiando un texto audiovisual. Para cubrir dicha especificidad, nuestro modelo tiene en cuenta las restricciones (el tercer parámetro de nuestra metodología de análisis) que se pueden presentar en la traducción de películas, y que también hemos clasificado en este trabajo en seis grandes tipos (vid. 5.4.). Debemos dar a las restricciones la importancia que merecen. Aunque nuestro estudio tiene su foco de atención en el método de traducción, son las restricciones (tanto para la fase preliminar como para la fase de traducción) las que determinan el empleo de uno u otro método de traducción. Algunos autores de los revisados en los capítulos teóricos así lo han puesto de manifiesto, y compartimos su opinión, por lo que introducimos las restricciones en la representación gráfica y paramétrica de nuestro modelo.

6.1.1. Representación gráfica del modelo del método de traducción

Hemos intentado representar gráficamente a continuación nuestra forma de entender el método de traducción, y sus relaciones con todos los parámetros de nuestra metodología de análisis:

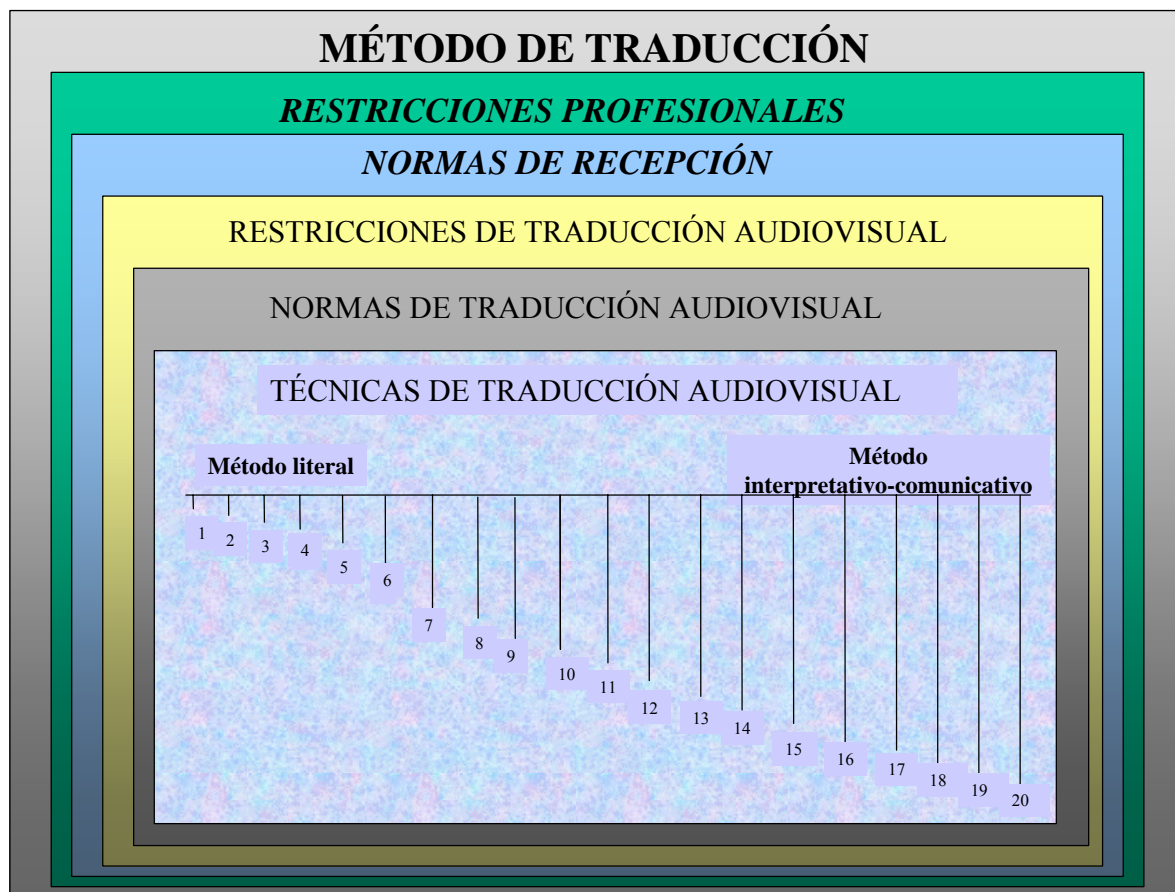


Figura 2: El método de traducción como expresión de sus parámetros de análisis

En la figura hemos intentado plasmar los parámetros que componen nuestra metodología de análisis, tanto para la fase preliminar como para la fase de traducción. Situamos en un nivel exterior (o más general) las restricciones profesionales, que postulamos que determinan las normas de recepción (vid. 3.2.3. y 5.4.); pertenecen a la fase preliminar de la traducción, y como indicamos, no son específicas en sí mismas de la variedad de traducción audiovisual, pudiendo presentarse en encargos de cualquier otra variedad de traducción. En los diferentes “círculos concéntricos” interiores presentamos los parámetros propios de la fase de traducción, y por lo tanto particularizados para la variedad audiovisual: restricciones operativas, normas y técnicas específicas de esta variedad. Las técnicas aparecen ordenadas a lo largo de un continuum (como hemos indicado, en el presente trabajo hemos elegido el método de traducción literal y el interpretativo-comunicativo para caracterizar los extremos del mencionado continuum, mientras que en Martí Ferriol (2003), elegimos la norma inicial de Toury y los dos grandes métodos de traducción de Venuti), de forma que según nos

desplazamos hacia la derecha, debe ser más patente el componente comunicativo del método de traducción operativo.

6.1.2. Representación paramétrica del modelo del método de traducción

Tal y como indicamos al inicio del capítulo, pensamos que sería posible también establecer una representación paramétrica del método de traducción, en la que estuviera presente la contribución de las dos fases de la traducción. Según esto, el método de traducción audiovisual podría explicarse como una función con contribuciones de las dos fases. Una función con la forma de la fórmula siguiente:

$$(1) \text{ Método TAV} = f(\text{Fase Preliminar}, \text{Fase Traducción})$$

que en forma paramétrica se expresaría así:

$$(2) \text{ Método TAV} = (A * \text{Parámetros}_{\text{Fase Preliminar}}) + (B * \text{Parámetros}_{\text{Fase Traducción}})$$

De acuerdo con la fundamentación teórica desarrollada, los parámetros de nuestra metodología son las restricciones, las normas y las técnicas de traducción. Para la fase preliminar, los parámetros son las restricciones profesionales y las normas de recepción, como hemos representado gráficamente con anterioridad. Para la fase de traducción, nuestros parámetros son las restricciones, normas y técnicas de traducción audiovisual.

Como ya pusimos de manifiesto el capítulo 3, al introducir la conexión entre las restricciones profesionales y normas de recepción⁸², los datos que vamos a recopilar para las dos fases (vid. 6.2.) no son comparables entre sí; al proceder de fuentes diferentes, se trata de tipos de variables diferentes. Se trata, por un lado, de “datos discretos” (o de atributo), que hemos obtenido a partir de las encuestas realizadas para la fase preliminar (vid. 6.2.1.); y por otro, de “datos continuos”, obtenidos a partir de la identificación de la presencia de restricciones, normas y técnicas de traducción para la fase de traducción (vid.6.2.2.). Por ello, pensamos que la contribución de la fase preliminar se debería entender únicamente como un factor de peso o ponderación, que determine la importancia de la contribución de esta fase frente a la de la propia traducción. Se podría tratar de un coeficiente o de un valor porcentual,

⁸² Vid. 3.2.3.

con por ejemplo tres posibles valores: alta importancia de la fase preliminar, importancia media e importancia baja de dicha fase. Esto es:

$$(3) \text{ Método TAV} = (\text{Factor de peso}_{\text{Fase Preliminar}}) * (\text{Parámetros}_{\text{Fase Traducción}})$$

De esta forma, el factor de peso de la fase preliminar aumentará o disminuirá el valor de los datos obtenidos para la fase de la traducción, en el caso de que, por ejemplo, hubiera una mayor contribución de la fase preliminar al método de traducción en la modalidad de doblaje que en la de subtitulación (las encuestas a los traductores nos suministrarán este dato).

Si a continuación desglosamos los datos de los parámetros para la fase de traducción, podríamos obtener una relación como la siguiente:

$$(4) \text{ Método TAV} = (\text{Peso}_{\text{Fase Preliminar}}) * (\text{N}^{\circ}_{\text{Restricciones}} + \text{N}^{\circ}_{\text{Normas}} + (\text{Coeficiente}_{\text{Método}} * \text{N}^{\circ}_{\text{técnicas}}))$$

en la que las restricciones y las normas de traducción audiovisual contribuyen a la representación paramétrica del método de traducción únicamente en función de su número de aparición. Una mayor presencia de normas en la traducción nos debe indicar un mayor grado de intervención del traductor durante la fase de traducción, y por lo tanto, el seguimiento de un método más interpretativo-comunicativo (ya que todas las normas de nuestra taxonomía para la fase de traducción, a excepción de la fidelidad lingüística, tienden a familiarizar el producto de la traducción). En el caso de las restricciones, su mayor frecuencia de aparición representa un número más elevado de problemas que el traductor debe abordar, con lo que su grado de intervención durante la fase de traducción podría asimismo verse incrementado.

Para el caso de las técnicas, a diferencia de los dos parámetros anteriores, su frecuencia de aparición se ve a su vez modificada en la ecuación por otro nuevo factor de peso (que hemos dado en denominar “coeficiente del método”), para el que proponemos el valor numérico que se presenta en la escala de la representación gráfica que hemos destacado anteriormente⁸³. Según nos desplazamos en nuestra clasificación de técnicas de traducción hacia la derecha (con lo que aumenta el valor de este nuevo coeficiente; las técnicas más interpretativo-comunicativas presentan un valor de este coeficiente más elevado, próximo al valor de 20), el método de traducción será menos literal y más interpretativo-comunicativo. *Por medio de esta forma de ponderación hemos querido destacar la preponderante*

⁸³ Vid. Figura 1 (apartado 4.3.) y Figura 2 (apartado 6.1.1.).

contribución de las técnicas de traducción al método de traducción, frente a los otros dos parámetros de nuestro modelo (restricciones y normas). Hemos introducido este nuevo coeficiente para las técnicas de traducción en la representación paramétrica propuesta porque pensamos que el método de traducción, en su resultado final global, acaba siendo determinado, en mayor medida, por el compendio de la presencia de técnicas (que sin duda será mayor que el de las restricciones y normas, vid. 8.3.), y también por su orientación, que se pone de manifiesto en nuestra escala de gradación.

A lo largo del presente proyecto hemos considerado la posibilidad de incluir un factor de peso, similar al “coeficiente de método” que presentamos para las técnicas de traducción, para los otros dos parámetros: las restricciones y las técnicas. Sin embargo, al final, hemos decidido no desarrollar esta opción. En el caso de las normas, como hemos mencionado anteriormente, todas ellas, a excepción de la fidelidad lingüística, están encaminadas a la obtención de un método interpretativo-comunicativo. Aunque el hipotético coeficiente de peso que hubiéramos empleado para este parámetro no tuviera un valor muy significativo, su inclusión habría significado una gran modificación en el valor numérico del método obtenido, que sin duda se habría decantado hacia la opción más comunicativa (para ambas modalidades). En el caso de las restricciones, su presencia está anclada en el texto origen para algunos de los tipos de nuestra taxonomía (como las lingüísticas, socioculturales y, en menor medida, las icónicas, los resultados obtenidos en 8.3. así lo confirman), y deberíamos, por lo tanto, haber definido el coeficiente asociado al método para las restricciones en función, únicamente, de las restricciones de tipo formal y nula. Al igual que en el caso de las normas, al no vislumbrar a priori un comportamiento continuo (a lo largo de un continuum) de todos los tipos de variantes para estos dos parámetros, no consideramos apropiado el empleo de un coeficiente que, intrínsecamente, lleva asociada esa idea de continuidad en su definición conceptual.

Esta nueva propuesta de representación paramétrica del método de traducción audiovisual que proponemos nos permite expresar el método de traducción (resultado final global) por medio de un único valor numérico, al que aplicaremos las comprobaciones estadísticas que presentamos en el apartado 6.3. La propuesta, como hemos puesto de manifiesto, se caracteriza por la mayor importancia (“coeficiente del método”) concedida a las técnicas frente a las normas y las restricciones.

6.1.3. Metodología de análisis del proceso de traducción en textos audiovisuales

En este sentido, la recopilación de datos propuesta para la fase de traducción del presente trabajo sigue una metodología muy similar a la que llevamos a cabo en nuestro anterior trabajo (Martí Ferriol, 2003), con la salvedad de que, para esta ocasión:

- Hemos ampliado el corpus o número de textos meta y textos origen con que trabajamos
- La empleamos para estudiar el método de traducción, y no únicamente las normas de traducción, como hicimos en el pasado
- Consideramos que, desde el punto de vista de un estudio empírico riguroso, se debe identificar en primer lugar la presencia de técnicas de traducción para poder derivar, a continuación, las normas de traducción presentes

Hemos considerado oportuno, entonces, recuperar la representación en forma gráfica, aunque ligeramente modificada, (diagrama de bloques, Figura 3) de nuestra anterior metodología de análisis de normas en traducción audiovisual, poniendo de manifiesto que, para este caso, se trata de la empleada únicamente para la fase de traducción y para el estudio del método de traducción.

La figura muestra claramente los tres componentes fundamentales de nuestra metodología de análisis: las restricciones, las normas y las técnicas de traducción. Cabe resaltar que el listado de restricciones, normas y técnicas de traducción con las que trabajamos se ha extraído a partir de estudios específicamente dedicados a la variedad de la traducción audiovisual.

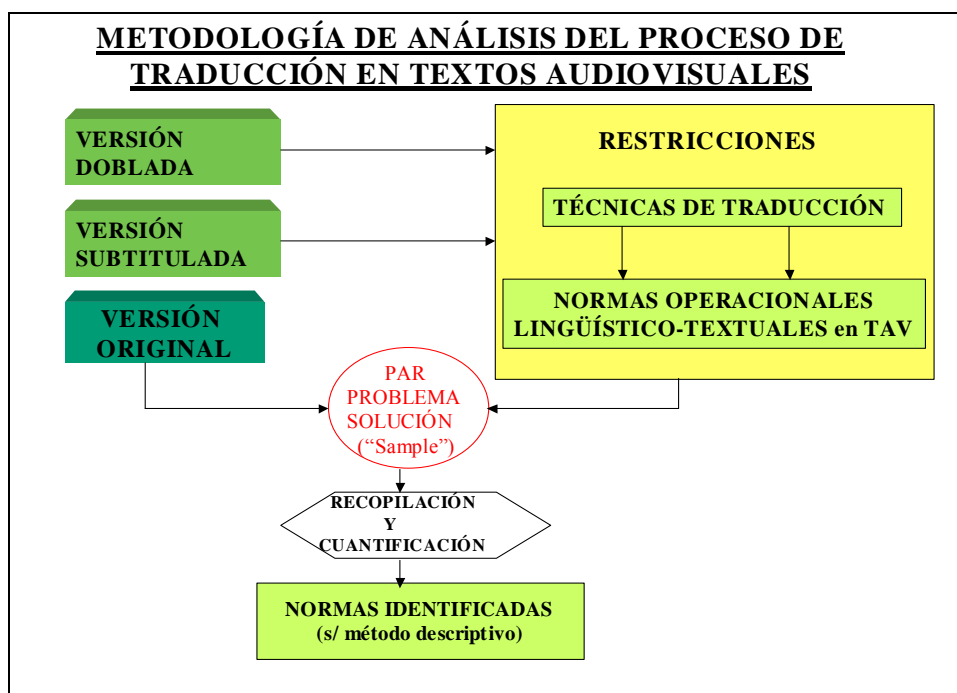


Figura 3: Metodología de Análisis de la Fase del Proceso de Traducción en textos audiovisuales

De la anterior figura se deduce que se mantiene la coherencia con la representación gráfica que proponemos para el método de traducción (vid. Figura 2), en el sentido en que las restricciones actúan en un marco exterior al de las normas y técnicas. Las restricciones se tienen siempre en cuenta durante el análisis, a la hora de comparar las muestras de las versiones doblada y subtitulada: identificaremos en el análisis del corpus su frecuencia de aparición, y la naturaleza de las que se presenten. Podremos, por lo tanto, cuantificarlas, con la finalidad de ver su efecto en las normas y técnicas, y con ello, en el método de traducción. La descripción de las normas y técnicas de traducción es, asimismo, otro objetivo fundamental de nuestro trabajo, en el sentido de que también nos ayudará a caracterizar el método de traducción.

6.2. TIPOS DE DATOS A EMPLEAR: RECOPIACIÓN Y TRATAMIENTO

Hemos destacado en el apartado anterior⁸⁴ que la caracterización del método de traducción lleva asociada la necesidad de recopilar datos para ambas fases de la traducción: la preliminar y la de traducción (o “acto de traducción”); necesitamos información de ambas

⁸⁴ Vid. 3.2.2.4., también.

fases porque postulamos que las dos pueden incidir en el resultado (o producto) de la traducción que observamos.

La fase preliminar la estudiamos con un sólo tipo de datos, que presentamos en el apartado 6.2.1. Para la fase de la traducción, vamos a llevar a cabo un análisis cuantitativo y cualitativo de los datos obtenidos. Los diferentes tipos de análisis propuestos determinarán entonces la herramienta (o instrumento de medida) que debemos utilizar, y que describimos en los apartados 6.2.2. y 6.2.3. para el análisis cuantitativo y en 6.2.4. para el análisis cualitativo.

6.2.1. Encuesta para la obtención de datos de la fase preliminar

En este apartado incluimos una propuesta de factores a tener en cuenta en la encuesta (vid. Anexo 1) que deberemos remitir a los traductores de las películas de nuestro corpus, con la finalidad de recabar datos sobre las restricciones profesionales a que se han visto sometidos, y las consecuentes normas de recepción inherentes a esta variedad de traducción. Como ya indicamos en el apartado 3.2.2.4., este tipo de datos es de una naturaleza distinta (pertenecen a la fase preliminar) a los que recopilaremos personalmente para la fase de traducción, por medio de la observación del producto. De los datos de la encuesta deberemos deducir si las restricciones de la fase preliminar determinan, y en qué medida, la recepción del producto por parte del destinatario del encargo. Los datos del cuestionario nos indicarán si la importancia de esta fase ha sido, por ejemplo, alta, media o insignificante en el producto de la traducción⁸⁵.

Sin embargo, como ya indicamos, ambas fases y ambos tipos de datos contribuirán (de forma distinta, como hemos puesto de manifiesto en el apartado anterior) al resultado final: el método de traducción.

Los factores que debemos incluir en la encuesta se han obtenido a partir de los factores externos del modelo de análisis de textos audiovisuales de Chaume⁸⁶, y son los siguientes:

- El tiempo disponible para realizar el encargo de traducción
- Los materiales de partida disponibles (sólo guión, sólo cinta VHS, sólo una traducción anterior, sólo una traducción anterior pero en otra modalidad, una traducción doblada para un encargo de subtitulación o viceversa...)

⁸⁵ Vid. 6.1.3., donde introducimos el concepto de “peso de la fase preliminar”.

⁸⁶ Vid. 5.3.1. Los criterios que incluimos corresponden a la dimensión externa del modelo de análisis de Chaume (2004), e incluyen factores profesionales y factores del proceso de comunicación.

- Materiales de apoyo disponibles (diccionarios, enciclopedias, Internet)
- Remuneración de la traducción
- Reconocimiento posterior y copyright (reconocimiento en la ficha técnica, derechos sobre la traducción...)
- Grado de formación del traductor (estudios, preparación y autoformación, preparación según el campo del discurso, etc.)
- Convenciones de la traducción para doblaje (según país, comunidad autónoma, persona o entidad que realiza el encargo, medio de exhibición)
- Traducción para cine, TV, vídeo, DVD
- Directrices en cuanto a problemas específicos: por ejemplo, en un encargo de doblaje, subtitulación o no del título, rótulos, intertítulos, canciones, fragmentos en otra lengua

Debemos poner de manifiesto que estos factores se presentarán, en mayor o menor medida, tanto en la traducción para doblaje como en la traducción para subtitulación.

Los datos de los resultados de las encuestas llevadas a cabo a los traductores de las versiones traducidas de las películas de nuestro corpus se presentan en el Capítulo 8 (apartado 8.1.).

6.2.2. Hoja de cálculo para el análisis cuantitativo de los parámetros en la fase de traducción

Al igual que en Martí Ferriol (2003), se ha procedido al visionado simultáneo de ambas versiones de las películas en formato DVD para la selección de muestras de la fase de traducción. Las opciones presentes en el menú permiten esta posibilidad, dejando para el paso siguiente del análisis el visionado en versión original y/o la comparación con el guión⁸⁷. Como ya comprobamos en su día, dicha práctica (visión simultánea de ambas versiones traducidas) ha resultado muy reveladora, ya que permite identificar rápidamente muestras que llaman la atención desde un punto traductológico, tanto por la similitud de las soluciones

⁸⁷ Díaz Cintas (2003:291) pone de manifiesto la dificultad que se da a la hora de llevar a cabo investigación en este campo, ya que se debe comprobar que los diálogos originales en la película coinciden con los que tenemos en papel. Y añade: “De lo contrario habrá que sacarlos de la pantalla, un tarea en extremo tediosa y que consume gran cantidad de tiempo”, apreciación que hemos sufrido personalmente en nuestro anterior trabajo, y sobre todo en el presente, ya que sólo hemos utilizado una copia no definitiva del guión de *Monsters' Ball*. Según el autor, “lo ideal sería contar con la continuidad dialogada de la post-producción, en la que se recogen todos los diálogos tal y como se oyen en la pantalla”, para a continuación destacar la dificultad para conseguir dichas copias, ya que algunas productoras y distribuidoras son reacias a comercializar esta información.

empleadas en ambas versiones, como por su diferencia, o por el cambio rápido de similitud a diferencia con la dinámica del lenguaje filmico (cambio de las restricciones presentes en el lenguaje icónico asociadas a los cambios en la planificación, por ejemplo).

Díaz Cintas (2003:46) realiza una serie de comentarios relacionados con la llegada del formato DVD al mercado, y sus implicaciones en la práctica de la traducción. Creemos justificado extendernos en la cita, y nos hemos permitido subrayar algunos fragmentos, ya que ponen de manifiesto aspectos que tocan de lleno al alcance de nuestro trabajo:

La llegada del DVD es uno de los grandes avances tecnológicos que está cambiando el mundo de la traducción audiovisual y nuestra percepción de la misma, en tanto que espectadores con un mayor o menor grado de poder [...] Esta nueva forma de consumir productos audiovisuales está dando lugar al nacimiento de un *espectador privilegiado* que tiene un mayor control sobre la traducción, en tanto en cuanto puede comparar el original con la versión subtitulada en su propio idioma o en otro que conozca, o la traducción que se ha hecho para el doblaje y el subtulado en su propia lengua. [...] Todo esto añade un grado de vulnerabilidad a la traducción, que a su vez tiene repercusiones en la práctica profesional [...] está cambiando la forma de trabajar de los traductores, a quienes las compañías comienzan a solicitar la entrega de traducciones “literales”, que no se alejen prácticamente nada del original, aun a riesgo de que las soluciones finales carezcan de sentido en la lengua meta. El otro movimiento que se observa es la homogeneización de ambas traducciones, la doblada y la subtitulada, para que el espectador no critique posibles discrepancias entre ambas versiones. Discrepancias que, por otra parte, son totalmente justificables, dada la disimilitud de medios (DÍAZ CINTAS, 2003:46, el subrayado es nuestro)

Desde nuestro punto de vista, nuestra práctica investigadora nos obliga a adoptar ese papel del “espectador privilegiado” que menciona el autor, con la finalidad de llevar a cabo la segunda de las comparaciones (entre las dos versiones traducidas) que se mencionan. En cuanto a las nuevas tendencias en traducción, esperamos recabar información respecto a la primera con las encuestas a los traductores. Por lo que se refiere a la mencionada “homogeneización”, si este caso se está empezando a dar en realidad, contradiría una de nuestras hipótesis más importantes, pero deberemos recoger datos y analizarlos antes de extraer conclusiones precipitadas al respecto.

Al igual que en el caso de nuestro trabajo anterior, una vez seleccionadas las muestras y recopiladas las de ambas versiones, se lleva a cabo la comparación con la versión original. Se realiza un análisis de cada una de las versiones traducidas con respecto al original. Se

documenta en ambos casos la existencia de restricciones presentes en la muestra, de qué tipo son, las normas de traducción y las técnicas empleadas.

Todos estos datos se almacenan en una hoja de cálculo en formato “Excel” (vid. Anexo 2) para las cinco películas. La hoja tiene forma de tabla, en la que las columnas corresponden a los campos que contienen la información que recopilamos. Las filas corresponden a cada una de las muestras, tanto para la versión doblada como la subtitulada, que almacenamos en la tabla. La hoja de cálculo que hemos utilizado en este trabajo contiene un encabezamiento con 10 columnas (diez campos de información)⁸⁸ y 480 filas (240 muestras para doblaje y 240 muestras para subtitulación).

A partir de dicha hoja de cálculo se desarrollan filtros de datos. Esto significa que podemos desarrollar una consulta de (pedir a la hoja que nos muestre) todas aquellas filas en las que la información almacenada para una columna coincide con la que especificamos. Es decir si, por ejemplo, activamos el filtro de la columna “Restricción” y realizamos una consulta en la que especificamos que el contenido de esa columna incluya la información “Formal” para el campo de las restricciones, la hoja de cálculo nos mostraría todas las filas o muestras (para todas las películas, y todos los demás campos de información) en que la restricción es de tipo formal. Esta forma de proceder es muy útil, y sobre todo muy sencilla, a la hora de cuantificar los datos de la información contenida en una tabla.

También debe destacarse que la aplicación de filtros de datos en una hoja de cálculo como la nuestra puede llevarse a cabo de forma consecutiva. Por ejemplo, si al resultado de la consulta anterior le activamos el filtro de la columna “Título”, y realizamos una consulta en la que especificamos que el contenido de esa columna incluya la información “Elephant”, la hoja nos mostraría todas las muestras (tanto para doblaje como para subtitulación, y todos los demás campos de información) que presentan restricción formal para la película “Elephant”. Y así podríamos seguir estableciendo otra consulta más sobre los resultados de las dos consultas anteriores, para cuantificar cuántas de esas muestras pertenecen a la modalidad de “Doblaje”, por ejemplo. Resumiendo, la aplicación consecutiva de filtros de datos a la hoja de cálculo nos permite ir acotando el número de muestras que van cumpliendo una serie sucesiva de condiciones que especificamos.

Nuestro planteamiento en la forma de proceder a la hora de la activación de filtros para la cuantificación de los datos ha sido, en primer lugar, tener en cuenta la modalidad de

⁸⁸ Vid. 6.2.3., donde se explica detalladamente el contenido de dichos campos y su interpretación.

traducción. Es decir, hemos definido un primer filtro inicial (“Modalidad”) para poder segregar los datos a partir de la tabla general, y así separar, por un lado, los datos correspondientes a los ejemplos de las versiones dobladas de las cinco películas, y por otro, los datos de los ejemplos de las versiones subtituladas de las cinco películas. Con esa información, ya disgregada por modalidad de traducción audiovisual, se desarrollan nuevos filtros comparativos para los datos de nuestros tres parámetros de estudio. Con esta forma de proceder perseguimos la finalidad de comparar la subtitulación con el doblaje, e intentar deducir si se observa características de un método de traducción diferente para cada modalidad de traducción audiovisual.

A continuación, hemos seguido el mismo procedimiento, pero aplicando el filtro de “Título”, con lo que obtenemos valores para los tres parámetros de nuestro modelo, en cada una de las cinco versiones dobladas y cinco versiones subtituladas de las películas del corpus.

6.2.3. Orientaciones para la interpretación de los datos almacenados en el Anexo 2: parámetros en la fase de traducción

Como hemos indicado, el Anexo 2 contiene las 480 muestras (240 de doblaje y 240 de subtitulación) que hemos recopilado de las cinco películas de nuestro corpus, con la finalidad de extraer conclusiones sobre los tres parámetros de análisis empleados, que nos pueden ayudar a identificar el método de traducción.

El encabezamiento de la tabla que compone la hoja de datos del anexo mencionado contiene las siguientes columnas:

Número	Título	TCR	Modalidad	Traducción	V. Original	Restricción	Norma	Técnica	Comentarios
--------	--------	-----	-----------	------------	-------------	-------------	-------	---------	-------------

que explicamos a continuación:

- Número: es el número de la muestra en cuestión (campo numérico)
- Título: es el título de la película de la que se ha extraído la muestra (campo alfanumérico)
- TCR: es el tiempo de comienzo de la muestra, que nos puede ayudar a buscarla y localizarla (tanto en el propio Anexo 2, como durante la visualización del DVD). El formato es de tiempo (hh:mm:ss), referido a la duración total de la película

- **Modalidad:** es la modalidad de traducción audiovisual de la que se ha extraído la muestra: doblaje o subtitulación (campo alfanumérico)
- **Traducción:** es la versión traducida al español de la muestra en cuestión en la modalidad mencionada. En la traducción se ha utilizado la **negrita** para indicar el fragmento de texto en que se ha identificado la presencia de una restricción, el subrayado para destacar el fragmento del texto en que se ha detectado una solución concreta que obedece a la presencia de una norma, y la *cursiva* para poner de manifiesto la parte del texto en que aparece una técnica de traducción (campo alfanumérico)
- **V. Original:** es el texto de la versión original (en inglés) de la muestra en cuestión, que es la misma para cada par de muestras traducidas en doblaje y en subtitulación (campo alfanumérico)
- **Restricción:** especifica el tipo (o tipos) de restricción (o restricciones) presente(s) en la traducción audiovisual. El fragmento del texto afectado por una restricción aparece marcado en **negrita** en la columna “Traducción”. Además del tipo de restricción en sí mismo, este campo puede contener, entre paréntesis y/o comillas, algún fragmento de la columna “Traducción” que nos ayude a identificar más fácilmente el fragmento en el que se presenta el tipo (o tipos) de restricción (o restricciones) mencionada(s) (campo alfanumérico)
- **Norma:** especifica el tipo (o tipos) de norma(s) presente(s) en traducción audiovisual. La solución de traducción que muestra la hipotética presencia de una determinada norma aparece marcada con subrayado en la columna “Traducción”. Además del tipo de norma en sí mismo, este campo puede contener entre paréntesis y/o comillas, algún fragmento de la columna “Traducción” que nos ayude a identificar más fácilmente el fragmento en el que se presenta el tipo (o tipos) de norma(s) mencionada(s) (campo alfanumérico)
- **Técnica:** especifica el tipo (o tipos) de técnica(s) presente(s) en la traducción audiovisual. La solución de traducción que muestra cada técnica aparece marcada en *cursiva* en la columna “Traducción”. Además del tipo de técnica en sí mismo, este campo puede contener entre paréntesis y/o comillas, algún fragmento de la columna “Traducción” que nos ayude a identificar más fácilmente el fragmento en el que se presenta el tipo (o tipos) de técnica(s) mencionada(s) (campo alfanumérico)

- Comentarios: este campo incluye anotaciones de índole general, ideas o datos que se pueden haber considerado interesantes durante el proceso de recopilación de las muestras. Opinamos que muchos de estos comentarios contienen información de gran valor, pero que es posible que no hayan llegado al cuerpo central de este trabajo debido a su especificidad. Hemos decidido sombrear aquellos elementos de esta columna que presentan información considerada de interés, y por ello animamos a los lectores de este trabajo a repasar dichos comentarios del Anexo 2

Veamos a continuación dos filas de la tabla de nuestra hoja de cálculo, que presentamos para poder entender mejor los campos de la misma expuestos hasta ahora:

Número	Título	TCR	Modalidad	Traducción	V. Original	Restricción	Norma	Técnica	Comentarios
155	En la habitación	0:44:14	Doblaje	(OFF) ¿Sí? (ON) <i>Matt</i> , me voy a comer. (ON) De acuerdo. (ON) ¿Traigo alguna cosa? (ON) No, gracias. (ON) ¿Seguro? (ON) <i>Sí, no tengo apetito.</i> (ON) De acuerdo.	Yeah? I'm gonna go to lunch. Okay. Can I get you anything? No, I'm fine. Are you sure? Yeah, I'm okay. Okay.	Formal (isocronía)	Explicitación ("Sí, no tengo apetito" -> "Yeah, I'm okay")	Amplificación ("Matt", "No tengo apetito")	Aún en presencia de restricción formal, el doblaje explícita.
156	En la habitación	0:44:14	Subtitulación	<i>Matt</i> , me voy a comer. Vale. ¿Te traigo algo? No, gracias. ¿Seguro? <i>Sí, gracias.</i> <i>Como quieras.</i>	Yeah? I'm gonna go to lunch. Okay. Can I get you anything? No, I'm fine. Are you sure? Yeah, I'm okay. Okay.	Nula	-	Amplificación ("Matt") Creación discursiva ("Sí, gracias" -> "Yeah, I'm okay", "Como quieras" -> "Okay")	Sin comentarios adicionales.

Tabla 7: Muestra en forma de tabla de la hoja de cálculo donde se almacena la información del Anexo 2

A la hora de cotejar los datos de este anexo, deben tenerse en cuenta una serie de reglas generales u orientaciones. La tabla de muestras constituye únicamente, en realidad, la plasmación escrita de la información recibida por los canales visual y auditivo, y del proceso mental personal de categorización, durante la labor de recogida de muestras. Consideramos necesaria la facilitación, en la medida de lo posible, de la asimilación por parte de los lectores de este trabajo de la gran cantidad de información que en ella se presenta, y por eso enunciaremos una serie de reglas que pensamos pueden ayudar a la comprensión de los datos.

Entre dichas reglas generales, que incluyen también otras reflexiones adicionales surgidas tras la recopilación de las muestras, podemos destacar las siguientes:

1. Las restricciones formales e icónicas pueden ser difíciles de entender o interpretar a primera vista, si no se procede al visionado simultáneo de la película, que hemos llevado a cabo personalmente durante el proceso de recogida de muestras. En el caso de la traducción para doblaje, se han codificado las muestras con los criterios de signos empleados en la traducción para doblaje (ON, OFF, SB, DE, R, /, //, etc.) con la finalidad de hacer inteligible los diferentes tipos de planos y la posición de los actores frente a la cámara, algo que condiciona indefectiblemente la traducción en esta modalidad. Para el caso de la subtitulación, este tipo de restricciones está asociado generalmente con las reducciones, bien por problemas de sincronía, bien por el número de caracteres por subtítulo
2. Las restricciones socioculturales y las lingüísticas son más fáciles de identificar, ya que los elementos ajenos a la cultura meta se ven con claridad, y las muestras de lenguaje no estándar aparecen transcritas en la columna de la versión original
3. En el caso de la restricción “Nula”, el lector puede comprobar mediante el visionado de la película la ausencia de restricción que hemos marcado como tal en una determinada muestra
4. Cinco de las seis normas de traducción consideradas para la fase de traducción (estandarización lingüística, naturalización, explicitación, eufemización y disfemización), se han marcado por medio del subrayado, y se han incluido en la tabla anotaciones y comentarios que pensamos que ayudan a identificar su presencia en las traducciones sin dificultades
5. Para la sexta norma detectada, la fidelidad lingüística (la nueva norma que derivamos de las “secundarias” de Goris en el capítulo 4), no hemos procedido al subrayado del texto de la muestra en la traducción. Pensamos que es fácil identificar su presencia por comparación de la traducción y el original, si se comprueba que se mantienen las estructuras gramaticales y sintácticas sencillas del original en la traducción, en la mayor parte de la muestra. Las muestras en las que hemos marcado esta norma son aquellas en las que identificamos esta característica en, al menos, la mitad de las frases presentes en dichas muestras. Según esto, no hemos marcado “fidelidad lingüística”

como norma en los casos en que esta norma se presenta únicamente en un mínimo fragmento de la muestra

6. En relación con las técnicas de traducción, creemos que es fácil identificarlas únicamente con nuestro criterio de marcado en *cursiva*. Mención especial requiere la distinción entre las técnicas de “traducción palabra por palabra”, “traducción uno por uno” y “traducción literal”. De acuerdo con lo apuntado en el capítulo 4, hemos pretendido ser muy rigurosos en la cuantificación del número de palabras en la traducción y en el original, así como en la comprobación de si el significado traducido es el mismo dentro y fuera del contexto del mensaje presente en la muestra original⁸⁹
7. La enumeración de restricciones, normas y técnicas identificadas en la tabla sigue una ordenación secuencial en cada una de las muestras. Esto significa que si primero se indica una restricción sociocultural y después una lingüística, por ejemplo, la parte del texto traducido marcado en **negrita** en primer lugar corresponderá a la restricción sociocultural, y el segundo a la lingüística. El mismo criterio se ha seguido también para las normas y las técnicas de traducción
8. Normalmente, si se marca la presencia de una restricción, este hecho conlleva la aparición de una norma. Algunos ejemplos de estos casos se corresponden con las relaciones (que ya vislumbramos en nuestro trabajo anterior) entre: restricción sociocultural -> eufemización o disfemización, entre restricción lingüística -> estandarización lingüística, o entre restricción formal -> naturalización o explicitación. Podríamos afirmar, de acuerdo con nuestra experiencia tras la recopilación de una cantidad considerable de muestras, que la correspondencia entre restricción y norma es unívoca: siempre que aparece una restricción, suele encontrarse también una solución recurrente (lo cual parece lógico, si las primeras ocupan una posición jerárquica superior a la de las segundas, como hemos postulado a lo largo de todo nuestro trabajo investigador). De acuerdo con la misma línea de argumentación, esta relación no siempre se cumple a la inversa. Debemos esperar, sin embargo, a la enumeración de las conclusiones presentadas en el Capítulo 9 para corroborar esta afirmación
9. Para el caso de las técnicas de traducción, una asociación entre parámetros, como la mencionada en la regla anterior, no puede llevarse a cabo de una manera tan obvia.

⁸⁹ Vid. 4.1.5., donde se pone de manifiesto más detalladamente las características que diferencian estas tres técnicas, así como la diferencia conceptual que las distingue de la “traducción natural”. En cualquier caso, entendemos la traducción natural (de la misma forma que Mayoral), como la “versión natural o asíncrona”, que se da en los casos en que no es necesario el ajuste, o la isocronía.

Las técnicas se presentan, en gran cantidad de ocasiones, en fragmentos aislados dentro de los microtextos de las muestras que analizamos, posiblemente por la necesidad de la resolución momentánea de un problema puntual. Podríamos afirmar que, ante un problema determinado, se da una determinada solución (en muchos casos de tipo “ad hoc”, se trata básicamente de “salir del paso”). Esto nos indica que las consideraciones de índole más general, que sí hemos destacado como posibles entre restricciones o normas, no tienen un efecto definitorio sobre las técnicas de traducción

10. De los tres parámetros que analizamos, las normas presentan, sin duda, una mayor dificultad para su caracterización en el marco de un análisis microtextual. Puede parecer incluso contradictorio pensar que la presencia de una norma, de índole general, puede identificarse de forma sencilla en un fragmento de una muestra (más o menos amplia) como las que se presentan en la tabla. Al contrario: nosotros únicamente hemos intentado, de momento, identificar en cada una de las muestras de nuestro corpus la presencia de alguna de las normas de nuestra taxonomía, la clasificación que hemos empleado como referencia en el estudio muestral. Es más que posible que nuestra taxonomía (por el hecho de estar derivada únicamente del resultado de una consulta bibliográfica), no incluya todas las normas que existen en traducción audiovisual, pero hemos tenido que proceder así ante la necesidad de establecer un marco de análisis de partida. Sin embargo, también hemos detectado la presencia de ciertas tendencias (o recurrencias) en los modos de proceder de los traductores a lo largo de nuestro análisis de las muestras del corpus. Hemos documentado estas observaciones, en la medida de lo posible, a lo largo del proceso de recopilación de muestras, en la tabla. Destacaremos estas observaciones recurrentes, como posibles normas nuevas que serían susceptibles de formar parte de una taxonomía ampliada tras la finalización de un estudio descriptivo como el presente, en el Capítulo 9 (vid. 9.5.)

6.2.4. Ficha de trabajo para el análisis cualitativo de los parámetros en la fase de traducción

Ciertos ejemplos de las cinco películas, recopilados y almacenados en la hoja de cálculo mencionada en el apartado anterior, se estudian individualmente con más detalle en el capítulo 8 (apartado 8.2.), desde un punto de vista cualitativo. Los ejemplos seleccionados se agrupan de acuerdo con las restricciones presentes en traducción audiovisual identificadas.

Intentamos así poder extraer conclusiones cualitativas del método de traducción (materializado en forma de normas y técnicas) según la presencia (vid. 5.4.), o ausencia (vid. 5.2.), de restricciones detectadas.

Para llevar a cabo este tipo de análisis cualitativo se transfiere la información contenida en la hoja de cálculo obtenida a una tabla individual para cada ejemplo. En las tablas individuales aparecen las muestras en su versión doblada y subtitulada, las normas y técnicas de traducción presentes en cada versión traducida, así como el texto origen. También se destaca si existen restricciones presentes en cada uno de los dos textos meta y de qué tipo son. Como hemos apuntado, esta información puede ayudar a entender el mecanismo de selección de normas y técnicas ante la presencia o ausencia de restricciones, y con ello, a describir el método de traducción.

Si partimos de la anterior tabla 7, que presenta la información almacenada en nuestra hoja de cálculo de un par de muestras, podemos ver a continuación las modificaciones que pretendemos llevar a cabo para transformarla en una ficha de análisis cualitativo que resulte más inteligible y cómoda de manejar. El resultado es la nueva tabla que se presenta a continuación, y que contiene algunas diferencias respecto a la anterior. En primer lugar hemos eliminado algunas de las columnas iniciales procedentes de la hoja de cálculo (números de los ejemplos, título de la película, TCR), ya que dicha información aparecerá en el título de la tabla, que sería del tipo: *Tabla XX: Ejemplos 155 y 156 de En la Habitación, con TCR 0:44:14*. En cuanto a la columna de comentarios, su contenido servirá como punto de partida para su presentación, de forma más detallada si cabe, en el cuerpo del texto que seguirá a la tabla. Estas modificaciones nos permiten presentar una ficha de análisis con un tamaño de letra superior, de lectura más cómoda que la de la tabla 7 y el Anexo 2. Con todo esto, la ficha “tipo” propuesta para el análisis cualitativo del apartado 8.2. tendrá el aspecto siguiente:

Modalidad	Traducción	V. Original	Restricción	Norma	Técnica
Doblaje	(OFF) ¿Sí? (ON) <i>Matt</i> , me voy a comer. (ON) De acuerdo. (ON) ¿Traigo alguna cosa? (ON) No, gracias. (ON) ¿Seguro? (ON) <i>Sí, no tengo apetito</i> . (ON) De acuerdo.	Yeah? I'm gonna go to lunch. Okay. Can I get you anything? No, I'm fine. Are you sure? Yeah, I'm okay. Okay.	Formal (isocronía)	Explicitación ("Sí, no tengo apetito" -> "Yeah, I'm okay")	Amplificación ("Matt", "No tengo apetito")

Subtitulación	Matt, me voy a comer. Vale. ¿Te traigo algo? No, gracias. ¿Seguro? Sí, gracias. Como quieras.	Yeah? I'm gonna go to lunch. Okay. Can I get you anything? No, I'm fine. Are you sure? Yeah, I'm okay. Okay.	Nula	-	Amplificación ("Matt") Creación discursiva ("Sí, gracias" -> "Yeah, I'm okay", "Como quieras" -> "Okay")
---------------	---	---	------	---	---

Tabla 8: Ficha de trabajo "tipo" para el análisis cualitativo de los parámetros del método de traducción

6.3. TRATAMIENTO ESTADÍSTICO DE DATOS

Al abordar este apartado, debemos poner de manifiesto que se pretende dotar de un cierto empaque estadístico al presente trabajo, sin para ello extendernos innecesariamente en demasiadas consideraciones estadísticas teóricas. En los tres apartados siguientes se intenta llevar a cabo una descripción lo más simple y clara posible de los tres conceptos y los dos tipos de pruebas estadísticas que se pretenden incluir en nuestro análisis de los datos: el concepto de "normalidad" y su test correspondiente, la importancia del tamaño mínimo de la muestra para que sea representativa de una población, y los "tests de hipótesis" (con su fundamentación asociada), encaminados a comprobar si varias series de datos pertenecen o no a la misma población.

Intentaremos en todo momento establecer las relaciones con el alcance del presente trabajo, para así mantener la perspectiva del análisis que pretendemos llevar a cabo en este caso concreto. Se citarán las fuentes teóricas de partida, y disponemos de un programa (Minitab⁹⁰) que nos permite realizar las pruebas necesarias de forma muy sencilla, con tan sólo introducir los datos.

6.3.1. Normalidad de los datos

El concepto de *normalidad* surge para series de datos (*poblaciones*) de las que se puede esperar que sean el resultado de un comportamiento no aleatorio. Las series de datos así obtenidas presentan una *distribución normal*, que en forma gráfica presenta la representación conocida como *campana de Gauss*, con una distribución uniforme a los dos lados de una

⁹⁰ Se puede descargar una versión de prueba (30 días) de este software, así como una versión electrónica de la guía introductoria, en la dirección de Internet <http://www.minitab.com/downloads/>.

media. La amplitud de dicha campana está asociada con la *desviación estándar*, que nos da una idea de la variabilidad de la población.

El denominado *test de normalidad* analiza los datos de una población, y determina con un grado de confianza determinado (normalmente un 95%⁹¹, puesto de manifiesto por un valor del coeficiente “p” > 0.05, siempre en tanto por uno), si el comportamiento de los datos es normal o no. La gran mayoría de los datos de poblaciones que provienen de la observación de procesos o fenómenos naturales son normales. Existen también, sin embargo, otros procesos que no muestran comportamientos normales cuando se someten a este test. Desde un punto de vista estadístico, se suele recomendar en estos casos llevar a cabo una transformación matemática de los datos antes de intentar ejecutar el test de nuevo. La justificación estadística de la no normalidad de los datos se suele explicar argumentando que se está estudiando el efecto de muchos procesos superpuestos, y es conocido en dichos ámbitos estadísticos el hecho de que los datos obtenidos como resultado de procesos mentales (como el que nos ocupa, la traducción), suelen ser no normales.

Mayoral (2001b) pone de manifiesto con clarividencia estas consideraciones para los fenómenos de traducción, aunque desde una perspectiva poco halagüeña:

Finalmente, existen otros fenómenos más relacionados con las tareas humanas en la que la distribución de los datos es arbitraria, de muy difícil observación estadística o con un margen de probabilidad (error) tan alto, que no les ofrece ningún poder de predicción [...], dado un texto original, no sabemos cómo será formulada su traducción bajo unas circunstancias concretas por diferentes traductores, ni siquiera por el mismo traductor en diferentes momentos. [...] Bajo un ruido estadístico tan importante que, para la traducción, la aparición de resultados similares sugiere plagio y no una distribución probabilística, las capacidades de explicación y predicción de las correspondientes disciplinas son mínimas y su científicidad muy baja, pues se da una asociación entre el grado de determinismo de las observaciones de una disciplina y el grado de científicidad que se le adjudica (MAYORAL, 2001b:27)

Sin embargo, también es conocido el hecho de que, aún en los casos donde se presentan datos no normales, los cálculos estadísticos son posibles. Por ello, para cada uno de los principales ensayos que se pueden llevar a cabo en este terreno, existe el test correspondiente para datos normales y datos no normales. La interpretación estadística de los

⁹¹ El grado de confianza se expresa en porcentaje como $(1-p)*100$.

resultados de los ensayos en poblaciones que no pasan el test de normalidad, es que deben considerarse como resultados a *corto plazo* y no a *largo plazo*⁹².

Desde nuestro punto de vista, y a efectos de este trabajo, pensamos llevar a cabo el test de normalidad para los valores observados durante la fase de traducción de los tres parámetros de estudio. Podemos llevar a cabo ensayos de este tipo para los valores numéricos de frecuencias de aparición de restricciones, normas y técnicas de traducción de cada una de las películas analizadas. De esta forma dispondríamos de una población de cinco datos numéricos para doblaje y cinco datos numéricos para subtitulación, de cada uno de los tres parámetros de nuestro estudio.

Para ilustrar el aspecto de los datos y gráficos surgidos de estas pruebas, supongamos que disponemos de datos de frecuencia de aparición de restricciones para las versiones dobladas y subtituladas de las cinco películas. Dichos hipotéticos datos (los datos reales aparecerán en el capítulo 8), podrían estar reflejados en una tabla como la siguiente:

Restricciones DOB (DOB Cons)	Restricciones SUB (SUB Cons)
90	70
83	65
112	80
96	62
100	59

Tabla 9: Hipotéticos datos de frecuencia de aparición de restricciones en las versiones dobladas y subtituladas de las cinco películas de nuestro corpus

Si a continuación sometemos a un test de normalidad a estas series de datos por separado, obtendríamos los gráficos siguientes:

⁹² Los datos “short term” se consideran como válidos únicamente para procesos de los que no se dispone de información del comportamiento a lo largo de todo su ciclo de evolución. Se suele afirmar, entonces, que se necesitan más datos para extraer conclusiones definitivas.

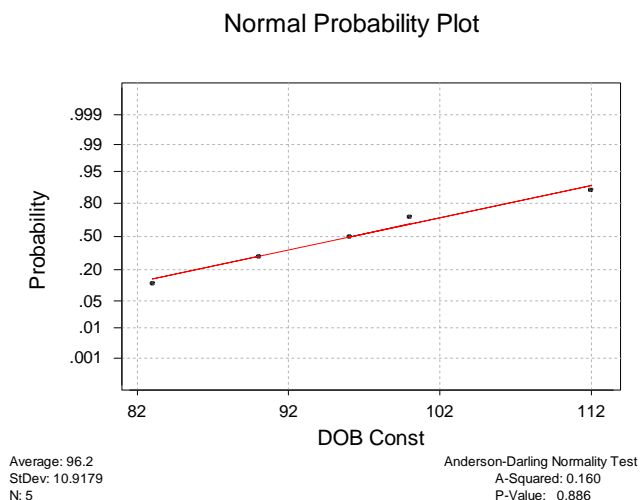


Figura 4: Gráfico del test de normalidad para una población hipotética de restricciones en las versiones dobladas de las cinco películas de nuestro corpus

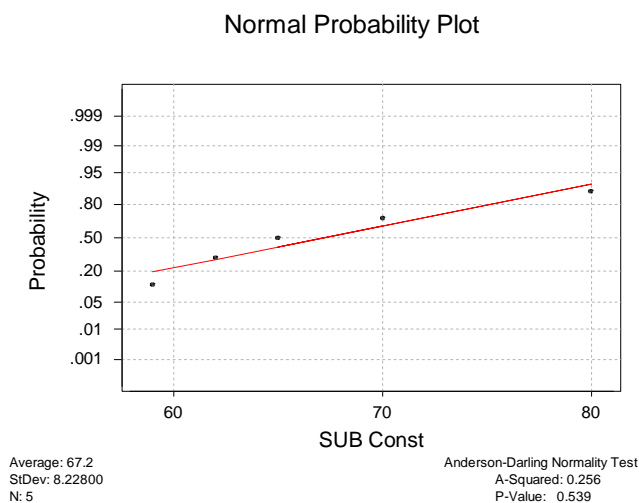


Figura 5: Gráfico del test de normalidad para una población hipotética de restricciones en las versiones subtituladas de las cinco películas de nuestro corpus

Los valores numéricos en la parte inferior del gráfico nos muestran los valores obtenidos para las pruebas. A la izquierda se nos presentan los valores de la media (“Average”), desviación estándar (“StDev”) y número de muestras (“N”). En la parte derecha nos aparece el tipo de prueba (“Anderson-Darling Normality Test”), además del último valor (el que más nos interesa, pues se utiliza para decidir el resultado de la prueba), el del

coeficiente “p” (“P-Value”). Ambos gráficos muestran valores de “p” superiores a 0.05 (0.886 para las restricciones en doblaje, y 0.539 para las restricciones en subtitulación), de lo que se puede concluir con un 95% de confianza que ambas poblaciones son normales. El criterio mencionado ($p > 0.05$) es el que se utiliza para concluir sobre el resultado de la prueba.

Si a continuación sometemos a un test de normalidad a estas series de datos conjuntamente, obtendríamos el gráfico siguiente:

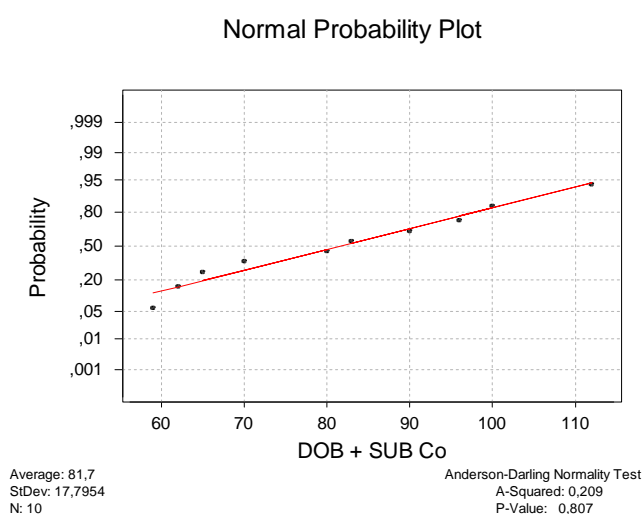


Figura 6: Gráfico del test de normalidad para una población hipotética conjunta de restricciones en las versiones dobladas y subtituladas de las cinco películas de nuestro corpus

A partir de los resultados observamos que ahora se trata de una población de 10 datos (N=10), con un valor medio de 81.7 y una desviación estándar de 17.79. Los datos, tratados conjuntamente, también son normales ($p = 0.807$), con un valor lógicamente intermedio entre los dos obtenidos para los test por separado de las dos modalidades.

Dejando aparte el hecho de que los resultados de estas pruebas provienen de datos no reales⁹³, debemos recalcar que somos plenamente conscientes de la imposibilidad de abarcar globalmente el fenómeno que nos ocupa en el alcance del presente trabajo. Al plantear un estudio de caso, somos igualmente conscientes de que nuestros resultados serán válidos únicamente a corto plazo.

Sin embargo, no por ello pensamos que debemos dejar de lado la aproximación estadística que pretendemos utilizar en esta tesis (porque se nos antoja innovadora en este

⁹³ Estas pruebas se llevarán a cabo con datos reales en el Capítulo 9.

campo de la investigación y, además, metodológicamente correcta), si somos capaces de evaluar de forma prudente las conclusiones que podemos extraer. En cualquier caso, deberemos esperar a disponer de datos reales (Capítulo 8), para poder realizar pruebas de este tipo en el Capítulo 9.

También debemos poner de manifiesto que la normalidad de nuestros datos dependerá en gran medida de la representatividad de nuestra muestra.

6.3.2. Mínimo tamaño de una muestra representativa de una población

La estadística nos puede servir en este proyecto para comprobar con datos si un corpus de cinco películas puede ser una muestra representativa de la población objeto de nuestro estudio⁹⁴. La mayor parte de la justificación estadística de este apartado proviene del capítulo 7 del *Engineering Statistics Handbook*⁹⁵, cuyo texto en inglés se añade también como Anexo 3.

En principio, se puede conocer fácilmente el tamaño mínimo de una muestra para que sea representativa de una población si disponemos ya de algunos datos estadísticos sobre ella. Para ello, se deben haber recogido datos previamente, con lo que es posible conocer la desviación estándar de la misma (σ), y los valores de las llamadas probabilidades α y β , relacionados con la denominada “hipótesis nula”, que en este caso concreto, se materializa en la probabilidad de que la muestra seleccionada no sea representativa de la población. La probabilidad α cuantifica el riesgo de rechazar la hipótesis nula cuando es verdadera (es decir, aceptar la muestra como representativa de una población cuando en realidad no lo es), mientras que la probabilidad β cuantifica el riesgo de aceptar una hipótesis nula falsa, en el caso de que la hipótesis alternativa sea real (es decir, aceptar la muestra como no representativa cuando en realidad sí lo es).

A efectos prácticos, nos interesa únicamente para el alcance del presente trabajo el significado de algunas expresiones relacionadas con dichas probabilidades:

- El valor de $(1 - \alpha)$ nos indica, en tanto por uno, el grado de confianza de que en la selección del tamaño de la muestra se haya dejado fuera (sin considerar que realmente

⁹⁴ En el apartado 7.2. se describe de forma práctica la población a la que pertenece nuestro corpus, así como la población total de películas americanas independientes exhibidas en España en el periodo 2001- 2004 (vid. 7.2.1.2.), a la que hemos llegado siguiendo una metodología de selección (vid. 7.2.1.1.).

⁹⁵ Se puede consultar en la página web <http://www.itl.nist.gov/div898/handbook/prc/section2/prc222.htm>

pertenece a la población que nos interesa) algún elemento cuando en realidad sí forma parte de ella. Este error se denomina de “Tipo I”

- El valor de $(1 - \beta)$ nos indica, en tanto por uno, la probabilidad de que la muestra sea una buena indicación de la representatividad de la población, y de que, si en realidad la población muestra un cambio en el parámetro a estudiar, la muestra lo va a reflejar⁹⁶. Aunque este valor tiene una idea claramente positiva, se le denomina sin embargo error de “Tipo II”

En términos estadísticos se afirma que, en la práctica, es imposible que se produzcan los dos tipos de errores simultáneamente, pero se deben incluir ambos valores en el estudio si se quiere llevar a cabo los cálculos correctamente. Para nuestro caso, es más que probable que al considerar nuestra población de películas independientes, que hemos caracterizado con un criterio subjetivo (vid. 7.2.1.2, donde aparecen 56 filmes), nos hayamos dejado fuera de ella alguna película que realmente pertenece a la población: el error de “Tipo I” será entonces alto. Pero ese hecho no implica que la muestra que empleemos no sea representativa de la población a estudiar, si el error “Tipo II” (o el valor $1 - \beta$) que utilizamos, es alto también.

También se debe conocer para una correcta estimación del tamaño muestral mínimo el valor del parámetro δ . Este parámetro nos da una idea del error de estimación del tamaño de la muestra, y suele referirse a la desviación estándar (σ) de la variable a observar, asumiendo que éste será la mitad, igual o 1.5 veces superior al valor de σ (estas tres posibilidades se contemplan en las tres columnas de la derecha de la tabla que se presenta en la página siguiente).

Una vez fijados todos estos valores, calcular el mínimo tamaño de la muestra representativa de una población es tan sencillo como aplicar una fórmula⁹⁷. Desgraciadamente, en la vida real, sobre todo si se desea realizar un experimento sobre un fenómeno que se desconoce⁹⁸, no se dispone de información previa para los parámetros δ y σ .

⁹⁶ Por eso se denomina en inglés a este valor “the power of the test” y se menciona como una buena indicación para “detecting the likelihood of a beneficial change”.

⁹⁷ El tamaño de la muestra, $N = (1.96 / \delta)^2 * \sigma^2$

⁹⁸ En nuestro caso sólo disponemos, para el estudio del fenómeno concreto de las normas en traducción audiovisual, de los datos obtenidos en Martí Ferriol (2003), donde obtuvimos un número de restricciones, normas y técnicas de traducción (las variables a observar) para una única película (aunque en realidad analizamos los dos textos meta: la versión doblada y subtitulada). Con ello, dispondríamos de únicamente dos datos numéricos para cada uno de los tres parámetros. Este número resulta claramente insuficiente para llevar a cabo cálculos estadísticos.

Sin embargo, como se pone de manifiesto en la publicación mencionada, para los casos en que no se dispone de información estadística previa de la población, existe una tabla donde se puede estimar el tamaño mínimo de una muestra representativa en función de los cuatro parámetros mencionados anteriormente (α , β , δ y σ). Si recuperamos dicha tabla podemos ver, a partir de los valores marcados

α	β	$\delta - .5\sigma$	$\delta - 1.0\sigma$	$\delta - 1.5\sigma$
.01	.01	98	25	11
.01	.05	73	18	8
.01	.10	61	15	7
.01	.20	47	12	6
.01	.50	27	7	3
.05	.01	75	19	9
.05	.05	53	13	6
.05	.10	43	11	5
.05	.20	33	8	4
.05	.50	16	4	3
.10	.01	65	16	8
.10	.05	45	11	5
.10	.10	35	9	4
.10	.20	25	7	3
.10	.50	11	3	3
.20	.01	53	14	6
.20	.05	35	9	4
.20	.10	27	7	3
.20	.20	19	5	3
.20	.50	7	3	3

Tabla 10: Estimación práctica del mínimo tamaño muestral de una muestra representativa de una población, en función de los parámetros α , β , δ y σ .

que con una muestra de cinco películas, y asumiendo por desconocido el caso más desfavorable de que el error en la estimación de la muestra sea superior a la desviación estándar (columna de la derecha, es decir $\delta = 1.5 \sigma$), podemos esperar valores de $\alpha = 0.05$ y $\beta = 0.10$, o de $\alpha = 0.10$ y $\beta = 0.05$. Con ello, los valores de $(1 - \alpha)$ y $(1 - \beta)$, que se expresan en tanto por uno, serían de 0.95 y 0.9, ó de 0.9 y 0.95. Los errores de Tipo I y II, que

normalmente se suelen expresar en porcentajes, serían entonces de 95 y 90%, ó de 90 y 95%, respectivamente.

Dichos valores significan, por un lado, que es muy probable (95 ó 90%) que, con la muestra de que disponemos, algún elemento de la población que pertenezca a ella se haya quedado fuera de la muestra. Esto es normal en estadística cuando se trabaja con muestras pequeñas. *Por otro lado, sin embargo, los valores obtenidos también significan que con la muestra de que disponemos, si existe una cierta tendencia en los datos, la detectaremos con una probabilidad elevada (90 ó 95%). En otras palabras, la muestra, aunque pequeña, será representativa.*

Esta perspectiva resulta esperanzadora en principio. Sin embargo, siendo rigurosos, deberemos calcular a posteriori (una vez dispongamos de los resultados de desviaciones estándar de nuestro estudio para las restricciones, normas y técnicas de traducción del corpus, vid. Capítulo 9) el valor del mínimo tamaño muestral, de acuerdo con la fórmula mostrada en la nota al pie anterior.

6.3.3. Comparación de datos de poblaciones: Test de Hipótesis

Las similitudes y diferencias entre los datos obtenidos de dos poblaciones se pueden analizar empleando métodos estadísticos. Entre ellos destacamos los denominados *test de hipótesis*, que nos permiten comprobar con un margen de confianza predefinido si los datos recogidos de las dos poblaciones son estadísticamente iguales o diferentes entre sí para alguna de las características, o parámetros, que caracterizan dichas poblaciones. Dicha diferencia entre las poblaciones supone la hipótesis que el test nos ayuda a ratificar.

Para el caso concreto de nuestro estudio, las poblaciones que consideramos son las traducciones para las versiones dobladas y subtituladas de las cinco películas de nuestro corpus. Los características observadas que describen dichas poblaciones son los tres parámetros que incluimos en nuestra metodología de análisis: las restricciones operativas en traducción audiovisual, así como las normas y técnicas en esta variedad de traducción. Pretendemos, por lo tanto, ensayar *test de hipótesis* para la frecuencia de aparición de restricciones, normas y técnicas de traducción en las cinco versiones dobladas y las cinco versiones subtituladas de las películas que componen nuestro objeto de estudio.

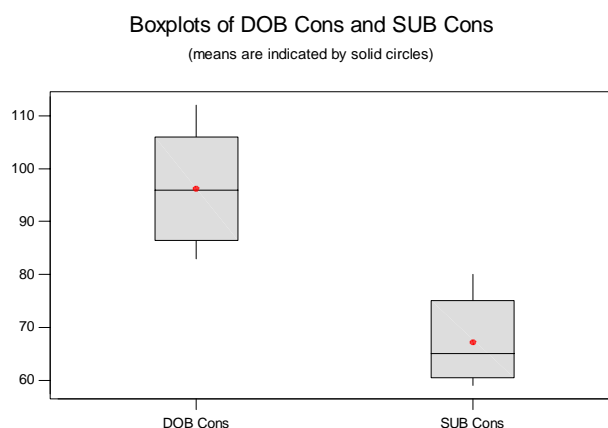
Adicionalmente, y empleando para ello la representación paramétrica del método de traducción que hemos definido en este capítulo (de hecho, hemos desarrollado esta representación que nos permite expresar el método de traducción para cada película traducida

de cada una de las dos modalidades por medio de un valor numérico, con esta única finalidad), llevaremos a cabo *tests de hipótesis* para los diez valores obtenidos: cinco para el método de traducción de las películas dobladas, y cinco para el método de traducción de las películas subtituladas. Véase a tal efecto el apartado 9.4.

Existen diferentes tipos de pruebas a realizar, dependiendo de si los datos que se manejan presentan un comportamiento normal o no (si no son o son, de tipo aleatorio). Para datos normales, se puede poner a prueba los valores de las medias de ambas poblaciones por medio de varios ensayos, como el “Two-sample T test” o el “Anova One-Way”. Los gráficos que se obtienen como resultado de dichas pruebas son los denominados “boxplots”, por medio de los cuales se aprecia visualmente claramente el resultado del test. Para el caso de poblaciones con un comportamiento totalmente aleatorio, de tipo no normal y que contienen datos que aparentemente presentan un comportamiento estadísticamente diferente a los del resto de la población (denominados en la jerga “outliers”), se puede llevar a cabo un ensayo como el denominado “Mood’s Median test”, que no requiere conocer los parámetros estadísticos básicos de la distribución de la muestra y que, por lo tanto, se considera en estadística como mucho más robusto.

Para ilustrar el aspecto de los datos y gráficos surgidos de estas pruebas, supongamos que disponemos de datos de frecuencia de aparición de restricciones para las versiones dobladas y subtituladas de las cinco películas. Dichos hipotéticos datos (los datos reales aparecerán en el capítulo 8), podrían estar reflejados en una tabla como la que se presentó en el apartado 6.3.1., donde fueron sometidos a pruebas de normalidad.

Si a continuación llevamos a cabo un test de hipótesis (de tipo “Two-sample T-test”) con estas dos series de datos (de las que ya sabemos que presentan un comportamiento normal), obtendríamos resultados que nos indicarían, por medio de una representación gráfica y una serie de valores numéricos, si los datos pertenecen a poblaciones estadísticamente diferentes. El gráfico y los datos obtenidos para los datos hipotéticos concretos a los que nos referimos tendrían el siguiente aspecto:



Two Sample T-Test and Confidence Interval

Two sample T for DOB Const vs SUB Const

	N	Mean	StDev	SE Mean
DOB Cons	5	96.2	10.9	4.9
SUB Cons	5	67.20	8.23	3.7

95% CI for mu DOB Cons - mu SUB Cons: (14.5, 43.5)

T-Test mu DOB Cons = mu SUB Cons (vs not =): T = 4.74 P = 0.0021 DF = 7

Figura 7: Gráfico y valores obtenidos a partir de un test de hipótesis para dos poblaciones normales de frecuencias hipotéticas de aparición de restricciones, en las versiones dobladas y subtituladas de las cinco películas de nuestro corpus

El gráfico (del tipo “boxplot”) muestra los resultados de la prueba. Cada caja corresponde a una serie de cinco datos (“N” = 5, las restricciones para doblaje y las restricciones para subtitulación). Las medias de cada serie (“Mean” = 96.2 para doblaje, y 67.2 para subtitulación) aparecen reflejadas en el gráfico como el punto en la mitad de cada caja (“means are indicated by solid circles”).

A efectos prácticos, de estos resultados, sólo nos interesa comprobar en el gráfico si existe superposición entre los contornos de las dos cajas. Es decir, se trata de comprobar si las cajas se extienden de forma que el extremo inferior de la caja superior corresponde a valores coincidentes con el extremo superior de la caja inferior. Dicha superposición nos indica el grado de similitud entre las poblaciones. Si existe superposición, no se puede afirmar que las muestras son estadísticamente diferentes. Para el caso concreto que nos ocupa, al no existir superposición, se puede afirmar con un 95% de confianza que las muestras presentan valores

medios estadísticamente diferentes, con lo que la presencia de restricciones en doblaje y en subtitulación puede considerarse como el resultado de fenómenos estadísticamente diferentes.

Una vez más, el 95% proviene del resultado del valor “p”, que hemos sombreado en los resultados de la figura anterior, y que, como ya hemos puesto de manifiesto, se expresa en tanto por uno. Para este tipo de prueba, el criterio de interpretación consiste en que un valor de “p” inferior a 0.05 (en este caso es de 0.0021), nos indica que la prueba ha sido favorable con el porcentaje de confianza mencionado.

Si no dispusiéramos de información sobre la normalidad de las poblaciones mencionadas, o si las mismas no hubieran pasado un test de normalidad, también podríamos realizar un test de hipótesis para comprobar si las medias de las poblaciones son estadísticamente diferentes. En este caso, la prueba que deberíamos ensayar sería un “Mood’s Median test”. Si lo aplicamos a nuestro hipotético ejemplo de restricciones, obtendríamos unos valores como los que siguen:

Mood Median Test

Mood median test for C3

Chi-Square = 10.00 DF = 1 P = 0.002

C4	N<=	N>	Median	Q3-Q1	Individual 95.0% CIs
DOB Cons	0	5	96.0	19.5	(-----+-----)
SUB Cons	5	0	65.0	14.5	(-----+-----)

-----+-----+-----+-----
60 75 90 105

Overall median = 81.5

* NOTE * Levels with < 6 observations have confidence < 95.0%

A 95.0% CI for median(DOB Cons) - median(SUB Cons): (3.0,53.0)

Figura 8: Gráfico y valores obtenidos a partir de un test de hipótesis para dos poblaciones no normales de frecuencias hipotéticas de aparición de restricciones, en las versiones dobladas y subtituladas de las cinco películas de nuestro corpus

En este caso, la representación gráfica que se genera es un diagrama en que aparece la distribución de los datos en forma de dos líneas limitadas por paréntesis en sus extremos. Los valores de las líneas tienen su referencia con relación a los valores numéricos de una escala que se sitúa en la parte inferior (que va desde menos de 60 a más de 105, el número de restricciones en nuestras dos poblaciones).

El criterio gráfico a seguir para interpretar el resultado consiste, al igual que en los “boxplots” del “Two-sample T test”, en la superposición de las líneas enmarcadas entre los paréntesis. Dicha superposición nos indica el grado de similitud entre las poblaciones. Si existe superposición, no se puede afirmar que las muestras son estadísticamente diferentes. Para el caso concreto que nos ocupa, al no existir superposición, se puede afirmar con un 95% de confianza que las muestras presentan valores medios estadísticamente diferentes.

De nuevo, el 95% proviene del resultado del valor “p”, que hemos sombreado en los resultados de la figura anterior, y que como ya indicamos, se expresa en tanto por uno. Para este tipo de prueba, el criterio de interpretación a seguir consiste en que un valor de “p” inferior a 0.05 (en este caso es de 0.002), nos indica que la prueba ha sido favorable con el porcentaje de confianza mencionado.

Debe ponerse de manifiesto la coincidencia de los valores que hemos obtenido para nuestra hipotética población por medio de dos pruebas totalmente diferentes ($p = 0.0021$ para el primer tipo de test, con datos normales; y $p = 0.002$ para el segundo tipo, con datos no normales).

Hemos considerado oportuno mencionar en este punto del trabajo la posibilidad de que existan ambas opciones, ya que todavía desconocemos si los datos con los que tendremos que trabajar serán normales o no. En el capítulo 9 emplearemos un tipo de prueba u otra, dependiendo de los resultados que obtengamos del test de normalidad para las poblaciones de datos reales de nuestros parámetros de estudio, y de los datos numéricos del método expresado en forma paramétrica. En cualquier caso, y según hemos explicado, siempre podríamos llevar a cabo un “Mood’s Median test” para obtener conclusiones con soporte estadístico sobre la hipótesis de que los valores de la media de las poblaciones sean diferentes o no, tanto para datos normales como para no normales.

A modo de conclusión de este apartado, debemos poner de manifiesto la importancia de los *tests de hipótesis* para poder afirmar, con un margen de fiabilidad estadísticamente riguroso, que los tres parámetros de nuestra metodología de análisis, y del método de traducción (como combinación de los mismos), presentan comportamientos estadísticamente diferentes entre sí.

CAPÍTULO 7

DESCRIPCIÓN DEL CORPUS

En nuestro trabajo vamos a centrarnos en un corpus limitado, pero representativo (en términos estadísticos) de una población⁹⁹ determinada: ciertas películas independientes norteamericanas realizadas entre los años 2001 y 2003, y exhibidas en España durante un período concreto (enero de 2001 – junio de 2004), tanto en su versión doblada como subtitulada.

Es de sobra conocido que nuestro mercado cinematográfico nacional está sobresaturado de películas procedentes de la industria fílmica de ese país. Para el presente trabajo, sólo nos interesan cierto tipo de películas de esta gran población, las que pertenecen a un determinado género, o más bien subgénero, que denominamos “cine independiente de autor americano”.

Si empleamos este concepto, será entonces obligatorio, en la parte teórica del análisis del corpus (primer apartado del presente capítulo), hacer una revisión del concepto de “género” en nuestro estudio. Debe también ponerse de manifiesto que la revisión bibliográfica llevada a cabo en este apartado está relacionada con los géneros cinematográficos, y no con los géneros de los textos audiovisuales para su traducción desde una perspectiva profesional o didáctica. Este primer apartado contiene también una aproximación general al fenómeno del cine independiente americano¹⁰⁰, además de una circunscripción del corpus del trabajo desde un punto de vista de análisis traductológico.

El segundo apartado de este capítulo lo dedicamos a una descripción más práctica del corpus: se destacan en primer lugar los criterios que pensamos que, en primera aproximación, pueden servir para caracterizar a grandes rasgos una película perteneciente al cine independiente americano, y se hace referencia a la lista de películas que hemos seleccionado por medio del uso de dicha lista de criterios (son en total 131 seleccionadas de las 1353 analizadas). Después pasamos a describir con más detalle las cinco películas pertenecientes al corpus del presente trabajo.

⁹⁹ “población” se entiende en este contexto en términos estadísticos. Vid. 6.3.

¹⁰⁰ Ya destacamos que dicho concepto es el empleado para reducir esa gran población mencionada de películas americanas exhibidas en España a otra claramente inferior, las que consideramos como pertenecientes al “cine independiente americano” (vid. 7.2.2. y 7.2.1., donde se lista la población de películas de nuestro estudio, y los criterios seguidos para su recopilación, respectivamente).

7.1. DESCRIPCIÓN TEÓRICA DEL CORPUS

En este apartado pretendemos enmarcar teóricamente las películas de nuestro corpus dentro del campo de los estudios cinematográficos. Para ello repasamos rápidamente el concepto de género desde esta perspectiva, alejada, a pesar de algunos autores, de los estudios de traducción¹⁰¹.

A continuación nos centramos en una breve descripción (teórica) del cine independiente americano de autor. Debe ponerse de manifiesto, desde un principio, que no es nuestra intención describir detalladamente este fenómeno tan complejo, sino tan sólo mencionar unas características generales que nos ayuden a entender de qué estamos hablando cuando mencionamos este tipo de películas.

Para finalizar, intentaremos justificar las razones de índole traductológica que nos han llevado a seleccionar este tipo de películas para formar parte de nuestro corpus.

7.1.1. Los géneros cinematográficos

No es objeto del presente trabajo abordar de forma rigurosa ni detallada el concepto de género ni las tipologías textuales, ni sus relaciones con la práctica de la traducción. Como ya destacamos (vid. 1.1.1.1.), sólo nos interesa el concepto de género desde un punto de vista cinematográfico, y lo utilizamos como “agente limitante” para acotar el número de películas (la población) de las cuales nuestro corpus pretenderá ser una muestra de un tamaño aceptable y representativo. Aún así, hemos revisado la aportación de Agost (1996 y 1999), comentada por Hurtado (2001:503) y por Chaume (2003a:184-185), autor que incluye además otras consideraciones de interés al respecto en el Capítulo 8 de esa obra.

7.1.1.1. Definición de género cinematográfico

Hemos preferido realizar una breve incursión teórica en las clasificaciones de géneros desde la óptica cinematográfica, por un lado para poner de manifiesto una clasificación de géneros, y por otro, para que nos sirva como introducción y así adentrarnos en las publicaciones relacionadas con el cine independiente de autor americano.

Iniciamos esta aproximación teórica con el estudio de la obra de Juncosa y Romaguera (1997), en su capítulo 6. Además, hemos completado este enfoque teórico con información de

¹⁰¹ Algunos autores, como Chaume (vid. 1.1.5.), defienden los trabajos encaminados al acercamiento a la traducción audiovisual desde los estudios sobre cine.

carácter más general (obtenida en Internet), relacionada con el tema de los géneros cinematográficos¹⁰².

Juncosa y Romaguera ponen de manifiesto, desde un principio, la arbitrariedad de este tipo de clasificaciones:

El cinema, com qualsevol art (literatura, arquitectura, teatre, pintura...), es pot classificar de moltes diverses maneres, tenint en compte que tota classificació no és altra cosa que una convenció per entendre i estudiar millor una disciplina (JUNCOSA y ROMAGUERA, 1997:65)

Asimismo, destacan que los géneros “vénen afectats pels canvis dels gustos”, con lo que todos los géneros han visto momentos álgidos, de gran popularidad, que en muchos casos se han visto seguidos por otros que, por cansancio de los productores o de la audiencia, o por el agotamiento de la fórmula, han causado incluso la desaparición de estos productos de la pantalla. En nuestro caso, al hilo de estas afirmaciones, pensamos que el hipotético “auge” del cine independiente de autor en los Estados Unidos puede haber surgido como una reacción al “establishment” de la mercadotecnia de Hollywood y sus cánones reinantes.

En cuanto a la definición de género, estos autores indican que:

[...] un gènere es constitueix d'una sèrie de films que presenten característiques anàlogues en el tema, en l'argument, encara que les seves ambientacions solen ser diferents; mentre que en un “subgènere” allò comú es troba en aspectes de la trama, en els personatges i en la ambientació (JUNCOSA y ROMAGUERA, 1997:66)¹⁰³.

Hemos encontrado otra definición de género cinematográfico¹⁰⁴, bastante similar a la anterior. En este sentido:

Film genres are various forms or identifiable types, categories, classifications or groups of films that are recurring and have similar, familiar or instantly-recognizable patterns, syntax, filmic techniques or conventions - that include one or more of the following: settings (and props), content and subject matter, themes, period, plot, central narrative events, motifs, styles, structures, situations, recurring

¹⁰² Herrera (2005:298) cita siete páginas web como referencia para consultar el tema de los géneros cinematográficos. Algunas de ellas nos han servido para redactar este apartado.

¹⁰³ Las películas de nuestro corpus presentan además esa coincidencia de temas tratados que ponen de manifiesto Juncosa y Romaguera para los subgéneros, y así lo hemos destacado en la Introducción.

¹⁰⁴ <http://www.filmsite.org/genres.html>

icons (e.g., six-guns and ten-gallon hats in Westerns), stock characters (or characterizations), and stars. Many films straddle several film genres.

Ambas definiciones destacan que las películas que se asocian a determinados géneros presentan, en cualquier caso, una cierta coincidencia de contenido y forma, que a fuerza de repetirse, con todas sus posibles variaciones, acaban dotando de una cierta naturaleza específica a sus componentes.

7.1.1.2. Clasificaciones de géneros cinematográficos

En cuanto a las clasificaciones, según Juncosa y Romaguera, los géneros cinematográficos pueden clasificarse en las siguientes diez categorías:

- Aventuras
- Ciencia-ficción
- Comedia
- Documental
- Dramático
- Histórico
- Musical
- Policiaco (o policíaco)
- De terror o fantástico
- Western

En la misma página mencionada anteriormente (<http://www.filmsite.org/genres.html>) hemos encontrado la siguiente clasificación de géneros, que incluye once categorías:

- Acción
- Aventuras
- Comedia
- Policiaco (o policíaco)
- Dramático
- Épico / Histórico
- Terror

- Musical
- Ciencia-ficción
- Bélico
- Western

En otra página web (<http://www.questia.com/PM.qst?a=o&d=27367398>), donde puede verse la edición electrónica de *Handbook of American Film Genres* (Wes D. Gehring; Greenwood Press, 1988), se incluyen hasta 18 capítulos dedicados a los diferentes géneros: aventuras, western, películas de gangsters, cine negro, películas de guerra de la Segunda Guerra Mundial, comedia absurda, comedia popular, parodia, humor negro, comedia humorística, terror, ciencia-ficción, fantasía, musical, melodrama, películas sobre problemas sociales, biografías y películas de arte y ensayo; que se reúnen a su vez en cinco grandes grupos de géneros: géneros de acción y aventuras, géneros de comedia, géneros fantásticos, géneros de canciones y novelas, y géneros no tradicionales.

Puede comprobarse que las dos primeras clasificaciones, de lo que parece denominarse “géneros clásicos”, son muy similares. Algunas categorías comunes aparecen agrupadas o separadas, en ocasiones, pero los contenidos de ambas clasificaciones son muy parecidos. La tercera clasificación parece más detallada, aunque como el mismo título del libro referenciado indica, parece centrarse más en las producciones norteamericanas.

Para nuestro estudio, consideramos que las películas de nuestro subgénero (el cine independiente americano) pertenecen, desde una óptica teórica, al género dramático, género que Juncosa y Romaguera definen en un sentido general como:

Gènere literari que planteja les relacions entre dos o més éssers humans en termes de conflicte o confrontació, que procura emocions en el públic per mitjà de les intrigues apasionades i els contrastes evidents dels seus personatges, els quals, moguts per les seves accions interiors, poden arribar a no ser amos del seu destí, fins a l'extrem d'empènyer l'heroi fins a la mort (JUNCOSA y ROMAGUERA, 1997:69)

Entre las variantes del cine dramático los autores mencionan el cine romántico, el melodrama y la tragedia. Para nuestro caso, podemos decir que algunas de las películas de nuestro corpus podrían, sin duda, incluirse dentro de la última variante.

La definición del género dramático en Internet¹⁰⁵ es muy similar a la enunciada por los autores tomados como referencia:

Drama Films are serious presentations or stories with settings or life situations that portray realistic characters in conflict with either themselves, others, or forces of nature. A dramatic film shows us human beings at their best, their worst, and everything in-between. Each of the types of subject-matter themes have various kinds of dramatic plots. Dramatic films are probably the largest film genre because they include a broad spectrum of films. See also [crime films](#), [melodramas](#), [epics \(historical dramas\)](#), [biopics \(biographical\)](#), or [romantic](#) genres - just some of the other genres that have developed from the dramatic genre.

Como variantes de este tipo de géneros dramáticos se presentan: los dramas de índole social, como *American Beauty* (Sam Mendes, 1999) y *Traffic* (Steven Soderbergh, 2000); las películas sobre enfermedades mentales, como *Ordinary People* (debut de Robert Redford como director, 1980); las películas sobre el alcoholismo, como *Days of Wine and Roses* (Blake Edwards, 1962), las películas sobre conflictos generacionales, como *Rebel without a cause* (Nicholas Ray, 1955); películas sobre conflictos raciales y relacionadas con los derechos civiles, como *Do the Right Thing* (Spike Lee, 1989); dramas sobre juicios, como *Philadelphia* (Jonathan Demme, 1993); dramas políticos, como *JFK* (Oliver Stone, 1991); dramas sobre periodismo y los medios de comunicación, como *Salvador* (Oliver Stone, 1982); y dramas relacionados con la segunda guerra mundial, como *The Best Of Our Lives* (William Wyler, 1946) .

Pensamos que las películas de nuestro corpus pertenecen a este tipo de género dramático; muchas de las películas mencionadas en el párrafo anterior se sitúan en la línea de las elegidas para este proyecto, incluso algunos de los directores que se citan son conocidos oficialmente como “independientes”¹⁰⁶.

7.1.1.3. El cine independiente americano: ¿Un género?

Sánchez (2004) intenta explicar por qué este tipo de cine puede considerarse como un “género”, concepto que define lúcidamente de la siguiente manera:

¹⁰⁵ Definición extraída de <http://www.filmsite.org/dramafilms.html>

¹⁰⁶ Vid. 7.2.2. y Anexo 5, donde aparecen, entre las películas que consideramos independientes en el periodo 2001-2003, obras de Sam Mendes, Steven Soderbergh y Spike Lee. Vid. 7.2.1.2. donde se destaca el papel fundamental de Robert Redford dentro del panorama del cine independiente americano.

Porque hay una cierta iconografía, un cierto tono, una cierta musicalidad, una cierta gramática visual y temática, que ha convertido al cine independiente americano en un género tan reconocible como el *film noir* o el cine de terror. Su progresiva transformación en “género” – se entiende el género como una estructura programática con la que el espectador se identifica casi por costumbre, por amable y conservadora repetición – ha sido, también, su certificado de defunción: lo que había comenzado en los suburbios de la normativa clásica, lo que despreciaba la narrativa tradicional, lo que prefería la casualidad de la vida o el sueño a la predeterminación de la ficción, ha terminado por encontrar una fórmula que lo hace previsible (SÁNCHEZ, 2004:307)

Por nuestra parte consideramos que, el hecho de que un género alcance dicho grado, en el sentido de hacerse predecible, no supone en absoluto su defunción, sino más bien, su mayoría de edad.

El mismo autor, que como destacamos más adelante, califica a este tipo de cine como la expresión de la carencia de género, pone de manifiesto el carácter relativo de sus manifestaciones anteriores, y atribuye a este tipo de películas la posibilidad de arremeter contra el concepto de “género”:

[...] el cine independiente intenta negar su condición genérica manteniéndose, salvo contadas ocasiones, en una aparente indefinición, una tierra de nadie donde la comedia parece tragedia y la tragedia, intriga. Es su modo particular de expresar su condición posmoderna: asumir la muerte de los géneros convirtiéndola en un género en sí mismo, un género que se parece misteriosamente a la vida cotidiana de una nación llena de contrastes (SÁNCHEZ, 2004:307)

7.1.2. El cine independiente de autor americano

En cuanto al (sub)género de cine de autor independiente americano, hemos tenido la suerte de poder disfrutar de un ciclo de ese tipo de películas en la Filmoteca de Valencia entre los meses de diciembre de 2004 y febrero de 2005; en esta retrospectiva pudimos adquirir documentación que vamos a emplear en este trabajo. Reproducimos en el Anexo 4 el contenido del folleto de presentación de dicho ciclo. El folleto se completa con la lista de películas exhibidas. Éstas se agruparon en los bloques siguientes: cine de consumo, cine underground y nuevo cine americano, nuevo hollywood, documentalistas e independientes. Las películas de nuestro corpus pertenecen al último de estos bloques. Seis de las ocho películas emitidas en el ciclo en este último bloque (independientes): *Permanent Vacation* (Jim Jarmusch, 1980), *Liquid Sky* (Slava Tsukerman, 1982), *Lianna* (John Sayles, 1983), *Stranger Than Paradise* (Jim Jarmusch, 1984), *She's Gotta Have It* (Spike Lee, 1986) y

Slacker (Richard Linklater, 1991), aparecen mencionadas en repetidas ocasiones en la bibliografía consultada (a la que hacemos referencia a continuación), como fundamentales para entender el surgimiento de este (sub)género, sus principales protagonistas y las facetas que lo componen.

Cueto y Weinrichter (2004) también ofrecen una clasificación muy similar de las películas “off-Hollywood” que hemos mencionado anteriormente: nuevo hollywood, pop cinema, cine documental, cine underground y nuevo cine indie, en el que situaríamos, como ya hemos destacado, las películas de nuestro corpus.

Cinema of Outsiders: The Rise of American Independent Film (Levy, 1999), constituye una obra fundamental sobre este (sub)género¹⁰⁷. Su revisión nos ha ayudado a adquirir una perspectiva general de este tipo de cine desde sus inicios, desde el punto de vista norteamericano.

La revisión teórica que se ofrece a continuación tiene como único objetivo entender y contextualizar las películas que forman parte de nuestro corpus.

7.1.2.1. ¿Qué es un filme independiente?

Ideally, an indie is a fresh, low-budget movie with a gritty style and off-beat subject matter that expresses the filmmaker’s personal vision. The expectation is for an idiosyncratic mindset, the stamp of truly independent filmmakers like Steven Soderbergh, John Sayles, Hal Hartley, and Todd Haynes, who stubbornly stick to their eccentric sensibilities. The independent label evokes audacious movies that require a leap of imagination on the part of the viewers (LEVY, 1999:2)

En principio, podemos utilizar esta cita para definir las películas del (sub)género que nos interesa. El cine independiente americano debe entenderse, al menos en un principio, como una propuesta alternativa a la mercadotecnia de Hollywood.

Antes se utilizaba el término “independiente” para referirse a películas de bajo presupuesto comercializadas por distribuidoras menores. Sin embargo, según Levy (1999:3), “in the 1990s, however, things have changed. Companies like Disney, Warner and Universal have taken over independents such as Miramax, New Line and October, and indies’ budgets have increased to as much as \$50 million”.

¹⁰⁷ Sánchez, S. (en Cueto y Weinrichter, 2004:306), dice de Levy: “[...] el crítico americano, uno de los pioneros en analizar el fenómeno *indie* desde una óptica más rigurosa y completista”.

Tanto el concepto de distribución como el de financiación generan confusión en relación con el término “independiente”. Desde un punto de vista original (y radical), sólo los filmes con financiación fuera del “establishment” y distribución “menor” podrían considerarse como independientes. Esta consideración comienza a perder validez en el momento en que las grandes distribuidoras empiezan a absorber a las independientes, o cuando compañías independientes ofrecen mayores precios por guiones que las grandes compañías de Hollywood.

Debido a esto, en la actualidad, el concepto de cine independiente puede entenderse desde una perspectiva dual:

Two different conceptions of independent films can be found. One is based on the way indies are financed, the other focuses on their spirit or vision. According to the first view, any film financed outside Hollywood is independent. But the second suggests that it is fresh perspective, innovative spirit, and personal vision that are the determining factor (LEVY, 1999:3)

Sánchez (2004), que denomina al cine independiente americano “el género sin género”, también se hace eco de la posibilidad de definir este fenómeno desde varios puntos de vista. Según el autor, es posible una definición desde un punto de vista estrictamente económico, que no comparte:

[...] - así lo hace Kevin Smith¹⁰⁸ cuando afirma: “lo que define una película independiente es la pregunta: ¿Esta película puede hacerse en un estudio? Si dices que no, entonces es una película independiente” – se cae en el tópico que responde al capitalismo salvaje que la era Reagan impuso durante los 80, década del florecimiento del movimiento *indie* tal y como lo conocemos (SÁNCHEZ, 2004:305)

Además, es posible también una definición según una versión de la nueva teoría de autores, que el autor relaciona con el cine europeo:

[...] - como hace Nancy Savoca, directora de *True Love* (1986) al afirmar que “el cine independiente es realmente una forma de pensar [...] Se trata de tener una visión y un punto de vista al contar una

¹⁰⁸ “Tres semanas de rodaje y poco más de 23.000 \$ fueron suficientes para que *Clerks* (Kevin Smith, 1994), se convirtiera en el nuevo descubrimiento del Festival de Sundance y Smith en el nuevo niño mimado de Miramax” (SÁNCHEZ, 2004:339). *Clerks II* (Kevin Smith, 2005) ha sido estrenada en España en el verano de 2006.

historia”¹⁰⁹ – se reconoce la influencia (y, por qué no, un cierto complejo de inferioridad) de los nuevos cines europeos (SÁNCHEZ, 2004:305)

Otra posibilidad, mencionada por Sánchez (2004:305), es la de combinar las dos posturas, como hace hábilmente el crítico Roger Ebert:

Una película independiente está realizada fuera del sistema de estudios tradicional de Hollywood, a menudo a partir de una financiación poco convencional, y su razón de ser es expresar una visión personal del director antes de la noción que alguien tiene de la taquilla (EBERT, R. *Chicago Sun-Times*. 13 de abril de 1987)

Esta posibilidad coincide en cierta medida con la cita introductoria de este subapartado, por parte de Levy. Sin embargo, Sánchez opina que “el resultado de esta posibilidad es demasiado romántico y oportunista como para creérselo a pies juntillas”.

Al final, Sánchez (2004:305) opta por una aproximación escéptica al fenómeno, y se hace eco de las palabras de Alan Rudolph: “tal vez la única manera de enfrentarse a este dudoso debate independiente es la distancia y el escepticismo que demuestra Alan Rudolph [*Choose Me*, 1995]”, y para ello cita las palabras del director:

Independiente es un concepto erróneo [...]. Si eres realmente independiente, nadie puede etiquetarte y tu película no puede ser encasillada. Si estás contra el sistema, eres parte del sistema. Independiente se ha transformado en una etiqueta que facilita el análisis de las cosas que son mucho más complicadas. El espíritu independiente debería confiar lo menos posible en controles externos (MOONEY, J. *Hollywood Reporter. Special Independents Issue*. Agosto de 1994)

Sánchez termina reconociendo la aportación de Levy, que propone un decálogo de características que definen el cine independiente americano. Destaca, de entre ellas, algunas como “bastante significativas”, con las que coincidimos:

- La necesidad de auto-expresión
- El progresivo aislamiento de la industria de Hollywood de la producción de películas que abordaran temas polémicos y provocativos (como lo hizo el cine americano de los

¹⁰⁹ Sánchez hace referencia a Levy, E. (1999)

años 70). “El cine independiente tenía que tomar el relevo de los Scorsese, De Palma, Coppola, Schrader, etc.” (SÁNCHEZ, 2004:306)

- El declive de las películas en habla no inglesa en el mercado de Estados Unidos, que ha dejado un hueco que han acabado por ocupar películas independientes
- La influencia de Sundance¹¹⁰ y las distribuidoras independientes, lideradas por Miramax, que ha conseguido colocar cine *indie* en las multisalas

Desde un punto de vista mucho más práctico, en el festival de Sundance, y siempre de acuerdo con Levy (1999:4), “the criteria for inclusion in the Dramatic Competition is rather simple: Films have to be independently produced and their budgets must have at least 50 percent American financing”.

Podemos intentar resumir esta dualidad presente en todas las definiciones que hemos consultado sobre cine independiente americano con la siguiente cita:

La mayoría de artículos y libros publicados en torno al fenómeno *indie* han puesto todo su empeño en demostrar el fenómeno en términos de presupuestos o recaudaciones. [...] Sin embargo, es curioso que después de veinte años del estreno de *Extraños en el paraíso* (*Strangers Than Paradise*; Jim Jarmusch, 1984), sea tan fácil reconocer, tanto en forma como en fondo, cuándo estamos frente a una película independiente americana (SÁNCHEZ, 2004:307)

Por esto, y siempre desde nuestro punto de vista, es el segundo de los factores mencionados hasta ahora el que nos ha llevado a escoger películas de este subgénero para la realización del presente trabajo, como se justificará en el siguiente apartado. En España, este tipo de películas son las candidatas a exhibirse en salas de V.O.S., aunque las elegidas para nuestro corpus pudieron verse también en versión doblada.

7.1.2.2. *El nuevo cine independiente americano*

Sin ningún género de dudas, el auge del cine independiente americano constituye uno de los fenómenos culturales más importantes de las últimas décadas. En palabras de Levy:

The development of a viable alternative cinema, with its own institutional structure, may be one of the most exciting developments in the American Culture during the past two decades (LEVY, 1999:13)

¹¹⁰ “La Meca” del cine independiente americano, véase 7.1.2.2. donde se habla del papel fundamental de este festival en el auge de este tipo de cine.

Las películas independientes se crearon su propio espacio en la industria cinematográfica en la década de los 90. Una buena muestra de ese nuevo estatus es la disposición de actores y actrices famosos a participar en ellas a cambio de unos honorarios bajos, siempre que se les ofrezca un papel interesante. Las películas de nuestro corpus son un buen ejemplo de ello: actrices como Halle Berry o Nicole Kidman obtuvieron estatuillas de la Academia por sus papeles en *Monsters' Ball* y *The Hours*, en 2001 y 2002, respectivamente. La prueba es que “a growing number of key players in Hollywood’s creative community, such as directors Spike Lee and Steven Soderbergh, and movie stars like John Travolta, Bruce Willis and Tim Robbins, now commute regularly between studio and indie films” (Levy, 1999:14).

Las películas independientes se ganaron este respeto al obtener premios en los principales festivales europeos, sobre todo en el más prestigioso de ellos, el de Cannes¹¹¹. Otra prueba de esta evolución (Levy, 1999:15) es que en 1987 “all five nominees for the Best Picture Oscar were made outside Hollywood’s establishment”.

Como resultado de esta evolución, directores independientes, como Quentin Tarantino (*Reservoir Dogs*, *Pulp Fiction*, *Jackie Brown*, *Kill Bill*) y Edward Burns (*The Brothers McMullen*, *She’s the One*), se han convertido en estrellas mediáticas conocidas a nivel mundial.

No se puede hablar de cine independiente americano sin citar a Sundance¹¹²:

Every major city in the United States has a film festival, but there is little doubt that the Sundance Film Festival is the premier showcase for new American indies. Indeed, as far as industry heat and exciting discoveries are concerned, Sundance now ranks second only to Cannes on the film map. Celebrating new talent, Sundance has become a Mecca for aspiring independents (LEVY, 1999:39)

De cualquier modo, está claro que el cine independiente, o lo que queda de él, no existiría sin Sundance. [...] Echar una ojeada a los veinticinco años de su programación es asistir a un desfile de futuras

¹¹¹ *Sex, lies and videotape* (Steven Soderbergh, 1989), *Wild at Heart* (David Lynch, 1990), *Barton Fink* (Joel Cohen, 1991) y *Pulp Fiction* (Quentin Tarantino, 1994) obtuvieron el premio a la mejor película en dicho festival.

¹¹² Dicho festival alcanzó su consagración internacional definitiva en 1989; curiosamente, por medio de la película de Steven Soderbergh (*Sex, lies and videotape*), que obtuvo el premio del público, y que además, como ya hemos destacado, también triunfó en Cannes. Sánchez dedica en su ensayo el apartado 12 a este fenómeno, y también pone de manifiesto, por comparación con el efecto que *Ciudadano Kane* (1941) tuvo sobre su director (Orson Welles), las dificultades que “el niño prodigio del cine indie” (Soderbergh) ha tenido para reconstruir su carrera como director a partir de ese momento. Dificultades superadas, a lo largo de los años, con películas recientes como *Erin Brockovich*, *Traffic* y *Oceans’ Eleven*.

celebridades. Es conservar, en definitiva, la más valiosa foto de graduación de un colectivo de directores que empezaron su carrera con los bolsillos vacíos y las carpetas llenas de ideas, y que acabaron, en su mayoría, siendo absorbidos por un sistema... (SÁNCHEZ, 2004:346)

y a Robert Redford:

Robert Redford, credited with launching the new indie movement, has split himself in two, pursuing a high-road strategy of starring in glossy studio movies [...], while directing edgier, smaller, studio movies [...]. Redford is still a movie star, but he is better known as the guiding spirit of the Sundance Film Festival, Sundance Institute, Sundance Channel, and soon a nationwide chain of Sundance theaters (LEVY, 1999:39).

Con el paso de los años, este festival ha sido criticado por la pérdida de su idiosincrasia inicial. La limitación en el número de películas a concurso (tanto en el género dramático como en el de documental), ha generado una pléyade de obras y directores rechazados, que han dado lugar a nuevos festivales alternativos, y más independientes si cabe; como Slamdance¹¹³ y Slumdance: “hence, in 1997 yet another guerrilla festival, Slumdance, came into being” (Levy, 1999:46)¹¹⁴.

En cualquier caso, las películas independientes actuales han abandonado su carácter inicial de “guerrilla”, para situarse a medio camino entre el cine comercial y la vanguardia. Levy (1999:9) pone de manifiesto este hecho indicando que “Indies of the 1990s occupy a particular place between mainstream Hollywood and the more specialized and esoteric art films”.

7.1.2.3. *El cine independiente en la actualidad*

Resulta evidente que el cine independiente americano tiene, por méritos propios, un lugar fundamental en la industria cinematográfica actual. Además, según Levy (1999:494), “indies are no flavor of the month, they’re here to stay”, ya que las películas independientes han adquirido visibilidad a nivel mundial. Una muestra de esta afirmación es que películas como *Brokeback Mountain* (Ang Lee) y *Good Night, Good Luck* (segunda película como director de George Clooney), ambas realizadas en el año 2005, y candidatas a los Oscars en la

¹¹³ Festival que inició su andadura en enero de 1995, en Park City, con el subtítulo “Anarquía en Utah. El primer Festival Internacional del Cine de Guerrilla” (Sánchez, 2004:346), y que sigue activo, véase su página web: <http://www.slamdance.com>.

¹¹⁴ Este festival, sin embargo, sólo se celebró en la edición de 1997, como se pone de manifiesto en su aún activa página web: “we were once a film festival” (<http://www.slumdance.com>).

presente edición de estos importantes premios, se han distribuido en Europa por Warner Independent Pictures, una filial que la gran multinacional ha tenido a bien crear para este tipo de películas.

Los observadores de este fenómeno todavía se cuestionan su alcance, en el sentido de que se plantean hasta qué punto el cine independiente constituye una alternativa al “mainstream”, que realmente luche contra el statu quo, porque:

Most American indies of the past decade have steered clear of the avant-garde, the experimental and the underground [...]. At the same time, if it's hard to define the narrative or aesthetic edge in indies today, it's because independent cinema is not a unified phenomenon. It never was (LEVY, 1999: 494-495)

Como era de esperar, el resultado de la evolución de este subgénero ha sido su institucionalización, ya que “over the years, Sundance has helped to create a mainstream independent cinema” (Levy, 1999:496). El cine independiente, surgido inicialmente como alternativa a Hollywood, no puede entenderse sin la gran industria, que de alguna forma ha terminado por determinar inexorablemente su evolución, a través de la lucha por la audiencia. Los principales responsables de la evolución del cine independiente americano hacia la mercadotecnia son sin duda los hermanos Weinstein (Bob y Harvey), fundadores de Miramax:

Con su agresiva política de negociaciones y su obsesión por el *marketing*, los Weinstein cambiaron definitivamente el paisaje del cine *indie*. De algún modo, Miramax esencializa el conflicto de intereses del cine independiente americano cuando éste abandona su contexto natural y pretende acceder al ecosistema dominado por las grandes producciones de Hollywood¹¹⁵ (SÁNCHEZ, 2004:349)

Terminamos este repaso sobre cine independiente americano, el (sub)género elegido para seleccionar las películas de nuestro corpus, con uno de los últimos párrafos de la fundamental obra de Emmanuel Levy:

The American independent cinema is no doubt influenced by the socioeconomic contexts in which it operates. Some critics bemoan the movement of indie filmmakers into the mainstream, the loss to Hollywood of talents like Spike Lee or Soderbergh. However, with all the criticism against indies, their collective achievement still stands out, particularly when contrasted with Hollywood's formulas, remakes, sequels and spin-offs (LEVY,1999:514)

¹¹⁵ Miramax es filial de Disney desde 1993.

7.1.3. *Circunscripción del corpus del trabajo*

El paper que exerceixen la música, d'una banda, i la fotografia de contrastos, de l'altra, és important per a la credibilitat de la història i el compromís que sempre es busca en el públic a fi que participi anímicament del que passa a la pantalla. (JUNCOSA y ROMAGUERA, 1997:70).

Esta idea, expuesta por los autores para describir el género dramático, refleja en buena medida la percepción personal que sentimos durante el visionado de todas las películas que acabaron formando parte de nuestro corpus. Dicha percepción podría describirse diciendo que se detectó en todas ellas algo que podríamos denominar como una cierta “preponderancia del lenguaje fílmico”. Este concepto, de índole abstracta, y aún sin definir claramente¹¹⁶, podría explicar episodios de estas películas donde predominan los largos silencios, los movimientos lentos de la cámara y una fotografía “especial” (de contrastes, si nos remitimos a la cita anterior) que favorece la expresión de los sentimientos de los personajes, sin que sea necesaria la utilización de elementos lingüísticos. Pensamos que dicha matización se pone de manifiesto, desde otra óptica distinta, con la cita siguiente:

Por eso, cuando vemos una película independiente, experimentamos una extraña sensación de realidad: a no ser que la película tenga un objetivo moral o político muy definido – los documentales de Michael Moore, las diatribas (anti)racistas de Spike Lee, los manifiestos pro-gay¹¹⁷ de Gregg Araki, etcétera – a menudo prefiere observar a sus personajes, perdedores o corazones solitarios en la mayoría de los casos, en tiempos muertos o situaciones excéntricas que no tienen por qué tener un principio ni un final. [...] Esa extraña predilección por *in media* (sic) *res*, que tiene mucho que ver con el aislamiento emocional de los seres humanos que lo habitan y la espontánea alineación de los paisajes donde se relacionan, es una perfecta metáfora de la posición estratégica en la foto de grupo del cine americano contemporáneo (SÁNCHEZ, 2004:308)

Desde el punto de vista de la traducción, nos interesó esta característica porque, en principio, debería poner de manifiesto las restricciones presentes en las modalidades de

¹¹⁶ Han sido numerosos los intentos de llevar a cabo esta definición, por parte de autores como Metz, Mitry, Casetti, Di Chio o Carmona.

¹¹⁷ Se hace necesaria una referencia al *New Queer Cinema* en este trabajo, ya que una de las películas de nuestro corpus, *Elephant* (2003), está dirigida por Gus van Sant. Sánchez (2004) dedica el apartado 9 de su ensayo (“Saliendo del armario”) a este director, del que dice: “Su vinculación con el *New Queer Cinema* es intermitente pero fundacional. [...] el miembro menos militante del *New Queer Cinema*, el que concibe la condición gay como un atributo puramente estético”. La película seleccionada para nuestro corpus no trata concretamente este aspecto (aunque pueden verse en la misma un par de apuntes al respecto), pero debe reconocerse la indiscutible aportación de este director al estudio de los personajes marginales, como ya se puso de manifiesto en *Drugstore Cowboy* (1989).

traducción audiovisual que estamos estudiando: el doblaje y la subtitulación. Consideramos que, si las restricciones de esta variedad de traducción realmente acaban determinando el resultado final, la mencionada “preponderancia del lenguaje fílmico” (o esa “extraña sensación de realidad” de la cita anterior) en las películas del corpus seleccionado, debería sacar a la luz las diferencias referidas a las dos versiones de traducción que habíamos detectado nosotros, de una forma intuitiva, al ver los filmes. Y estas diferencias son precisamente las que nos interesan como objeto del presente estudio, en la medida en que nos pueden ayudar a identificar un método de traducción distinto para la versión doblada y la versión subtitulada. Pensamos que esa denominada “preponderancia del lenguaje fílmico”, o esa “sensación de realidad”, se presentan más fácilmente en los filmes que pertenecen a nuestro (sub)género escogido, el cine independiente de autor americano.

Por otro lado, y desde un punto de vista mucho más práctico, pensamos en escoger este (sub)género como el ideal para seleccionar películas que conformaran nuestro corpus, porque es este tipo de películas las que se exhiben en salas comerciales en V.O.S. Muchas de estas películas, sin embargo, también han sido exhibidas, en su versión doblada, en salas más comerciales, donde son visionadas por un público más general.

7.2. DESCRIPCIÓN PRÁCTICA DEL CORPUS

En este apartado llevamos a cabo una revisión más concreta y particularizada de las películas que componen nuestro corpus. En primer lugar destacaremos los criterios de selección que pensamos que definen a las películas de este (sub)género, y pondremos de manifiesto el número total de películas de este tipo que, de acuerdo con dichos criterios de selección, pensamos que se han exhibido en España en este periodo.

En segundo lugar describiremos de forma detallada las cinco películas que hemos seleccionado para nuestro corpus: *Monsters´ Ball* (Marc Foster, 2001), *In the Bedroom* (Todd Field, 2001), *The Hours* (Stephen Daldry, 2002), *Elephant* (Gus van Sant, 2003) y *Lost in Translation* (Sofia Coppola, 2003).

7.2.1. Criterios de selección de películas

José Luis Sánchez Noriega escribe en *Cine para leer (enero – junio 2004)* (página 112), sobre *Levity*¹¹⁸ :

Tan saturados como estamos de las grandes y publicitadas producciones de Hollywood, corremos el peligro de olvidar el cine independiente americano. Se discute si existe “tal cosa” – la mayoría de las obras nos llegan distribuidas por los grandes estudios (en este caso por Sony-Universal-Vivendi) y tampoco renuncian a estrellas cinematográficas, aunque no sean de excesivo brillo para la taquilla – pero, en todo caso, en este capítulo figuran los films de pequeño presupuesto y ambición temática y estética que resultan más cercanos al cine europeo y, por supuesto, tienen un interés notable, como esta *Levity*, que inauguró la última edición del Festival de Sundance, representativo de este cine “off-Hollywood”. Aunque no sea del todo independiente y aunque se valga de tres cotizados actores en el reparto, *Levity* es una película que opta por un público más selecto, a quien se dirige con un tema que viene a ser la antítesis de un esquema tan clásico en la tradición centenaria del cine como es el relato de la venganza (el subrayado es nuestro).

Esta cita es un buen resumen de algunas de las características del cine independiente americano (las subrayadas por nuestra parte), que se han descrito en el apartado anterior, y que por lo tanto se han utilizado como criterios de selección para la obtención de la lista de películas del Anexo 5. Dichas características coinciden con las puestas de manifiesto en el apartado 7.1.2., basadas en Levy (1999) y Sánchez (2004).

7.2.1.1. Criterios de selección de películas de cine independiente americano (2001 – 2003)¹¹⁹

A continuación se describen los diez criterios de selección seguidos para la elección de las películas que consideramos como posibles candidatas a pertenecer a la población objeto de nuestro estudio: películas de cine independiente americano realizadas entre los años 2001 – 2003 y exhibidas en España desde enero de 2001 a junio de 2004.

Los criterios de selección aparecen en orden de prioridad decreciente; es decir, que van de lo general a lo particular, de lo menos restrictivo a lo más restrictivo. Esto significa que los criterios son mutuamente excluyentes: se debe cumplir el anterior para considerar la

¹¹⁸ Esta película está presente en la lista de las que pensamos que pertenecen a nuestra población (las independientes americanas realizadas en el periodo 2001-2003 y exhibidas en nuestro país entre enero de 2001 y junio de 2004, véase Anexo 5). Se trata de un filme exhibido en V.O.S. en Valencia.

¹¹⁹ Debe ponerse de manifiesto que empleamos estos criterios de selección para asistir a la proyección de una película de la que no teníamos ninguna referencia (*The United States of Leland*, Matthew Ryan Hoge, 2003), y el resultado fue que efectivamente se trataba de un filme independiente. La película llegó a España con dos años de retraso. Si no hubiera sido éste el caso, sin duda la habríamos seleccionado para formar parte de nuestro corpus, porque la consideramos una de las mejores películas que pudimos ver en el año 2005.

posibilidad de tener en cuenta el siguiente. Se trata pues de “un model representable gràficament en forma d'arbre i basat en oposicions binàries mutuàment excloents” (Marco, 2004, basado en Zabalbeascoa, 2001, vid. 4.1.4.).

La consulta de las películas se ha llevado a cabo en Internet haciendo uso de IMDb (base de datos de películas en Internet que contiene más de 500.000 entradas), de acuerdo con la metodología que sigue a continuación. Los diez criterios mencionados son los siguientes:

1. **País:** Aparece en la entrada “USA”. Puede tratarse de una película con financiación americana únicamente, o puede que la película esté realizada además en colaboración con otros países
2. **Año:** Aparece 2001, 2002 ó 2003 (son los años que hemos seleccionado para nuestro corpus)
3. **Director considerado como “independiente”:** Aparece en la entrada de IMDb un nombre de los directores considerados (por ejemplo por Levy, o Sánchez) como tales: Kevin Smith, Steven Soderbergh, Edward Burns, John Singleton, Joel Cohen, David Lynch, Sofia Coppola, Spike Jonze, Lars von Trier, Gus van Sant, Robert Rodríguez; y en menor medida, tal vez, Michael Moore, Tim Burton y Clint Eastwood
4. **Edad del director:** este criterio puede ser una buena indicación. Aparte de los directores ya mencionados y reconocidos como tales en el *milieu* indie, un director independiente novel (la mayoría de las películas independientes son dirigidas por realizadores noveles) debería tener entre 25 y 40 años
5. **Director y guionista:** (puesto de manifiesto como “director and writer” en la lista del Anexo 5). Es común en las películas independientes americanas que el director sea también el guionista, o que haya colaborado en el guión
6. **Primera o primeras películas:** este criterio aparece marcado como “debut” en la lista del Anexo 5. Hay algunos directores independientes que provienen del campo del video musical (en su currículum vitae, en IMDb, aparece esta peculiaridad), y se puede comprobar que, después de pasar por dicha experiencia, se lanzan a la dirección de un largo, que normalmente pertenece al (sub)género independiente. También incluimos en este criterio las primeras películas de ciertos actores famosos (como George Clooney, Sean Penn, Nicolas Cage, o Antonio Banderas), cuyas “operas primas” tienden a tener estas características

7. **Argumento de la película** (“Plot Outline” en IMDb): debe tratarse de un tema diferente y personal, que no suele ser abordado por las producciones de Hollywood. Hacemos referencia a la “idiosyncratic mindset, the stamp of truly independent filmmakers” mencionada anteriormente. Es la “ambición temática y estética” de la cita inicial de este apartado
8. **Críticas** (“User Rating” en IMDb): la mayoría de las películas de la lista que anexamos, y que por lo tanto consideramos independientes, superan el 7 de nota en IMDb
9. **Comentarios de los espectadores** (“User Comments” en IMDb): A veces aparecen en este apartado comentarios como: “I saw it at Sundance”, o comentarios relacionados con la “ambición estética” a la que hemos hecho referencia anteriormente. En los comentarios se suele hablar también bastante de las interpretaciones de los actores. Se trata de un criterio hasta cierto punto de carácter superficial y subjetivo, pero, sin embargo, se trata de datos imparciales que nos ayudan a hacernos una idea de si el público en general opina que la película es “convencional” o no
10. **Actores**: hay actores conocidos que aparecen de forma recurrente en este tipo de películas (Billy Bob Thornton, Benicio del Toro, Johny Depp, Jeff Bridges, James Woods, Naomi Watts, Anjelica Houston, Val Kilmer, Morgan Freeman, Holly Hunter, Sean Penn), dándose así la famosa combinación “director desconocido + actor conocido”. Levy menciona este hecho. Véase también al respecto la cita inicial de este subapartado. Se trata de actores que están dispuestos a trabajar muy por debajo de sus honorarios cuando leen un buen guión. Otra posibilidad es que la película no tenga ningún actor conocido. Si los criterios anteriores indican que la película puede ser independiente, este criterio debe omitirse. En tales casos, no se han reflejado actores en la lista de películas del Anexo 5

7.2.1.2. *Resumen de los resultados*

La siguiente tabla (Tabla 11) refleja los datos que han dado lugar a la lista de películas que hemos incluido en el Anexo 5, de las cuales cinco componen nuestro corpus. Resultará hasta cierto punto obvio decir que la consulta en IMDb de 1353 películas (todas las distribuidas en España en el periodo estudiado) puede ser un trabajo harto tedioso y repetitivo. Además, el soporte estadístico propuesto para el presente trabajo (vid. 6.3.) nos indica que, siendo rigurosos, esta actividad no era estrictamente necesaria. Sin embargo, consideramos en

su día que era una buena práctica tener una idea aproximada del porcentaje de películas independientes americanas, con relación al número global, de todos los filmes exhibidos en este país en el periodo estudiado. Dicho porcentaje es de alrededor de un 10% (131 de 1353). La comprobación llevada a cabo nos ha indicado que el número de películas independientes americanas (en un sentido estricto) en el periodo estudiado, es de sólo 56 películas. Esto significa que con nuestro corpus cubrimos aproximadamente alrededor de un 10% (5 de 56) del total de las películas independientes americanas exhibidas en España en dicho periodo.

Debemos destacar la fuente original del listado de películas que hemos utilizado para su consulta en IMDb¹²⁰. La lista de los filmes independientes americanos producidos en el periodo 2001-2003, pero exhibidos en España en el primer semestre del año 2004, se ha obtenido a partir de la publicación *Cine para leer*. Los resultados obtenidos se muestran en la tabla siguiente:

Año estreno	Número total de películas	Fuente	Independientes o susceptibles de serlo	Independientes (sombreadas)
2001	379	Cartelera Turia (Índice anual 2001)	24	7
2002	389	Cartelera Turia (Índice anual 2002)	36	13
2003	377	Cartelera Turia (Índice anual 2003)	40	20
2004 (enero – junio)	208	Cine para leer (enero – junio 2004)	31	16
TOTAL	1353		131	56

Tabla 11: Películas de cine independiente americano exhibidas en España entre enero de 2001 y junio de 2004, de acuerdo con los criterios de selección mencionados

Parece que, a partir de los datos, y en primera aproximación, se observa un aumento del porcentaje de películas “independientes” (5ª columna) frente a las “independientes o susceptibles de serlo” (4ª columna), según pasan los años. Comprobamos que dicha relación es de un tercio en los dos primeros años, frente a la mitad en los dos segundos.

¹²⁰ La lista de todas las películas exhibidas en salas comerciales en los años 2001, 2002 y 2003 proviene de la Cartelera Turia. Dicha lista nos fue amablemente proporcionada por las oficinas de los cines Albatros y Babel en Valencia.

Los datos de recaudaciones del Ministerio de Cultura¹²¹, indican que se exhibieron 704 películas americanas en España en 2001. Los números son similares en 2002 (736), y 2003 (734), con lo que se genera una población de 2174 películas, frente a las 1353 que nosotros hemos consultado. La explicación a esta discrepancia reside en que los datos del Ministerio incluyen también las películas en vídeo (así lo indica la página en cuestión).

Debemos poner de manifiesto que nosotros vamos a analizar la versión en DVD de las películas que componen nuestro corpus, aunque la población total a la que la referimos corresponde a los filmes exhibidos en las salas de cine comerciales, normalmente en versiones de 35 mm. Las traducciones, en la mayoría de los casos, no tienen por qué coincidir en sus versiones DVD y para 35 mm. Hemos decidido obviar este aspecto, ante la imposibilidad material de acceder a las versiones traducidas de 35 mm. para las salas comerciales.

7.2.2. Lista de películas

El Anexo 5 muestra la lista de películas que hemos identificado como independientes (las marcadas con fondo sombreado), o candidatas con bastantes posibilidades a serlo, y que hemos seleccionado haciendo uso de nuestros criterios presentados con anterioridad. Todos estos filmes son obras producidas entre los años 2001 y 2003, el periodo de tiempo elegido para nuestro estudio de caso. Las películas sombreadas y marcadas en **negrita** corresponden a las cinco que componen nuestro corpus, y que se adelantaron al inicio del presente apartado (7.2.).

La tabla del anexo también muestra el año en que estas películas fueron exhibidas en España. En muchos casos, las películas realizadas en Estados Unidos en un año se estrenan en nuestro país al año siguiente.

7.2.3. Descripción de las cinco películas elegidas

A continuación se describe detalladamente cada uno de los cinco filmes que componen nuestro corpus. La descripción presentada procede de la información presente en el DVD correspondiente, o en la base de datos de películas IMDb.

¹²¹ por ejemplo para 2001:
(http://www.mcu.es/jsp/plantilla_wai.jsp?id=44&area=cine&contenido=/cine/cvdc/mc/2001/nacionalidades_recaudacion.jsp)

7.2.3.1. *Monsters´ Ball* (2001)¹²²

Partimos de la copia en DVD de la película *Monsters´ Ball*, dirigida por Marc Forster y por la que la actriz Halle Berry obtuvo el óscar a la mejor actriz en la 74ª edición de los Oscars 2002. Además del óscar mencionado, la película obtuvo nueve premios y catorce nominaciones adicionales¹²³, entre ellas algunas de los “Independent Spirit Awards”.

La copia de DVD con que se ha trabajado, es una copia comercial de DeAPlaneta para video doméstico, distribuida por S.A.V. (Can Bruixa, 35, 08014 Barcelona). El depósito legal del DVD es B-42.064-2002, con número de expediente 72.950.

También se ha utilizado en este trabajo la copia impresa del guión original de Milo Addica y Will Rokos, adquirida en Estados Unidos. Aunque se ha usado como referencia, en muchas ocasiones la versión final filmada no coincide exactamente con el guión.

Ficha técnica

La ficha técnica de esta película se ha extraído del capítulo de “Extras” del DVD de la película. Se muestra a continuación en forma de tabla:

Director	Mark Foster
Guión	Milo Addica, Will Rokos
Productor	Lee Daniels
Coproductor	Eric Kopeloff
Productores ejecutivos	Mark Urman, Michael Burns, Michael Paseornek
Director de fotografía	Roberto Schaeffer
Diseño de producción	Monroe Kelly
Montaje	Mark Chesse
Dirección artística	Leonard Spears
Casting	Kerry Barden
Vestuario	Frank Fleming

Tabla 12: Ficha técnica de Monsters´ Ball

También se adjunta a continuación la ficha de doblaje, que aparece asimismo en la sección de “Extras” del DVD:

¹²² *Monsters´ Ball* fue la película elegida como corpus para nuestro anterior trabajo, Martí Ferriol (2003).

¹²³ <http://www.imdb.com/title/tt0285742/awards>

Estudio de doblaje	Digit Sound S.A. (Barcelona)
Traducción	Juan Manuel Balaguer ¹²⁴
Adaptador	Miguel Rey
Director doblaje	Miguel Rey
Ayudante de dirección	Marga Pérez
Supervisión	José Luis Sansalvador
Sonido	David Noms
Mezclas	Ricardo Picalló

Tabla 13: Ficha de doblaje de *Monsters' Ball*

Apreciamos, por tanto, que la traducción ha sido realizada por un solo traductor, y que posteriormente ha sido manipulada por el adaptador/director de doblaje. En cuanto se refiere a los actores de doblaje, son los siguientes:

Actor / Actriz	Personaje	Voces del Doblaje
Billy Bob Thornton	Hank	Juan Antonio
Halle Berry	Leticia	María Moscardó
Peter Boyle	Buck	Joaquín Díaz
Heath Ledger	Sonny	Daniel García
Caronji Calhoun	Tyrell	Jonatan López

Tabla 14: Principales actores de doblaje de *Monsters' Ball*

La ficha artística presente en los “Extras” del DVD lista también los nombres de los actores de los principales dieciocho personajes de la película.

En ningún lugar del DVD aparece información alguna sobre la traducción para subtitulación, el nombre del traductor, estudio donde se han impreso los subtítulos, etc. Después de llevar a cabo una investigación al respecto, el estudio de subtitulación BANDAPARTE nos comunicó que la traducción para subtitulación de este film (así como la de *Elephant*) había sido llevada a cabo por Lola Núñez. Tras ponernos en contacto con esta traductora (tanto por e-mail como por teléfono), nos indicó que no estaba dispuesta a proporcionar este tipo de información, porque “no la consideraba apropiada”, y porque “la empresa no se lo permitía”.

¹²⁴ El estudio Digit Sound S.A. nos suministró el teléfono de Juan Manuel Balaguer, traductor para doblaje de este film, así como de *Elephant*. Nos pusimos en contacto con este traductor, al que sometimos telefónicamente a nuestra encuesta sobre la fase preliminar de traducción. Véase los resultados de la misma en el apartado 8.1.2.1.

Argumento

El resumen que aparece en la carátula de la copia en DVD es el siguiente: “*Racista y ultra conservador, Hank trabaja como funcionario de prisiones en el corredor de la muerte. Intransigente y violento con los que le rodean, empieza a cambiar su concepción de la vida cuando conoce a una mujer afro-americana que acaba de perder a su marido en la silla eléctrica. Nace entre ellos una relación en la que se ofrecen mutuamente el cariño que necesitan, aunque ninguno de los dos sabe que en realidad sus vidas estaban ya relacionadas antes de conocerse.*”

En IMDb¹²⁵ apareció la siguiente crítica de esta película:

There has been considerable negative criticism of this film, and I think it arises from the simple fact that it is not in the least what most viewers expect it to be. Although it sports two well-known stars and expensive production values, Marc Forster's MONSTER'S BALL is essentially an art film that is unlikely to appeal to the mainstream audiences that rushed to see in the wake of Halle Berry's historic Oscar win [...]. The film plays with a number of ideas and issues, chief among them racism, but at core it is about the emotional sterility and shallow lives of its characters, and none of them are greatly likable [...]. The cinematography and music is at once understated and extremely memorable, and the film as a whole has a desperate darkness that few others in recent memory have equaled. This is not a film that a great many people will like, for it creates a brooding quality that is deliberately left unresolved. But it is a haunting film, one that lingers in the mind long after the final credits have rolled. Recommended to viewers who appreciate bitter drama at its most intense (Gary F. Taylor, aka GFT, Amazon Reviewer).

Personalmente opinamos que la crítica anterior refleja en buena medida la opinión que tenemos de la película. Destacamos el carácter de “art film” que se le asigna, así como el alejamiento de las “mainstream audiencias”. La forma de la película también encaja con la idea que hemos intentado poner de manifiesto en 7.1.3., en el sentido de que este tipo de cine puede poner de manifiesto las diferentes restricciones que se pueden presentar al traducir de forma distinta para doblaje y subtitulación.

7.2.3.2. *En la habitación (In the Bedroom, 2001)*

La copia en DVD de la película *En la habitación*¹²⁶, dirigida por Todd Field, es el elemento de trabajo empleado en nuestro análisis. Esta película obtuvo un Globo de Oro a la mejor actriz (Sissy Spacek), cinco nominaciones a los Oscars (mejor película, mejor actor [Tom Wilkinson], mejor actriz [Sissy Spacek], mejor actriz secundaria [Marisa Tomei] y mejor guión adaptado), dos nominaciones a los premios BAFTA (mejor actor y mejor actriz),

¹²⁵ <http://www.imdb.com/title/tt0285742/>.

¹²⁶ Se puede consultar información adicional relacionada con la película en la dirección de Internet siguiente: <http://www.zinema.com/pelicula/2002/enlahabi.htm>.

tres premios Golden Satellite, el premio especial del jurado en el Festival de Sundance, cuatro nominaciones a los premios de cine independiente, tres premios del Círculo de Críticos Cinematográficos de Nueva York, dos premios de la Asociación de Críticos Cinematográficos de Los Angeles, dos premios del Círculo de Críticos de EE.UU y el premio del Instituto de Cine Americano a Sissy Spacek: un total de veintisiete galardones y treinta y cuatro nominaciones ¹²⁷.

La copia de DVD con que se ha trabajado, es una copia comercial de Lauren Films S.A. (Balmes, 87, 08008 Barcelona). El depósito legal del DVD es B-46.506-2002, con número de expediente 71062.

Ficha técnica

La ficha técnica de esta película se ha extraído del capítulo de “Extras” del DVD de la película. Se muestra a continuación en forma de tabla:

Director	Todd Field
Guión	Rob Festinger, Todd Field
Productores	Graham Leader, Ross Katz, Tod Field
Productores ejecutivos	Ted Hope, John Penotti
Director de fotografía	Antonio Calvache
Diseño de producción	Monroe Kelly
Montaje	Frank Reynolds
Música	Thomas Newman
Diseño de vestuario	Melissa Economy

Tabla 15: Ficha técnica de In the Bedroom

También se adjunta a continuación la ficha de doblaje, que aparece asimismo en la sección de “Extras” del DVD:

¹²⁷ Véase <http://www.imdb.com/title/tt0247425/awards>.

Estudio de doblaje	103 TODD-AO
Traducción	Nino Matas ¹²⁸
Director y adaptador	Antonio Lara
Técnico de grabación	Marc Solà
Supervisión	Carlos Berot
Técnicos de mezcla	Alberto Ovejero, Bernat Altimira

Tabla 16: Ficha de doblaje de In the Bedroom

Apreciamos, también en este caso, que la traducción ha sido realizada por un solo traductor, y que posteriormente ha sido modificada por el adaptador/director de doblaje. En cuanto se refiere a los actores de doblaje, son los siguientes:

Actor / Actriz	Personaje	Voces del Doblaje
Tom Wilkinson	Dr. Matt Fowler	Camilo García
Sissy Spacek	Ruth Fowler	Rosa Guiñón
Nick Stahl	Frank Fowler	Ángel de Gracia
Marisa Tomei	Natalie Strout	Alicia Laorden
William Mapother	Richard Strout	Armando Carreras
William Wise	Willis Grinnel	Pepe Mediavilla
Celia Weston	Katie Grinnel	M ^a Dolores Gispert
Frank T. Wells	Henry	Adrià Frías

Tabla 17: Principales actores de doblaje de In the Bedroom

La ficha artística presente en los “Extras” del DVD lista también los nombres de los actores de los principales once personajes de la película.

En ningún lugar del DVD aparece información alguna sobre la traducción para subtitulación, el nombre del traductor, estudio donde se han impreso los subtítulos, etc. Por suerte, hemos podido contactar con Nino Matas (vid. 8.1., y especialmente 8.1.2.2.). El traductor nos confirmó que llevó a cabo una traducción para subtitulación, aunque no nos puede asegurar si dicha traducción fue la que se comercializó en la versión de 35 mm, o en la de DVD. A la vista de los comentarios que hemos recopilado en el Anexo 2 para esta película, de la conversación mantenida con el traductor, y el hecho de que en muchos de los ejemplos observáramos una coincidencia de los resultados en las traducciones de las dos versiones, nos

¹²⁸ Hemos tenido la posibilidad de contactar, tanto telefónicamente como por correo electrónico, con este traductor, que accedió de buen grado a responder a las preguntas de nuestra encuesta. Los resultados de su aportación se encuentran en el apartado 8.1.2.2.

hace pensar que la versión en DVD con la que hemos trabajado es la traducida por este traductor¹²⁹.

Argumento

El resumen que aparece en la carátula de la copia en DVD es el siguiente: “*Matt y Ruth son un matrimonio que vive en Maine. Su único hijo, Frank, está en casa durante las vacaciones estivales. Para poder pagarse sus estudios, éste consigue un trabajo como pescador de langostas a tiempo parcial. Frank mantiene una relación amorosa con una atractiva madre soltera de la localidad. A medida que la belleza del breve y fugaz verano de Maine llega al final, estos personajes se verán envueltos en una inimaginable tragedia.*”

En IMDb¹³⁰ apareció la siguiente crítica de esta película:

[...] We feel the sure hand of the director all over the film in giving us a slice of real life in this little town in rural Maine where a horrible crime has been committed and where justice, as it's shown here, favors the criminal and not the victim, until a surprising twist at the end of the story takes care of the wrongdoer in an unexpected way. The film is totally believable and engrossing.

En cuanto al título de la película, al principio de la misma se nos explica su significado (hemos recogido esta explicación en dos de las muestras analizadas, las marcadas con los números 115 y 116). La habitación (“bedroom”) hace referencia a las jaulas (traducidas también como “nasas”) que se utilizan para pescar langostas. El padre del protagonista explica, por medio del refrán “dos es compañía, tres es multitud”, que cuando tres langostas entran en la misma trampa, hay muchas posibilidades de que el asunto termine en pelea. Así sucede en la película entre Natalie, Frank y Richard.

7.2.3.2. *Las horas (The Hours, 2002)*

Utilizamos en nuestro estudio la copia en DVD de la película *Las Horas*¹³¹, dirigida por Stephen Daldry. Esta película obtuvo un Oscar a la mejor actriz (Nicole Kidman), además de veintinueve premios más y cincuenta y siete nominaciones adicionales¹³². La copia de DVD con que se ha trabajado, es una copia comercial de Miramax International (la

¹²⁹ Todas estas consideraciones se amplían detalladamente en 8.1.2.2.

¹³⁰ <http://www.imdb.com/title/tt0247425/>, Author: [jotix100](#) from New York.

¹³¹ Se puede encontrar información de esta película en IMDb: <http://www.imdb.com/title/tt0274558/>.

¹³² Véase <http://www.imdb.com/title/tt0274558/awards>.

distribuidora que transformó el cine independiente, vid. 7.1.2.3.), distribuida por Universal. El número del DVD es 822 219 537.

Ficha técnica

La ficha técnica de esta película se ha extraído de la propia carátula del DVD, ya que entre los “Extras” no se incluye información al respecto. Los datos de que disponemos se muestran a continuación en forma de tabla:

Director	Stephen Daldry
Guión	David Hare
Diseño de producción	Maria Djurkovic
Productor ejecutivo	Mark Huffam
Director de fotografía	Seamus McGarvey
Productores	Scott Rudin, Robert Fox
Montaje	Peter Boyle
Música	Philip Glass
Diseño de vestuario	Ann Roth

Tabla 18: Ficha técnica de The Hours

Hemos podido conseguir, a través de los estudios SOUNDTRACK, los nombres de las personas que llevaron a cabo las traducciones para doblaje¹³³ y para subtitulación (35 mm). Se trata de Darryl Clark y Sally Templer, respectivamente. Ambos traductores accedieron de buen grado a responder a nuestro cuestionario sobre la fase preliminar de la traducción (el primero por correo electrónico y la segunda telefónicamente). Véase los resultados de su aportación en el apartado 8.1.

Argumento

El resumen que aparece en la carátula de la copia en DVD es el siguiente: “*Tres (sic) de las mejores actrices de la gran pantalla – la dos veces ganadora de un oscar Meryl Streep (Mejor actriz por “La Decisión de Sophie” y mejor actriz de Reparto por “Kramer contra Kramer”) y la ganadora de un oscar Nicole Kidman (Mejor actriz por “Las Horas”, 2003) – dan vida a tres mujeres de diferentes épocas unidas por sus anhelos y sus miedos. Virginia Wolf (Kidman), en un suburbio de Londres a comienzos de 1920, lucha contra su demencia al tiempo que comienza a escribir su primera gran novela, Mrs. Dalloway. Laura Brown, una*

¹³³ TVE ofreció la versión doblada de esta película a inicios del mes de marzo de 2006, y pudimos comprobar que la traducción para doblaje era la misma que la de la versión DVD con la que hemos trabajado.

esposa y madre que vive en Los Ángeles tras la Segunda Guerra Mundial, leyendo Mrs. Dalloway comienza a considerar llevar a cabo un devastador cambio en su vida. Clarissa Vaughan (Streep), una versión actual de la Mrs. Dalloway de Woolf, vive en la ciudad de Nueva York, enamorada de un amigo (Ed Harris – “Una Mente Maravillosa”) que está muriendo de SIDA. Completan el reparto John C. Reilly (“Gangs of New York”), Claire Danes (“Sueños Rotos”) y Toni Colette (“El Sexto Sentido”), entrelazando sus atractivas historias hasta unirse en un sorprendente momento de reconocimiento compartido”.

En IMDb¹³⁴ apareció la siguiente crítica de esta película:

The Hours is a great achievement for all of the people involved in this project. Credit must go to the director, Stephen Daldry, who pulls all the elements together. Having admired the text where this film is based, I wondered what would any writer do with Michael Cunningham's book where three lives of three different eras intermingle with one another.

Destacamos de esta película la forma tan personal de entrelazar las tres historias, que pone de manifiesto las pretensiones estéticas del filme. Gran parte de este mérito debe reconocérsele también a la banda sonora de Philip Glass.

7.2.3.4. *Elephant* (2003)¹³⁵

Hemos utilizado para este trabajo la copia en DVD de la película *Elephant*¹³⁶, dirigida por Gus van Sant. Esta película obtuvo cinco premios y seis nominaciones¹³⁷, algunos de ellos tan prestigiosos como el de la mejor película y el premio al mejor director en el Festival de Cannes (curiosamente, las mismas nominaciones que recibió en los “Independent Spirit Awards”).

¹³⁴ Se trata de la misma dirección de la cita ¹³¹.

¹³⁵ Sobre el título de esta película: Gus Van Sant tomó como punto de partida para su proyecto una película de 1989 de Alan Clarke. Incluso le puso el mismo título, *Elephant*, pensando que Clarke se refería a la parábola de los ciegos y el elefante (varios ciegos examinan las diferentes partes corporales de un elefante: orejas, patas, trompa, y cada uno de ellos está completamente seguro de lo qué está tocando: un árbol, una serpiente, un abanico). En realidad el *Elephant* de Clarke se titulaba así porque el film trataba sobre la violencia en Irlanda del Norte, y el director quería poner de manifiesto que la violencia es un problema tan fácil de ignorar como el hecho de tener un elefante en el salón de casa. (Del apartado “Curiosidades”, dentro de los “Extras”, del “Menú” del DVD citado a continuación).

¹³⁶ Se puede consultar información de esta película en: <http://www.imdb.com/title/tt0363589/>.

¹³⁷ <http://www.imdb.com/title/tt0363589/awards>.

La copia de DVD con que se ha trabajado, es una copia comercial de DeAPlaneta para video doméstico (HBO Films), distribuida por Vértigo Films. El número de expediente es 78.632 y el depósito legal B-52.733-2003.

Ficha técnica

La ficha técnica de esta película se ha extraído del capítulo de “Extras” del DVD de la película. Se muestra a continuación en forma de tabla:

Director	Gus van Sant
Guión	Gus van Sant
Productor	Danny Wolf
Productores ejecutivos	Diane Keaton, Bill Robinson
Productores asociados	Jt Leroy, Jay Hernandez
Supervisor de producción	Jen Wall
Director de fotografía	Harris Savides, ASC.
Montaje	Gus van Sant
Casting	Mali Finn, CSA; Dany Stoltz
Diseño de sonido	Leslie Shatz, CSC

Tabla 19: Ficha técnica de Elephant

También se adjunta a continuación la ficha de doblaje, que aparece asimismo en la sección de “Extras” del DVD:

Estudio de doblaje	Digit Sound, S.A.
Traducción	Juan Manuel Balaguer
Director y adaptador	Bruno Jordá
Ayudante de dirección	Marga Pérez
Sonido	Cristian Pérez
Supervisión	José Luis Sansalvador
Mezcla	Ricard Picalló

Tabla 20: Ficha de doblaje de Elephant

La traducción para doblaje de *Elephant* ha sido realizada por el mismo estudio (Digit Sound, S.A.), y por el mismo traductor (Juan Manuel Balaguer, al que hemos entrevistado, como ya indicamos) que los de *Monsters´ Ball*. Aunque el director/adaptador es diferente en cada caso, se observan algunas coincidencias de nombres en ambos equipos de trabajo. En ningún lugar del DVD aparece información alguna sobre la traducción para subtitulación,

pero tras llevar a cabo algunas averiguaciones en BANDAPARTE, nos informaron que la traductora para subtitulación de este filme es la misma que la de *Monsters´ Ball*, es decir, Lola Núñez (ya hemos puesto de manifiesto anteriormente la negativa predisposición de esta traductora a colaborar en este trabajo de investigación).

En lo que se refiere a los actores de doblaje, son los siguientes:

Actor / Actriz	Personaje	Actor de Doblaje
Alex Frost	Alex	Ángel de Gracia
Eric Duelen	Eric	Óscar Muñoz
John Robinson	John	Tito Trifol
Elias McConnell	Elias	Bruno Jordá ¹³⁸
Jordan Taylor	Jordan	Marta Barbará
Carrie Flinklea	Carrie	Berta Cortes
Nicole George	Nicole	Joël Mulachs
Britany Mountain (sic)	Britanny (sic)	Cristina Mauri

Tabla 21: Principales actores de doblaje de Elephant

La ficha artística presente en los “Extras” del DVD lista también los nombres de los actores de los principales doce personajes de la película.

Argumento

El resumen que aparece en la carátula de la copia en DVD es el siguiente: “*Es un bonito día de otoño. Eli, camino de clase, convence a una pareja de roqueros para hacerles unas fotos. Nate, termina su entrenamiento de fútbol y queda con su novia Carrie para comer. John deja las llaves del coche de su padre en la conserjería del instituto para que las recoja su hermano. En la cafetería Brittany, Jordan y Nicole cotillean y critican a sus madres. Michelle va corriendo a la biblioteca mientras que Eli saca fotos a John en el vestíbulo. John sale del instituto y se dirige a los jardines junto a Alex y Eric. Parece un día cualquiera, pero no lo es.*”

La carátula del DVD añade: “*Centrada en los mismos acontecimientos sobre los que Michael Moore construyó su oscarizada “Bowling for Columbine”.* Estuvimos considerando la posibilidad de incluir dicho documental en nuestro corpus. Al final, decidimos rechazar dicha posibilidad, simplemente por el hecho de que nuestras películas pertenecen más bien al

¹³⁸ Resulta curioso que el director y adaptador de la ficha de doblaje también aparece como actor de doblaje, en el papel de Elias.

género del drama (vid. 7.1.1.2.). Se incluye además en la carátula del DVD una cita de Javier Rebollar, que dice: “*Un espeluznante retrato de la violencia adolescente*”.

Los “extras” del DVD también incluyen una biografía resumida del director de la película, donde se destacan sus principales obras: *Mala noche* (1985), su debut como director, *Drugstore Cowboy* (1989)¹³⁹, *Todo por un sueño* (1994), *El indomable Will Hunting* (1997), *Gerry* (2002) y *Elephant* (2003), que hemos decidido incluir en nuestro corpus por sus destacadas ambiciones estilísticas y formales (véase la crítica de IMDb que se incluye a continuación), y que ciertamente parece definir el prototipo de película de cine independiente americano.

En IMDb¹⁴⁰ apareció la siguiente crítica de esta película:

'Elephant' is Gus Van Sant's brilliant and mind-blowing distillation of teenage alienation and angst. Set on one of those sterile suburban high school campuses, the film recounts a typical day in the life of a school - typical that is until it ends in a Columbine-type massacre.

Here is a film in which style does indeed become substance, where the 'meaning' lies in the form and shape of the film itself. Rather than tell us a conventional 'story,' Van Sant has chosen to give his film the look and feel of a pseudo-documentary, merely recording the events and conversations that occur that day, a day we are led to believe is not unlike every other at that school. There are some who will find 'Elephant' to be slow-moving, empty, arty and pretentious. For them there are plenty of mindlessly upbeat depictions of high school life to watch. [...] But for those who can appreciate a film artist working at the peak of his form, 'Elephant' is a mesmerizing, vision-altering experience that pushes the boundaries of the medium and takes us to a place, emotionally, that we haven't ever been before.

Poco más se puede añadir a un análisis de esta obra. Únicamente destacar que creemos que este filme encaja perfectamente en nuestro corpus; tal vez se trate de la representación del paradigma de película de cine independiente americano en el periodo que define nuestro “estudio de caso”.

7.2.3.5. *Lost in Translation* (2003)

Hemos utilizado para nuestro estudio la copia en DVD de la película *Lost in Translation*¹⁴¹, dirigida por Sofia Coppola. Esta película obtuvo el óscar al mejor guión original, además de otros sesenta y cinco galardones y cuarenta y nueve nominaciones¹⁴².

¹³⁹ Véase nota ¹¹⁷, y la referencia que se hace en la misma al estudio de las minorías por parte de Gus van Sant, y del que *Elephant* no deja de ser también un buen ejemplo.

¹⁴⁰ <http://www.imdb.com/title/tt0363589/>. Author: [Roland E. Zwick \(magneteach@aol.com\)](mailto:magneteach@aol.com).

¹⁴¹ Se puede consultar información sobre esta película en : <http://www.imdb.com/title/tt0335266/>.

La copia de DVD con que se ha trabajado, es una copia comercial de Focus Features para Universal. La copia está distribuida por Universal Pictures Iberia, S.L. (C/ Velázquez 50, 28001 Madrid). El número de expediente del Ministerio de Cultura es el 80.212, y el número de depósito legal M-19594-2004.

Ficha técnica

La ficha técnica de esta película se ha extraído de la propia carátula del DVD, ya que entre los “Extras” del mismo DVD no se incluye ninguna información al respecto. Tampoco se hace mención a ninguna información relacionada con la traducción del film.

Sin embargo, en la página web <http://www.eldoblaje.com/>, que consta de casi 7.000 entradas, hemos averiguado que la traductora para doblaje (en versión de 35 mm) de *Lost in Translation* fue María Sahagún, que accedió a responder telefónicamente a las preguntas de nuestro cuestionario sobre la fase preliminar de traducción. La aportación de la traductora al presente trabajo se pone de manifiesto en el apartado 8.1.2.3., aunque dicha traductora reconoció no estar segura de si su traducción para 35 mm se mantuvo en la versión DVD con que hemos trabajado.

En cuanto a la traducción para subtitulación, nos pusimos en contacto con las dos oficinas que la distribuidora tiene en España: United International Pictures Spain y United Pictures Iberia, ambas sitas en Madrid. Tras conversar con diferentes personas en estas entidades, nos indicaron que los temas relacionados con las traducciones eran fijados por directrices generales de la sede central en los Estados Unidos, y se negaron a suministrar ninguna información adicional al respecto.

Algunos datos de los que hemos podido disponer de la película se muestran a continuación en forma de tabla:

Director	Sofia Coppola
Guión	Sofia Coppola
Diseño de producción	Anne Ross, K.K. Barrett
Productores ejecutivos	Francis Ford Coppola, Fred Roos
Director de fotografía	Lance Acord
Productor asociado	Mitch Glazer
Productores	Ross Katz, Sofia Coppola
Montaje	Sarah Flack

¹⁴² <http://www.imdb.com/title/tt0335266/>.

Productor musical	Brian Reitzell
Diseño de vestuario	Nancy Steiner

Tabla 22: Ficha técnica de Lost in Translation

La carátula del DVD lista los nombres de los cinco principales actores de la película. También podemos ver en la misma la siguiente crítica de Cinemanía: “*Maravillosa película [...], punzante, divertida e irónica*”.

Argumento

El resumen que aparece en la carátula de la copia en DVD es el siguiente: “*Bob Harris (Bill Murray) y Charlotte (Scarlett Johansson) son dos norteamericanos que se encuentran en Tokio. Bob es una estrella de cine de mediana edad que ha venido a rodar un anuncio. Charlotte es una mujer joven que acompaña a todas partes a su marido (Giovanni Ribisi), un fanático del trabajo. Incapaces de dormir, los caminos de Bob y Charlotte se cruzan por casualidad y no tardará en nacer entre ellos una sorprendente amistad. Se aventuran juntos en la vida nocturna de Tokio, comparten inolvidables experiencias con los habitantes de la ciudad y terminan descubriendo una nueva manera de ver la vida.*”

En IMDb¹⁴³ apareció la siguiente crítica de esta película:

[...] Bob and Charlotte confide in each other and develop a relationship. That's what it's all about, and every scene is precious. It's a real and true to life kind of film. The feeling is there, the characters know it, the audience knows it, so it has to be left at that. [...] It's clearly the highlight of Bill Murray's career and marks the perfect first real stand-out in Scarlett Johanson's. It's so rare to see a movie that only has an interest in its characters (and only two of them, at that!) and makes them so charming, lovable, and familiar. This is a great example of non-Hollywood Hollywood films: the well-known actors and producers going to the roots of independent film-making. In an age where half the movies out there are packed with CGI, this is refreshing to see.

¹⁴³ <http://www.imdb.com/title/tt0335266/>. Author: [Derek237](#) from Canada.

CAPÍTULO 8

ANÁLISIS DEL CORPUS

Llegados a este punto, y tras haber recogido la información pertinente sobre las dos fases que nos preocupan en este trabajo (la preliminar y la de traducción en sí misma), nos encontramos en situación de poder analizar los resultados obtenidos.

Ya pusimos de manifiesto en el apartado 6.2. que los datos de que disponemos sobre cada una de las fases no son comparables entre sí, posiblemente porque las fases en sí mismas tampoco lo son. En el caso de la fase preliminar, cuando el traductor recibe el encargo y se crea una imagen mental inicial de la situación ante la que se encuentra, las decisiones que debe tomar no dependen de él o ella, porque vienen determinadas en gran medida (como hemos comprobado por medio de las encuestas realizadas), por el cliente y la naturaleza del encargo. Sin embargo, estas decisiones pueden condicionar el resultado final, porque son de índole global y se llevan a cabo en una fase inicial. Estos argumentos nos llevaron a representar las restricciones preliminares y normas de recepción como las más generales (o externas) en la representación gráfica del método de traducción¹⁴⁴.

Obtener resultados de una encuesta, y sobre todo evaluarlos, no resulta una tarea fácil, porque dicha actividad depende inevitablemente de la predisposición de otras personas a colaborar para suministrar una información, que a continuación se debe procesar con la subjetividad del análisis que se intenta realizar. Por ello, y teniendo en cuenta estas consideraciones, ya determinamos en su día que la contribución de la fase preliminar a nuestro modelo paramétrico del método de traducción se materializaría únicamente en un factor de peso (vid. 6.1.2.). El apartado 8.1. de este capítulo es el resultado de la actividad de procesar los datos que hemos podido obtener para esta fase, y de intentar establecer un factor de peso que tenga sentido (común), a la vista de la cantidad de resultados que hemos sido capaces de conseguir: un total de 7 encuestas (sobre las 10 posibles), de las cuales sólo dos pertenecen a la traducción para subtitulación.

Para la fase de traducción, nos sentimos cómodos con la cantidad de datos de que disponemos, posiblemente porque su obtención sólo ha dependido de nuestro esfuerzo y dedicación. La cantidad de muestras (480, 240 de cada una de las modalidades), nos

¹⁴⁴ Vid. Figura 2 en el apartado 6.1.1.

permite observar los resultados con cierto distanciamiento, ya que al aumentar el número de muestras, el error sistemático de observación se minimiza (otra interesante conclusión de la información de índole estadística que hemos estudiado para esta tesis). Por ello, pensamos que podemos llevar a cabo un doble análisis de estos datos: uno de tipo cualitativo y otro de tipo cuantitativo.

El apartado 8.2. incluye el análisis de 50 muestras representativas de las 480 totales que hemos analizado e incluido en el Anexo 2. Las 480 muestras analizadas responden a fragmentos microtextuales de las 5 películas seleccionadas, en donde hemos observado diferencias en la traducción entre las versiones dobladas y subtituladas, o bien algún rasgo específico del lenguaje fílmico que podría incidir en la traducción. Por razones de espacio, el apartado 8.2. sólo incluirá 50 muestras representativas de todo el corpus, con el fin de mostrar cómo hemos procedido en el análisis de cada muestra, y cuáles han sido los resultados de dicho análisis, que luego se incorporarán como datos de las conclusiones cualitativas y cuantitativas. Para cada tipo de restricción (5), presentamos una muestra doble de cada uno de los cinco filmes en cada una de las dos versiones (10 en total): son en total 50 muestras que presentaremos en 25 tablas. A partir de estos datos estableceremos conclusiones cualitativas en el capítulo 9, también presentaremos ciertas tendencias recurrentes que hemos ido documentando a lo largo del proceso de recogida de datos en la fase de traducción.

El apartado 8.3. cubre el análisis de tipo cuantitativo, que se puede llevar a cabo sin ninguna dificultad a partir de los datos que hemos obtenido, y que se presentan en el Anexo 2 en forma de tabla. La hoja de cálculo empleada (en formato Excel) permite combinar los parámetros de nuestro modelo (restricciones, normas y técnicas) en una infinidad de combinaciones. Somos conscientes de que esta población de datos presenta esa característica intrínseca. Nosotros nos limitaremos en este apartado a seguir las directrices de análisis que apuntamos en la Introducción, es decir, a la cuantificación global de los datos de los tres parámetros por separado, y a la comprobación de las diferencias entre ambas versiones para las cinco películas. Animamos, sin embargo, a los potenciales lectores de este trabajo, que además dispongan de la hoja de cálculo mencionada, a seguir intentando extraer conclusiones a partir de todas las relaciones posibles: el número de combinaciones de las restricciones (que son 5), las normas (que son 6), y técnicas (que son 20) es de 600.

8.1. ANÁLISIS DE LOS DATOS OBTENIDOS EN LA FASE PRELIMINAR

En este apartado documentamos la información obtenida de las encuestas realizadas a cinco traductores de las películas de nuestro corpus, cuatro de los cuales (todos los posibles, ya que uno de ellos tradujo dos películas) han traducido para doblaje, y dos para subtitulación (se da el caso de un traductor que realizó las traducciones tanto para doblaje como para subtitulación de una de las películas). También contactamos con una persona que tradujo para subtitulación en DVD dos de las películas de nuestro corpus. Fue una lástima que esta traductora se negara a colaborar, porque si lo hubiera hecho habríamos conseguido información sobre la fase preliminar de traducción de 9 de las 10 versiones traducidas posibles, en vez de las 7 de que disponemos. Estos datos indican la relativa dificultad para obtener información de los autores de las traducciones, en especial para formato DVD, y más específicamente en subtitulación. En cualquier caso, siendo la realización de una encuesta un ejemplo de investigación que podríamos denominar “de campo”, debe contarse con la posibilidad de que estas situaciones se produzcan.

De estas consideraciones deducimos que las conclusiones que extraigamos, en el Capítulo 9, del análisis de la fase preliminar de la traducción para doblaje sí podrán considerarse como representativas, aunque no tanto para el caso de la subtitulación. A partir de estas conclusiones, intentaremos deducir un factor de peso para la fase preliminar en la representación paramétrica del método de traducción que sea conservador.

Vamos a dividir el análisis de la información obtenida para esta fase preliminar en dos apartados. En primer lugar, reflejaremos en forma de tabla las contestaciones a las 15 preguntas de nuestra encuesta (que se encuentra en el Anexo 1) por parte de los cinco traductores (tres traductores y dos traductoras). A continuación, reportaremos todos aquellos comentarios adicionales aportados por los encuestados con los que mantuvimos una conversación telefónica. No disponemos de comentarios del traductor (en realidad, es sólo uno) que respondió a nuestro cuestionario únicamente por medio del correo electrónico. Aunque en realidad sí fuimos capaces de establecer comunicación telefónica con Darryl Clark, él prefirió utilizar el correo electrónico como única vía de comunicación, decisión que decidimos respetar.

8.1.1. Contestaciones de los traductores a las preguntas de la encuesta

La encuesta completa se encuentra en el Anexo 1. Presentamos la información agrupada en forma de tabla. Los encuestados fueron:

- Juan Manuel Balaguer: traductor para doblaje de *Monsters' Ball* y *Elephant*
- Nino Matas: traductor para doblaje y para subtitulación de *In the Bedroom*
- Darryl Clark: traductor para doblaje de *The Hours*
- María Sahagún: traductora para doblaje de *Lost in Translation*
- Sally Templer: traductora para subtitulación de *The Hours*

	Juan Manuel Balaguer	Nino Matas	Darryl Clark	María Sahagún	Sally Templer
Fecha de la entrevista	14/02/2006	29/03/2006 y 06/04/2006	27/03/2006	28/03/2006	Agosto/2005
Medio de contacto	Teléfono	Teléfono y e-mail	E-mail	Teléfono	Teléfono
Pregunta 1: impacto de limitación de tiempo	No	Sí	Sí	Influye, pero no condiciona	No
Pregunta 2: material de partida	Cinta VHS	. Guión . Cinta VHS	. Guión . Cinta VHS	. Cinta VHS . Transcripción de diálogos	Cinta VHS
Pregunta 3: impacto de material de partida	No	No	Sí	No	No
Pregunta 4: material de apoyo	Enciclopedias	. Diccionarios . Recursos de Internet . Lectura	. Diccionarios . Recursos de Internet	. Diccionarios . Enciclopedias . Recursos de Internet	Novela de Virginia Woolf
Pregunta 5: impacto de material de apoyo	No	Sí	Sí	Sí	No
Pregunta 6: impacto de remuneración	No	No	No	No	No
Pregunta 7: reconocimiento posterior	Sí	Sí	Sí	Sí	No (no hay en SUB)
Pregunta 8: impacto de reconocimiento	No	No	No	No	No
Pregunta 9: convenciones de la modalidad	Sí (según cliente)	Sí (según medio de exhibición, VHS, cine, DVD)	Sí (según país)	No (sólo ajuste)	No
Pregunta 10: impacto de convenciones	No	No	Sí	No	No
Pregunta 11: directrices específicas	No	Sí (en doblaje traducción o no del título)	Sí (en doblaje traducción o no del título)	Sí (canciones)	Sí (cursiva, ahorrar puntuación, espacio después de coma y punto)
Pregunta 12: impacto de directrices	No	Sí	Sí	No sabe	No
Pregunta 13: formación	Ninguna (idioma y experiencia)	. Específica en traducción . Específica en TAV	. Específica en traducción . Específica en TAV . Específica en doblaje	Ninguna (idioma y experiencia)	. Específica en traducción
Pregunta 14: experiencia	Más de 10 años	Más de 10 años	Más de 10 años	Más de 10 años	Más de 10 años
Pregunta 15: método diferente por modalidad	Sí (el método es distinto en SUB)	Sí	A veces	Sí	Sí

Tabla 23: Resultados de la encuesta a traductores sobre la fase preliminar

En primer lugar, vemos que hemos entrevistado a traductores con una gran experiencia (todos superan los diez años de actividad en este campo), de los cuales dos no tienen ninguna formación específica y tres adquirieron formación específica en traducción (dos de los cuales tienen además formación específica en traducción audiovisual, y el tercero incluso formación

específica en doblaje). Esta información nos puede indicar, a la vista de que todas las traducciones son comerciales, que la formación de un traductor, con esta experiencia, no debe ser determinante a la hora de su impacto en el resultado final de la traducción.

La cinta de VHS parece ser el material de partida más común (aparece en las cinco encuestas), mientras que el guión es frecuente (dos apariciones), y la transcripción de los diálogos se presenta en una ocasión. Cuatro de los cinco entrevistados indican que los materiales de partida no han tenido un impacto significativo en el resultado final de la traducción.

Los diccionarios y recursos de Internet parecen ser los materiales de apoyo más frecuentes (tres casos), acompañados por las enciclopedias, y por la novela de partida que ha dado lugar a la película. Más de la mitad de los traductores (tres de cinco) indican que los materiales de apoyo sí han tenido un impacto significativo en la traducción.

En los cuatro casos de entrevistas para doblaje, los traductores han recibido reconocimiento posterior por su traducción, aunque todos afirman que dicho hecho no ha tenido impacto en su traducción. En cuanto al reconocimiento posterior para subtitulación, la traductora entrevistada nos indica que no suele haber, y que por lo tanto no lo ha recibido. El traductor de doblaje y subtitulación contestó afirmativamente a esta pregunta de la encuesta, y aunque hemos tenido la oportunidad de mantener una conversación telefónica con él, no hemos podido aclarar si el reconocimiento posterior que recibió fue únicamente para la versión doblada, o para ambas versiones.

En tres de los cuatro casos de doblaje que contemplamos, los traductores han tenido que seguir convenciones propias de la modalidad (según el cliente, según el país o según el medio de exhibición). El cuarto de los traductores para doblaje nos indicó que sólo tuvo que seguir las convenciones propias para esta modalidad, relacionadas con el ajuste. La traductora para subtitulación no tuvo que seguir convenciones generales propias de la modalidad, sino las específicas del encargo que se le indicaron en el “spotting list”¹⁴⁵. Sin embargo, sólo uno de los cinco traductores considera que el seguimiento de las convenciones ha tenido impacto en la traducción final.

Tres de los traductores de doblaje siguieron directrices específicas del encargo (dos relacionados con la traducción del título, y la tercera relacionada con las canciones). El cuarto

¹⁴⁵ Vid. 8.1.2.4., donde desarrollamos los comentarios adicionales de Sally Templer. Nino Matas también nos explica (vid. 8.1.2.2.) su personal “manipulación” del “spotting list” en el caso, más que frecuente, de que reciba un encargo de traducción para las dos modalidades.

traductor de doblaje no tuvo que seguir ninguna directriz específica. En cuanto al impacto de las directrices, las opiniones de los traductores están divididas: dos opinan que sí ha sido significativo, otros dos opinan que no, y la quinta opina que “no sabe”.

Por lo que se refiere al impacto del tiempo en la traducción, nos encontramos ante una situación similar: dos traductores responden de forma positiva, dos de forma negativa, y la otra opina que “influye, pero no condiciona”.

A modo de resumen, y con la intención de cuantificar los resultados almacenados en la tabla anterior (que nos pueden ayudar a vislumbrar la influencia de la fase preliminar en el método de traducción), deberemos fijarnos en la aparición del “Sí” en las contestaciones a las preguntas que incluyen la palabra “impacto” en su enunciado. Se trata de las siete preguntas con los números 1, 3, 5, 6, 8, 10 y 12, que corresponden a la mayor parte de los factores externos del modelo de análisis de textos audiovisuales de Chaume (2004) que hemos considerado para desarrollar esta encuesta¹⁴⁶. La frecuencia de aparición es positiva en 9 casos y negativa en 24 casos, en doblaje (también hay dos casos en que la respuesta no es significativa, del tipo “influye, pero no condiciona”, o “no sabe”). Para subtitulación, la frecuencia de aparición no es positiva en ningún caso, frente a las 7 contestaciones negativas de Sally Templer. En el caso de Nino Matas (que ha contestado conjuntamente para las dos versiones), observamos tres contestaciones afirmativas y cuatro negativas.

De estos datos, que se nos antojan sorprendentes en primera aproximación, podríamos extraer la conclusión general inicial de que la fase preliminar de traducción no condiciona el método de traducción. Esta conclusión sería opuesta a la idea que hemos forjado a lo largo del desarrollo de la parte teórica de esta tesis. Sin embargo, tendríamos que aceptar estos datos en cuanto que son reales, aunque también podríamos deducir, a la vista de la tabla, que no disponemos de suficiente información para poder extraer una conclusión definitiva. En consecuencia, deberemos ser muy prudentes a la hora de definir el valor de la contribución del factor de peso de la fase preliminar a la representación paramétrica del método de traducción: una posible solución sería darle un valor de 1 para ambas modalidades. Ampliaremos estas consideraciones y sus posibles conclusiones asociadas en el Capítulo 9 (apartado 9.3.1.).

Sin embargo, la pregunta número 15, la más importante de la encuesta, en la que intentamos indagar si los traductores profesionales se enfrentan al encargo de traducción de

¹⁴⁶ Vid. 6.2.1. El único de los factores mencionados en 6.2.1. que no está cubierto por una de esas siete preguntas mencionadas es la formación, ya que no nos pareció apropiado incluir en la encuesta una pregunta directa del tipo “¿Tuvo impacto significativo su grado de formación en el resultado final de la traducción?”. En todo caso, ya hemos apuntado en los comentarios anteriores que no debe ser el caso, pues todos los traductores consultados acreditan una dilatada experiencia.

forma diferente según la modalidad de que se trate (doblaje o subtitulación), ha sido contestada de forma afirmativa por cuatro de los cinco encuestados (sólo uno contestó “a veces”). Este dato constituye una aportación fundamental al desarrollo de este trabajo, porque entre las hipótesis del mismo (véase la última de ellas en el capítulo de la Introducción) ya postulamos la posible existencia de un método de traducción diferente para cada una de las modalidades que estudiamos. Ampliaremos y desarrollaremos con más profundidad esta idea en el Capítulo 9.

8.1.2. Comentarios adicionales de los traductores que contestaron telefónicamente a las preguntas de la encuesta

A continuación transcribimos las notas que recogimos durante las conversaciones telefónicas con cuatro de los cinco traductores que accedieron de buen grado a llevar a cabo una entrevista por esta vía. Pensamos que proporcionan información interesante, ya que nos permiten hacernos una idea de la visión de los profesionales que practican la traducción en esta variedad. Se trata de comentarios relacionados con las preguntas, en algunos casos de forma directa y en otros de forma mucho más general.

Haremos referencia a algunos de estos comentarios en el Capítulo 9 (apartado 9.5.), cuando destaquemos las tendencias o recurrencias que hemos observado durante la recopilación de muestras. Algunas de dichas tendencias detectadas por nosotros fueron corroboradas por los propios traductores durante las entrevistas. Reproducimos los comentarios en el orden en que surgieron, es decir, en el de las preguntas de la encuesta.

8.1.2.1. Entrevista con Juan Manuel Balaguer (traductor para doblaje de Monsters´ Ball y Elephant)

El traductor afirma que el tiempo no tiene impacto significativo, porque “no traduces, lees”.

En cuanto a los materiales de partida, nos indica que la cinta VHS siempre está disponible, pero que a veces no se dispone del guión.

En relación con los materiales de apoyo disponibles, recalca que las personas con formación académica “de letras” pueden tener problemas en los encargos con referencias científicas y tecnológicas, que suelen ser siempre más difíciles de resolver que los relacionados con el propio lenguaje, más fáciles de solucionar con un diccionario. En esta

línea afirma que “es más importante la enciclopedia que el diccionario”. En su caso, comenzó siendo traductor literario, y el dominio del idioma extranjero ha mejorado con los años.

En cuanto a la remuneración, hablamos sobre la modalidad de subtitulación. El mismo traductor indica que también realiza encargos de este tipo, ya que formó parte del grupo de supervisores de TVE que definieron las normas para la creación de subtítulos en esta cadena (recalca que las normas pioneras fueron las de TVE, anteriores y diferentes a las de TV3 y Canal Plus). En cualquier caso, nos indica que la subtitulación para DVD se paga peor que la de 35 mm.

Por lo que se refiere al reconocimiento posterior, explica que el traductor sí puede cobrar derechos de autor por su trabajo, si presenta la solicitud pertinente a la Sociedad General de Autores y Editores (SGAE). Se trata de un proceso que implica “mucho papeleo”. En su caso, nos cuenta que en el pasado había un grupo de traductores que utilizaban los servicios de una persona que se encargaba de realizar esa gestión para ellos, pero que en el fondo no resultaba muy rentable. Por eso, la mayoría de los traductores al final dejan de preocuparse por este particular, y su objetivo fundamental es aceptar más encargos para poder traducir más. Como anécdota, nos relata que aún sigue cobrando derechos de autor por su traducción de *Willow* (Ron Howard, 1988).

En cuanto a las convenciones, nos cita el nombre de una persona (Antonio Lara¹⁴⁷) que se encargaba de estos temas en un estudio concreto (SONOBLOCK, en Barcelona), pero que en general “predomina la urgencia sobre la calidad”. En cualquier caso, lo que prima son los requerimientos del cliente. En esta línea, relata un caso en que tuvo que llevar a cabo una traducción para subtitulación en 35 mm, y que “un americano era el libro de estilo”. También comenta que, por ejemplo, en Canal Plus emplean el libro de estilo del periódico *El País*. También describe otro caso, el de la traducción de la película *Boyz n the Hood* (John Singleton, 1991), en la que “incluso el supervisor americano había entendido el 40% del original”.

Respecto a las directrices específicas, dice que “normalmente decides tú”, aunque admite que sí se suele usar en doblaje la voz en OFF para traducir textos en pantalla. En cuanto a las canciones, se suele dar una directriz específica por parte del cliente, si se desea que se traduzcan, tanto con subtítulos, como en una traducción para doblar la canción en español, lo que suele ser “un destrozo total”. En esta línea, recuerda el caso en que TVE quiso

¹⁴⁷ El nombre de esta persona aparece también en la ficha de doblaje de *En la Habitación* (vid. Tabla 16 en el apartado 7.2.3.2.)

subtitular películas de los Hermanos Marx, y el resultado, según su opinión, fue un “desastre”¹⁴⁸.

A la hora de hablar de su formación, hace un repaso a toda su carrera profesional. Aunque comenzó estudios de medicina, como quería dedicarse a la literatura, comenzó traduciendo libros, y tradujo unos 100. A continuación pasó al mundo de la publicidad, donde realizó más de 150 spots, desde donde dio el salto definitivo para dedicarse a la traducción audiovisual. Finalmente, en cuanto a la formación en traducción, afirma: “dudo de la carrera de traductor”.

Por lo que se refiere al método de traducción, confirma que es diferente en las modalidades de doblaje y de subtitulación, caracterizándose esta última por la “reducción”. Otros comentarios sobre subtitulación incluyen que en España todavía se leen los subtítulos muy lentamente, ya que no existe tradición (esta práctica comenzó “en los cines de arte y ensayo en la dictadura”). También indica que los subtítulos no se leen bien en televisión, porque “no hay profundidad en la pantalla”. Para el caso de 35 mm, se suele especificar para la traducción “el tiempo de entrada y salida y el número de caracteres”¹⁴⁹.

En cuanto a las traducciones de esta variedad audiovisual para TV3, indica que la cadena las revisaba por medio de un supervisor lingüístico, ya que “tenía que enseñar un idioma”, y que también por ello utilizaban un modelo diferente de libro de estilo.

En su opinión, el principal problema de la traducción para doblaje es el “bajo nivel cultural del empresariado en traducción audiovisual”, muy diferente al de la traducción literaria. También afirma que “el nivel cultural del ajustador y director es cero”. Según este traductor, existen diferentes elementos intermedios que afectan al resultado final, y “el que paga, no puede decir si una traducción es buena o no”, ya que “saben más de sonido, etc.”. Termina diciendo que este hecho “desmotiva a los que empiezan a traducir”, que este negocio “es una fábrica” y que la traducción audiovisual es un “instrumento”¹⁵⁰.

¹⁴⁸ Véase el comentario totalmente opuesto de María Sahagún sobre la versión subtitulada de *La vida de Brian* (*Life of Brian*, Terry Jones, 1979).

¹⁴⁹ Reconocemos en este comentario la práctica del pautado.

¹⁵⁰ Nos recuerda a la clasificación de Nord.

8.1.2.2. Entrevista con Nino Matas (traductor para doblaje y para subtitulación de *In the Bedroom*)

Este traductor nos ha proporcionado gran cantidad de información. Al haber traducido para las dos versiones, sus comentarios resultan de mucha utilidad para la comparación entre ambas.

En primer lugar, el traductor nos confirma que sí tradujo esta película para su versión subtitulada también, aunque normalmente no le suelen decir si dicha traducción es para una versión de 35 mm o para DVD. Su forma de trabajo en los casos como el que nos ocupa, en que traduce para las dos versiones, y que nos explicó a continuación, unida a nuestras frecuentes observaciones (que pueden comprobarse en el Anexo 2), en lo referente a la similitud de las dos versiones traducidas para esta película, nos hace pensar que las dos versiones presentes en el DVD que hemos analizado, son producto de este traductor.

Su forma de proceder en estos casos, frecuentes según nos indicó, en que recibe el encargo para las dos modalidades, es traducir en primer lugar la versión doblada (normalmente se dispone mayor margen de tiempo para trabajar en el doblaje). Partiendo de la versión doblada, el traductor “desbroza” únicamente lo necesario para poder introducir la traducción para doblaje en el formato de la subtitulación. Para esta película, que caracterizó por la presencia de largos silencios y diálogos cortos y espaciados¹⁵¹, descubrió que tenía suficiente margen para “manipular el spotting list”, pudiendo así respetar, en gran medida, su traducción original para doblaje en subtitulación. En cualquier caso, siempre suele tener la opción de llevar a cabo el ajuste final para subtitulación en la propia sala del estudio, donde visiona y comenta el resultado definitivo con el cliente. Como alternativa, suele pedir también el “libro de sala”, ya que le gusta revisar el resultado final del proceso, una vez se ha ajustado totalmente la traducción.

De acuerdo con este método de trabajo, nos indica que “en sus traducciones, el doblaje y la subtitulación suelen coincidir mucho”, porque “al traducir, pienso en el ajuste”, y nos pone por ejemplo su traducción para subtitulación de *Hamlet* (Kenneth Branagh, 1996), en que la traducción para subtitulación gustó especialmente.

En esta línea, destaca que hace algunos años, las traducciones para esta variedad, especialmente en doblaje, eran “planas”, con lo que la contribución del ajustador y del director eran importantes, lo que en cierta medida justificaba su elevada remuneración frente a

¹⁵¹ Vid. 7.1.3. Destaca la coincidencia de estas afirmaciones con nuestras percepciones al respecto (la “preponderancia del lenguaje fílmico”, o esa “extraña sensación de realidad”), que nos ayudaron a circunscribir el corpus del presente trabajo, y a elegir películas independientes para su estudio.

la del traductor. Hoy en día, sin embargo, y en su opinión debido a la mayor preparación de una nueva generación de traductores formados en la variedad audiovisual (“como vosotros”), las traducciones se presentan ya muy ajustadas, no son tan “planas”, con lo que “el ajustador y el director de doblaje tienen menos trabajo”. Curiosamente, las diferencias de remuneración entre los diferentes componentes del proceso completo del doblaje de una película, siguen siendo las mismas.

Al comentar la primera pregunta de la encuesta, indica que a veces “no hay demasiado tiempo” para realizar un encargo (“lo normal es una semana”), pero que no sabe si este factor tiene impacto en el resultado final o no, ya que no siempre tiene acceso a él (aunque le gusta revisarlo, de acuerdo con lo indicado anteriormente). También destaca que es común trabajar con guiones preliminares, no definitivos, y que en ocasiones tiene que corregir las traducciones sobre el resultado final ajustado, siguiendo modificaciones en el guión que aparecen en el último momento¹⁵².

Al preguntarle por qué ha indicado específicamente entre los materiales de apoyo disponibles la “lectura”, nos explica que se trata de la lectura en castellano, y destaca la importancia fundamental que esta práctica tiene para la formación de un buen traductor, también en la variedad audiovisual. Según el traductor hay dos aspectos que considera fundamentales en la formación en este campo: la “cultura lingüística”, y el “conocimiento profundo de la estructura del lenguaje”. En este sentido, nos indica que el traductor debe poder conseguir que la “relación entre las palabras en cada *take* sea distinta”, y que la forma de conseguir esta habilidad es por medio de la lectura. Con relación a la importancia de esta habilidad, frente al conocimiento de la “técnica” propia de la traducción audiovisual, nos indica que esta última “sólo da cuerpo a la traducción”, mientras que una buena traducción “tiene alma”. Esta característica sólo puede conseguirse por medio de un conocimiento profundo de los personajes de la historia, que dependiendo de su idiosincrasia, se expresarán de una forma distinta en cada caso. Por eso “el catedrático no habla como la señora de la limpieza”, y por eso desarrolló esquemas de las características de los personajes antes de

¹⁵² Como curiosidad, recuerda el caso de un película de Isabel Coixet, en el que le enviaron el guión original en castellano para pautarlo en subtítulos. Al observar el resultado final, con la película rodada en inglés, confirmó que algunos subtítulos eran incorrectos, ya que al traducir el guión original en castellano al inglés para el rodaje, se habían producido cambios en el guión.

traducir *El Señor de los Anillos*¹⁵³ (*The Lord of the Rings: the Fellowship of the Ring*, Peter Jackson, 2001).

Al comentar la última pregunta de nuestro cuestionario, que hace referencia al método de traducción, nos indica de nuevo que un buen traductor tiene que leer mucho, ya que debe, por un lado, respetar el trabajo del guionista (“somos guionistas”), y por otro, facilitar la labor del actor de doblaje. Para subtitulación, “hago los subtítulos largos primero”, y luego ajusta los que “el programa me marca como largos”. Aunque en ocasiones le mandan una traducción para doblaje hecha por otro traductor como material de apoyo para un encargo de subtitulación, no suele mirarlo. En otras ocasiones, sin embargo, le indican que debe utilizar dicha versión como partida, y que debe “mantener lo máximo posible”. En cualquier caso “la distribuidora te suele decir muy claro lo que quiere”. Si realiza algún cambio, que no se ajusta las directrices del cliente, pone notas explicativas, y si le preguntan directamente al respecto, “tienes que justificar tus criterios con argumentos”. De todo ello deducimos (además, su contestación en la encuesta así lo indica) que sí se plantea mentalmente el método a seguir según la modalidad, aunque el resultado final depende, en gran medida, de la naturaleza del encargo y de los requerimientos del cliente.

8.1.2.3. Entrevista con María Sahagún (traductora para doblaje de *Lost in Translation*)

La traductora, sobre si el tiempo disponible para la traducción tuvo un impacto significativo o no, contesta que “siempre influye”, pero que no es condicionante, porque “suele haber tiempo”. Para el caso de los documentales con información técnica, el tiempo puede ser un problema si “tienes que informarte”.

Nos indica que el material de partida no suele tener impacto en el resultado de la traducción, pero si se dispone únicamente de una transcripción, el resultado no es tan bueno porque el material sólo incluye los diálogos. Otra fuente de información, en este caso favorable, puede ser todas las posibles anotaciones de que se disponga en el material de partida de los referentes culturales.

En cuanto a los materiales de apoyo, indica que su disponibilidad sí puede tener impacto en el caso de traducción de referentes culturales complicados. Por lo que se refiere al reconocimiento posterior, algunas de sus traducciones lo tienen, y por ello cobra derechos de autor.

¹⁵³ Entre la producción de este traductor podemos destacar las películas de la saga del *Señor de los Anillos* y de la serie de *Harry Potter*.

En lo que se refiere a las directrices específicas para el caso concreto de esta película, nos indica que no tenía ninguna específica, pero que no tradujo los fragmentos del original en japonés, ya que en dichas escenas en la película aparecía una intérprete, y si se quería que el espectador del doblaje tuviera la misma sensación que el espectador de la versión original, dicha decisión habría sido un error¹⁵⁴. En cuanto al problema de la traducción de las canciones presentes en el original, decidió traducir todas, pero no sabe si al final las traducciones aparecieron en la versión doblada o no¹⁵⁵, ya que suele depender del encargo.

En referencia a la pregunta más importante, la de si se plantea mentalmente el método de traducción a la hora de acometer un encargo, la traductora se extendió con muchos ejemplos concretos, que consideramos de gran interés. En general, opina que por supuesto se lo plantea, y que siempre toma una opción consciente. En caso de dudas, casi siempre existe la posibilidad de preguntar directamente al cliente.

Para el caso de los referentes culturales, nos indica que cuando aparecen referencias a personajes no conocidos en la cultura meta, siempre existe la opción de sustituirlos por otros conocidos en la misma, aunque “suele haber varias alternativas, y si se elige una opción se deberá ser consecuente con ella”. En subtitulación se suele mantener el referente original. A continuación explica el caso paradigmático del doblaje para la serie *El Príncipe de Bel Air*¹⁵⁶, en la que se siguió una opción muy concreta, que tomó fuerza según la serie fue alcanzando éxito. También menciona el caso de la famosa frase de Bart Simpson “multiplícate por cero”, que ha quedado ya en el acervo popular, y que la traductora duda que estuviera en la versión original.

Para el caso de la traducción de los juegos de palabras en las comedias, indica que en doblaje se suele cambiar mucho, y que en subtitulación también debería hacerse, aunque los ejemplos de esta práctica son pocos. Destaca la traducción para subtitulación de la antes mencionada *La Vida de Brian*, que la traductora define como “muy bien subtitulada”.

En general, afirma que en subtitulación se suele ser más fiel que en doblaje. Existen ocasiones en que, ante la duda, se pueden preparar dos opciones diferentes de traducción, que se marcan. Al final “siempre hay alguien por encima y decide, nunca decide el traductor”. La

¹⁵⁴ Este comentario nos parece muy acertado.

¹⁵⁵ Véase Anexo 2: en la copia comercial en DVD con la que hemos trabajado, las canciones sólo aparecían traducidas en la versión subtitulada.

¹⁵⁶ Curiosamente, hacemos referencia a este ejemplo concreto, para este problema concreto, en el apartado 2.3. del Capítulo 2, al definir el método de traducción libre.

traductora pone de manifiesto que no sólo existe la figura del revisor en subtitulación, sino también en doblaje. En cualquier caso, “si desvirtúas mucho, debes ponerlo de manifiesto”.

8.1.2.4. Entrevista con Sally Templer (traductora para subtitulación de *The Hours*)

La traductora opina que la limitación de tiempo no suele tener impacto significativo en el resultado final, porque el tiempo disponible suele ser de “una semana o dos”, aunque por otro lado “nunca estás contento”.

Entre los materiales de partida disponible, añadió la copia de telecine como alternativa a la cinta VHS, así como el ajuste de la versión doblada, aunque en el caso de traducción para subtitulación, “no sirve mucho”¹⁵⁷. En lo que se refiere a los materiales de apoyo, la traductora indica que releyó la novela *Mrs. Dalloway* de Virginia Wolf, que ya conocía, como fuente de documentación de la traducción. En cualquier caso, afirma que ni los materiales de partida ni los materiales de apoyo tuvieron un impacto significativo en la traducción final.

En cuanto a la remuneración, afirma que no tuvo impacto significativo, aunque opina que se cobra poco (“cobro lo mismo desde hace diez años”), y que “la subtitulación está peor pagada”, destacando que la situación es incluso peor para la subtitulación en DVD.

Entre las convenciones a seguir en subtitulación cita los libros de estilo de los estudios americanos, y añade que tuvo que seguir ciertas “creative guidelines”, aunque no tuvieron un impacto significativo en la traducción final. Las directrices específicas que se le impusieron aparecían especificadas en la “spotting list”, y para este caso concreto incluían cuándo utilizar la cursiva y el ahorro de puntuación en la medida de lo posible, aunque se forzaba el empleo de espacio después de coma y de punto. Al preguntarle más detalles sobre este instrumento de trabajo, lo diferenció de la “continuity”, es decir “todo lo que es voz”, en el sentido de que contenía espacios numerados, algunas definiciones de palabras difíciles, explicaciones de referentes culturales, además de las entradas y salidas para cada subtítulo.

La traductora en cuestión es licenciada y fue profesora en la EUTI de Barcelona, aunque confirmó que en la época en que mantuvo relación con esta institución, se enseñaba a traducir únicamente “texto escrito”, no se impartía formación en la variedad audiovisual.

Su experiencia de más de 10 años viene confirmada por su producción, de la que amablemente nos informó: 423 películas traducidas para doblaje y 46 películas para subtitulación, de las cuales la primera fue *King Lear* (Jean Luc Godard, 1987).

¹⁵⁷ Este comentario es opuesto al expresado por Nino Matas en este aspecto (vid. 8.1.2.2.)

Para finalizar, al igual que el resto de entrevistados, nos confirmó que el método de traducción con que aborda un encargo es diferente en caso de doblaje y de subtitulación. Para este último, “se parte de una idea central”, que después hay que ir “depurando y reduciendo”.

8.2. ANÁLISIS CUALITATIVO DE LOS DATOS OBTENIDOS EN LA FASE DE TRADUCCIÓN

En la introducción del presente capítulo explicamos la aproximación metodológica que pretendemos seguir en este apartado. Hemos seleccionado 50 de las 480 muestras recopiladas de las cinco películas de nuestro corpus (aproximadamente un 10%), por considerarlas especialmente representativas de cómo hemos realizado el análisis. Las muestras se presentan en forma de tablas conjuntas de dos en dos (con los ejemplos de las dos modalidades), ordenadas según las restricciones de nuestra taxonomía, en cada una de las películas. Por medio de esta metodología intentamos evaluar de forma sencilla la influencia de los tres parámetros de nuestro modelo de análisis en cada una de las dos modalidades. Decidimos, ya en la Introducción, ordenar las muestras de acuerdo con las restricciones presentes, y presentar una tabla de cada una de las restricciones mencionadas en cada uno de los cinco filmes.

La presentación de los datos, siguiendo una ordenación de acuerdo con las distintas restricciones de nuestra taxonomía, no es casual, sino más bien el resultado de una profunda reflexión, encaminada a descubrir la mejor forma de poder obtener información de tipo cualitativo. Por medio de este tipo de presentación, pretendemos constatar si la existencia de una restricción determinada tiene incidencia sobre el resto de parámetros (normas y técnicas), a lo largo de todas las películas del corpus¹⁵⁸. Esta forma de abordar el análisis nos permite llevar a cabo un estudio de naturaleza cruzada (“cross-sectional”), que no hemos desarrollado durante la fase de recopilación de muestras. Durante dicha fase, recopilamos la información siempre dentro del marco de un filme determinado: cuando terminábamos uno, pasábamos al siguiente, siempre procediendo de esta manera en las sucesivas iteraciones que fueron necesarias en el proceso de depuración de los resultados. Por primera vez nos enfrentamos a este tipo de ejercicio (comparar muestras de todas las películas en las que aparece el mismo tipo de restricción, y proceder restricción tras restricción), un ejercicio que presumimos

¹⁵⁸ Se trata de un objetivo de nuestra tesis, que ya enunciamos de forma directa y explícita en el capítulo 5 (vid. 5.2.) para el caso de la restricción nula.

relevador, y que consideramos en este momento el más apropiado para un análisis de tipo cualitativo.

El presente apartado consta de cinco partes: una parte para cada uno de los cinco tipos de restricciones presentes en nuestra taxonomía en la fase de traducción. Al final de cada apartado, que constará de cinco tablas (nuestro corpus se compone de cinco películas), y que incluye cinco muestras dobles (estudiamos dos modalidades), nos detendremos para llevar a cabo un análisis de tipo general, a la vez que preliminar, de los datos observados. Dichas observaciones constituirán el punto de partida para establecer conclusiones de tipo cualitativo definitivas en el Capítulo 9.

8.2.1. Análisis cualitativo de la fase de la traducción según restricción formal y filme

Los resultados se presentan en forma de tabla en cada una de las cinco películas. Hemos intentado, en la medida de lo posible, seleccionar muestras en las que la restricción presente sea únicamente la que estamos analizando, ya que en la tabla del Anexo 2 aparecen muchos ejemplos en que las restricciones se presentan de forma conjunta. Los fragmentos que aparecen en el apartado “Traducción” de la modalidad “Subtitulación” corresponden a los subtítulos tal y como aparecen en las películas del corpus (se ha respetado la división de los subtítulos de cada muestra en la tabla del Anexo 2). Al final de cada ejemplo de este apartado incluimos un comentario con las primeras observaciones de índole general sobre el método de traducción que hemos detectado.

8.2.1.1. Restricción formal en Monsters’ Ball

Las restricciones formales corresponden a las “inherentes a las técnicas, prácticas y convenciones propias del doblaje y la subtitulación” (vid. Tabla 6).

En esta película identificamos 37 muestras en las que se presenta una restricción formal, 18 de doblaje y 19 de subtitulación. La mayoría de estas muestras presentan cierta complejidad, ya que en ellas se hace patente la necesidad de intervención de los traductores ante la aparición de problemas de distinto tipo, propios de las modalidades de traducción en cuestión. Son comunes entre ellas las que presentan normas de naturalización y explicitación, aunque en algunos de los casos (como el que hemos seleccionado a continuación), también puede presentarse la fidelidad lingüística.

Modalidad	Traducción	V. Original	Restricción	Norma	Técnica
Doblaje	(ON) Estos, estos dibujos (/) son los dibujos de mi marido Lawrence . (/) Lawrence, mi marido, <i>fue quien los hizo</i> . (//) Él fue el que electrocutaron (ON) en Jackson. (OFF) <i>Electrocutado</i> .	These, these pictures right here, these are my husband's drawings right here. Lawrence, my husband, he drew these. He got himself electrocuted over there in Jackson. He got himself...	Formal (isocronía): se ha eliminado "right here" de la primera frase, y se ha añadido "Lawrence", para cumplir la isocronía	Explicitación ("Lawrence", la primera vez que aparece en la traducción, "Electrocutado" -> "He got himself...")	Reducción ("right here" x2) Amplificación ("Lawrence", "Electrocutado" -> "He got himself...") Modulación ("fue quien los hizo" -> "he drew these")
Subtitulación	No, estos dibujos... Estos dibujos son de mi marido. Lawrence. Lo dibujó mi marido. Lo electrocutaron allí, en Jackson. Lo...	These, these pictures right here, these are my husband's drawings right here. Lawrence, my husband, he drew these. He got himself electrocuted over there in Jackson. He got himself...	Formal (isocronía y número de caracteres por subtítulo)	Fidelidad lingüística	Reducción ("right here" x2) Creación discursiva ("No" -> "These")

Tabla 24: Ejemplos 95 y 96 de Monsters' Ball con TCR 1:07:05

Comentario: La restricción formal presente en ambas modalidades de esta muestra es la isocronía. En doblaje se cumple dicha restricción mediante dos explicitaciones (añadiendo "Lawrence" y "Electrocutado"), mientras que la subtitulación ha podido mantener la fidelidad lingüística (la estructura gramatical del original y la traducción es muy similar). Entre las técnicas presentes, identificamos la reducción en ambas modalidades ("right here"). En doblaje aparecen dos amplificaciones (las que corresponden a la explicitación), y ambas modalidades presentan técnicas propias de un método interpretativo-comunicativo, como la modulación (en el caso de doblaje) y la creación discursiva (en el caso de la subtitulación).

Como ya hemos mencionado, el abanico de normas y técnicas empleadas ante los problemas que plantea este tipo de restricción, son muy variados. Las normas que parecen predominar en estos ejemplos son la naturalización, la explicitación y la fidelidad lingüística, y se pueden identificar técnicas de todos los tipos, ya que ante cada problema específico se hace necesaria una solución particularizada.

En general, a partir de los datos de estas muestras, no podría deducirse que el método de traducción sea diferente para ambas modalidades de traducción.

8.2.1.2. Restricción formal en In the Bedroom

En esta película identificamos 54 muestras en las que se presenta la restricción formal, 28 en doblaje y 26 en subtitulación. Como hemos puesto de manifiesto en el caso de la anterior película, que, junto con ésta, son las que presentan mayores dificultades de traducción, la restricción formal obliga a los traductores a tomar acciones en su labor. Se presentan muchas normas (naturalizaciones, algunas explicitaciones y fidelidades lingüísticas). La tabla siguiente muestra el par de muestras que hemos seleccionado, que pensamos que supone un buen ejemplo del resto, porque presenta cierta complejidad:

Modalidad	Traducción	V. Original	Restricción	Norma	Técnica
Doblaje	(ON) ¿Qué hace aquí? ¿En que puedo ayudarle? (DE) No hables. (ON) ¡Oh Dios! (DE) <u>Abre la puerta del coche, y sube.</u> (ON) <u>Espere un momento, calmémonos.()</u> <u>Espere, está bien, está bien. Ya voy.</u>	What're you doing here? Anything I can help you with? Don't talk. Oh, God. Unlock the door and get in. We just wait a minute, let's calm down. Alright, alright, alright. Alright.	Formal (sincronía en "ON")	Naturalización ("Espere, está bien, está bien. Ya voy" -> "Alright, alright, alright. Alright") Utilización del tratamiento de "Vd." por parte de Strout para dirigirse a una persona bastante mayor que él, y que tiene una pistola en la mano Explicitación de las imágenes ("Abre la puerta del coche" -> "Unlock the door" - los dos actores están junto al coche)	Traducción palabra por palabra ("¡Oh Dios!" -> "Oh, God") Amplificación ("del coche") Creación discursiva ("Espere, está bien, está bien. Ya voy" -> "Alright, alright, alright. Alright") Modulación ("Espere un momento" -> "We just wait a minute")
Subtitulación	¿Qué hace usted aquí? ¿Puedo hacer... algo por usted? - No hables. - <i>Oh, Dios.</i> Abre la puerta y sube. <i>Espere un momento.</i> <i>Cálmese.</i> Está bien, está bien. <u>Ya voy.</u>	What're you doing here? Anything I can help you with? Don't talk. Oh, God. Unlock the door and get in. We just wait a minute, let's calm down. Alright, alright, alright. Alright.	Formal (isocronía y número de caracteres por subtítulo)	Naturalización ("Ya voy" -> "Alright") Utilización del tratamiento de "Vd." por parte de Strout para dirigirse a una persona bastante mayor que él, y que tiene una pistola en la mano	Traducción palabra por palabra ("¡Oh Dios!" -> "Oh, God") Modulación ("Espere un momento. Cálmese" -> "We just wait a minute, let's calm down") Creación discursiva ("Ya voy" -> "Alright")

Tabla 25: Ejemplos 207 y 208 de In the Bedroom con TCR 1:38:11

Comentario: Esta muestra tiene sus complicaciones, en parte creadas por la restricción formal, y por la tendencia recurrente que muestra el doblaje a naturalizar, lo que le obliga a usar muchas técnicas. La explicitación de las imágenes ya aparece en Goris (1993), que menciona un ejemplo similar.

La restricción formal en subtitulación obliga a crear bastantes subtítulos con pocos caracteres. Al igual que en doblaje, hay cierto grado de naturalización que obliga a emplear diferentes técnicas. El empleo de guiones [-] para subtítulos en el mismo plano puede considerarse como una norma preliminar.

Es frecuente encontrar muestras de este tipo, en que la restricción formal en doblaje corresponde a la sincronía en “ON”, y en subtitulación corresponde a la isocronía. La complejidad del original obliga a naturalizar (aquí “sincronizar”) en ambas versiones, pero el doblaje, además, explicita. Se emplea en tratamiento de Vd. en ambas modalidades. En cuanto a las técnicas empleadas para esta muestra, son muy similares en ambas modalidades: la única diferencia es la amplificación presente en doblaje.

Entre las técnicas presentes para este tipo de restricción en este filme, destacamos las reducciones, ampliaciones y amplificaciones, aunque también las modulaciones y las técnicas de corte literal. Como en el caso del filme anterior, la restricción formal plantea problemas difíciles de resolver, y es necesaria la aparición de técnicas de traducción de todo tipo.

A partir de los datos de estas muestras, no podría deducirse que el método de traducción sea diferente para ambas modalidades.

8.2.1.3. *Restricción formal en The Hours*

En esta película hemos encontrado 43 muestras en las que se presenta la restricción formal, 21 en doblaje y 22 en subtitulación. Las normas que predominan en estos ejemplos son las mencionadas en los otros filmes estudiados con anterioridad: la naturalización, explicitación y fidelidad lingüística. De todas ellas, presentamos las que se tabulan a continuación, donde aparece la naturalización como norma:

Modalidad	Traducción	V. Original	Restricción	Norma	Técnica
Doblaje	(ON) Ove bichito , tengo una idea. <i>¿Por qué no hacemos otro pastel?</i> Haremos uno mejor. (ON) ¿Qué ha pasado con el primero? (ON) Y después, iremos a dar una vuelta.	Hey bug, I got this idea. We´re gonna make another cake. We´re gonna make a better one. What happened to the first one? And after that, I think we should go out.	Formal ("sincronía en "ON")	Naturalización (fragmentos subrayados, que corresponden a la restricción formal : "bichito" -> "bug", bilabiales de "hacemos" y "pastel" por "make") Fidelidad lingüística	Modulación ("¿Por qué no hacemos otro pastel?" -> "We´re gonna make another cake") Reducción ("I think...should")
Subtitulación	Oye bicho... tengo una idea. Prepararemos otra tarta. <i>Una que saldrá mejor.</i> ¿Dónde está la otra? Y después, creo que saldremos.	Hey bug, I got this idea. We´re gonna make another cake. We´re gonna make a better one. What happened to the first one? And after that, I think we should go out.	Formal (isocronía y número de caracteres por subtítulo)	-	Modulación ("Una que saldrá mejor" -> "We´re gonna make a better one")

Tabla 26: Ejemplos 277 y 278 de The Hours con TCR 0:47:47

Comentario: Al igual que en el ejemplo de la tabla anterior, la restricción formal presente para la modalidad de doblaje es la sincronía en “ON”, mientras que en el caso de la subtitulación se nos presenta la isocronía.

En el caso de la primera modalidad, la restricción formal obliga a naturalizar (observamos algunos casos de sincronía labial, “lyp sync”, debido a la presencia de bilabiales), pero aún así se consigue mantener la fidelidad lingüística. La versión subtitulada, sin embargo, es mucho más natural, sólo ha sido necesario un cambio significativo, el de la modulación.

Los datos de estas muestras, similares a los que presentan los ejemplos de esta restricción para el presente filme, nos podrían indicar que el número de intervenciones, que se materializan en una mayor presencia de parámetros de nuestro modelo de análisis, es mayor en doblaje que en subtitulación. Dicha mayor frecuencia en el caso del doblaje no debería necesariamente implicar que el método de traducción sea distinto, más que nada porque la distribución de técnicas no lo indica claramente así.

8.2.1.4. Restricción formal en Elephant

En 21 muestras de este filme hemos marcado la presencia de la restricción formal, de ellas 15 se encuentran en la traducción para el caso del doblaje y sólo 6 en la de subtitulación. Al ser esta diferencia tan destacable, no hemos podido encontrar ningún par de muestras en

que se presente, conjuntamente en ambas modalidades, únicamente este tipo de restricción. Por ello, hemos escogido un ejemplo de la escena final de la película en la que este tipo de restricción aparece combinada con la de tipo sociocultural. En realidad, sólo hay dos pares de muestras en esta película en que la restricción formal se presenta conjuntamente en las dos versiones (en dos de las mencionadas seis muestras la restricción formal aparece sólo en subtitulación), y curiosamente, en ambos pares combinada con la restricción sociocultural. Se trata, por un lado, de las muestras 369 y 370, en la que la restricción sociocultural la impone “Star-spangled Banner” (el título del himno nacional americano), y por otro, de la mencionada escena final (muestras 401 y 402), en que la restricción sociocultural presente es la rima infantil que recita uno de los protagonistas, para decidir si asesina o no a dos estudiantes del instituto.

Sin embargo, como pondremos de manifiesto en el comentario posterior a la siguiente tabla, dicha interacción entre restricciones no es significativa, ya que el tratamiento de la restricción sociocultural es idéntico en ambas versiones, y por lo tanto no interfiere en la intervención de la restricción formal, que sí es significativamente diferente en doblaje y en subtitulación.

Modalidad	Traducción	V. Original	Restricción	Norma	Técnica
Doblaje	(ON) <u>Pito...</u> (OFF) Tú cabrón, ¿qué coño haces? (ON) <u>pito. gorgo... rito</u> (OFF) (G) ¡Por favor! (OFF) Venga, tú no quieres hacerlo. (ON) <u>¿A dónde vas... tú tan... bonito?</u> (OFF) ¡Por favor! (ON) <u>A la... acera</u> (OFF) ¿Qué cojones? ¿Estás loco, joder? ¡No lo hagas! (ON) <u>De la abuela. Pim... Pam... Fue...ra.</u>	Eenie.. Stupid fuck! How are you doing? Meenie, mainy, mo. Don't. This is something you don't wanna do. Catch the ... tiger... by his... toe. If he... hollers... What the fuck, fucking sick! let him... go. Don't do this. Eenie... meenie... mainy... mo.	Formal (isocronía en "ON") Sociocultural ("Eenie Meenie...mo")	Naturalización ("Pito, pito...fuera")	Equivalente acuñado (lo marcado en <i> cursiva</i> , que corresponde a la rima infantil tradicional)
Subtitulación	<u>Pinto...</u> <u>pinto...</u> <u>gorgo...</u> <u>... rito.</u> <u>¿Dónde...</u> <u>vas...</u> <u>tú...</u> <u>tan bonito?</u> <u>A la...</u> <u>era...</u> <u>de mi...</u> <u>abuela.</u> <u>Pim... pam...</u> <u>pum...</u> <u>fuera.</u>	Eenie.. Stupid fuck! How are you doing? Meenie, mainy, mo. Don't. This is something you don't wanna do. Catch the ... tiger... by his... toe. If he... hollers... What the fuck, fucking sick! let him... go. Don't do this. Eenie... meenie... mainy... mo.	Formal (isocronía) Sociocultural ("Eenie Meenie...mo")	Naturalización ("Pinto, pinto...fuera")	Equivalente acuñado (lo marcado en <i> cursiva</i> , que corresponde a la rima tradicional infantil) Reducción (Todo el resto del texto: "Stupid fuck...Don't...Don't do this")

Tabla 27: Ejemplos 401 y 402 de Elephant con TCR 1:14:13

Comentario: La versión doblada ha traducido el enunciado de la rima infantil por parte del asesino, así como las interpelaciones que le dirige una de las posibles víctimas. La versión subtitulada se ha limitado a traducir únicamente la rima infantil (reducción para el resto del enunciado original). En ambos casos, la técnica empleada para la traducción de la rima es el equivalente acuñado, aunque si observamos detalladamente, existen mínimas diferencias entre ambas modalidades (“pito”, en vez de “pinto”, “¿dónde?” en vez de “¿A dónde?”, “acera” en vez de “era”, “la abuela” en vez de “mi abuela”), si bien el resultado global, en el sentido de naturalización de la restricción sociocultural, es idéntico.

Por lo que se refiere a la restricción formal, que es la que nos interesa especialmente en este apartado, pensamos que nos encontramos ante un ejemplo similar al presentado por Chaume (2004, 264:265) en el que se utiliza una escena de *La Regla del Juego* (Jean Renoir, 1939), para poner de manifiesto la importancia de los códigos de planificación y de movilidad (proxémica) en subtitulación. Ante la imposibilidad de los subtítulos de reproducir toda la información lingüística destacada por el código de planificación, el traductor debe elegir qué información traduce. En este caso en concreto, se debe haber considerado que la rima es la información más importante (estamos de acuerdo), ya que la vida de dos personajes de la escena en cuestión depende de ella. Por otro lado, consideramos que el enunciado en el original de una de las posibles víctimas también tiene su importancia, por la contundencia del mensaje, los elementos que marcan la función fática, etc. En cualquier caso, se trata de una importancia relativamente menor. A efectos prácticos, nos resulta difícil visualizar una traducción con subtítulos que incluyera el contenido de los enunciados de los dos personajes (el asesino y la víctima). Tendría que tratarse de subtítulos de dos líneas, marcados con guiones, con una línea para cada personaje, y además quizás en cursiva para el personaje que no aparece en imagen. Además, no estamos seguros de si dichos hipotéticos subtítulos cumplirían las restricciones de número de caracteres por línea (la isocronía es la restricción formal que estamos tratando).

En cuanto al resto de muestras, comprobamos la presencia de naturalización como la norma predominante para esta restricción, aunque aparece con más frecuencia en la modalidad de doblaje que en la de subtitulación. Las técnicas empleadas, como el caso del resto de las películas, cubren todo el continuum de nuestra taxonomía.

En resumen, a la vista de los comentarios precedentes, y para este tipo de muestras, podríamos concluir en una muy primera evaluación cualitativa que la restricción formal ha

determinado en cierta medida el resultado final de la traducción (y por lo tanto el método), aunque no haya sido por medio del empleo de técnicas de un determinado corte.

8.2.1.5. Restricción formal en Lost in Translation

Para esta película, la frecuencia de muestras en las que se presenta la restricción formal es de 42, 22 en la modalidad de doblaje y 20 en la de subtitulación. De acuerdo a lo mencionado con anterioridad, las normas que suelen presentarse en el caso de esta película son las mismas, naturalizaciones, fidelidades, junto con alguna estandarización lingüística, todas como resultado de un grado de intervención más que destacable.

La muestra que hemos seleccionado para analizar la restricción formal presenta un grado de dificultad importante, como algunas de las demás de este filme. Como se verá a continuación, las diferentes modalidades han sabido encontrar maneras distintas de solucionar el problema, cada una de ellas haciendo uso de los recursos a su disposición.

Modalidad	Traducción	V. Original	Restricción	Norma	Técnica
Doblaje	(ON) ¿Quiere masaje? (ON) Creo que no, no, no me gustan los masajes. (ON) Sr. Kazu manda " <u>Premio Fantasía</u> ". Mis medias. " <u>Romepa</u> ". (R). " <u>Romepa</u> " mis medias. <u>Sí, por favor "romepa"</u> . (ON) Qué? (ON) " <u>Romepa</u> ". (OFF) <u>¡Eh!</u> <u>¡"Romepa" medias!</u> (ON) <u>¡Eh! ¡"Romepa"!</u> <u>"Romepa", ¿qué?</u> (ON) " <u>Romepa</u> ", <u>así... (/) "Romepa"</u> . (DE) ¿Que las rompa? (ON) " <u>Romepa</u> ", <u>eso</u> . (DE) ¿Quiere que le rompa las medias? (ON) <u>Sí, "romepa" medias, por favor</u> . (ON) Que rompa sus medias, quiere que rompa sus medias. Vale, bien, le romperé las medias.	Do you like massage? I don't think I, I like massage anymore. Mr. Kazu sends Premium Fantasy. My stockings... "lip" them. "Lip" my stockings. Yes, please. "Lip" them. What? "Lip" them. Hey! "Lip" my stockings! Hey! "Lip" them? "Lip" them? What? "Lip" them, like this. "Lip" them! Rip them? "Lip", yes. You want me to rip your stockings? Yes, "lip" my stockings", please. Rip your stockings. You want me to rip your stockings. I'm gonna rip your stockings.	Formal (sincronía en "ON" e isocronía)	Naturalización (ajuste en primeros planos) Empleo del tratamiento de "Vd" cuando la relación entre los personajes es distante	Creación discursiva ("Romepa")

Subtitulación	<p>Le apetece un masaje? Creo que ya no quiero más masajes. El Sr. Kazu ha encargado "<i>Fantasia Suprema</i>". Mi media. <u>"Lasgue".</u> <u>"Lasgue" mi media.</u> <u>Sí, por favor, "lásguelas".</u> Qué? <u>"Lásguelas".</u> <u>¡"Lasgue" mis medias!</u> <u>Que "lasgue" qué?</u> <u>"Lasgue", así.</u> Rasgar? <i>Quiere que le rasgue las medias?</i> <i>Sí, rasgue mis medias, por favor.</i> Quieres que te rasgue las medias. Te las rasgo.</p>	<p>Do you like massage? I don't think I, I like massage anymore. Mr. Kazu sends Premium Fantasy. My stockings... "lip" them. "Lip" my stockings. Yes, please. "Lip" them. What? "Lip" them. Hey! "Lip" my stockings! Hey! "Lip" them? "Lip" them? What? "Lip" them, like this. "Lip" them! Rip them? "Lip", yes. You want me to rip your stockings? Yes, "lip" my stockings", please. Rip your stockings. You want me to rip your stockings. I'm gonna rip your stockings.</p>	Formal (isocronía y número de caracteres por subtítulo)	<p>Naturalización (empleo de la /l/ por /r/ en la cultura oriental. Se trata de una adaptación cultural: la cultura meta atribuye a las lenguas orientales el hecho de sustituir sistemáticamente el fonema /r/ por el fonema /l/)</p> <p>Empleo del tratamiento de "Vd" cuando la relación entre los personajes es distante</p>	<p>Variación ("lasgue")</p> <p>Creación discursiva ("Fantasia Suprema")</p> <p>Traducción literal ("Quiere que le rasgue las medias? Sí, rasgue mis medias" -> "You want me to rip your stockings? Yes, "lip" my stockings")</p>
---------------	---	---	---	--	---

Tabla 28: Ejemplos 421 y 422 de *Lost in Translation con TCR 0:16:29*

Comentario: La sincronía fonética en doblaje ha obligado a utilizar la creación discursiva "romepa", para traducir una palabra que el personaje protagonista no entiende (aunque es una palabra real en inglés: "lip" o labio). La /p/ final de "lip" en el original sin duda ha condicionado la solución para el doblaje. Además de la sincronía fonética, hemos marcado la isocronía como otro tipo de restricción formal presente. La solución "Premio Fantasía" para "Premium Fantasy" (un tipo de masaje) parece ser un error de traducción, aunque también podría tratarse de una solución un tanto forzada en el intento de mantener la sincronía labial.

En la modalidad de subtitulación, el traductor no ha tenido que someterse a la restricción formal de la sincronía en doblaje. Ha buscado una muy buena solución inspirada en la típica pronunciación de los orientales del fonema /r/, que tanto en inglés como en castellano asociamos con el fonema /l/. Sin embargo, al ser "lip" una palabra real en inglés (como hemos apuntado), es posible que con esta solución parte del significado sexual connotado en ella pueda haberse perdido en la traducción.

Se trata de otra muestra en que, como ya hemos apuntado, la restricción formal en doblaje corresponde a la sincronía en "ON", y en subtitulación corresponde a la isocronía. Destaca el empleo del tratamiento de Vd. en ambas versiones traducidas. Ambas versiones han naturalizado, cada una por medio de una solución diferente (creación discursiva en doblaje, y variación en subtitulación), ambas muy apropiadas. Se ha podido identificar una técnica de corte literal para el caso de la subtitulación.

En general, en lo que se refiere al resto de muestras de esta película que presentan esta restricción, constatamos (como en el caso de las demás muestras del corpus), que predomina

la norma de naturalización, seguida de la explicitación, y en menos medida, la fidelidad lingüística, en ambas modalidades. Además, se hace necesario el empleo de técnicas de todo tipo para solucionar los problemas que presenta esta restricción.

A partir de los datos de estas muestras, no podría deducirse que el método de traducción sea diferente para ambas modalidades.

8.2.1.6. Conclusiones preliminares en cuanto a la restricción formal

Las observaciones iniciales que nos llaman la atención para este tipo de restricción, comprobadas con todas las muestras del corpus, son las siguientes:

- En bastantes de los ejemplos, la restricción formal presente en doblaje es la sincronía en “ON” (la llamada sincronía fonética o labial), que obliga al ajuste, aunque también hemos detectado algunos ejemplos en que aparece la isocronía, y su combinación que marcamos como “isocronía en ON”
- La restricción formal más importante en subtitulación es la isocronía, a la que en la mayor parte de los casos acompaña el “número de caracteres por subtítulo”
- La norma de traducción que se presenta en casi todos los ejemplos, de las dos modalidades, es la naturalización, es decir: la restricción formal (planos cercanos en “ON”) se trata recurrentemente con la norma de naturalización
- El doblaje, además de naturalizar, explicita, práctica que no suele darse tan a menudo en subtitulación
- La tercera norma que aparece, con una frecuencia baja, pero en las dos modalidades, es la fidelidad lingüística
- Destaca la relativamente frecuente aparición en los ejemplos analizados del tratamiento de Vd. entre los personajes, siempre para indicar una relación de distanciamiento entre ellos
- En cuanto a las técnicas empleadas, destacan ante todo las modulaciones y las creaciones discursivas, que en principio parecen bastante apropiadas para una estrategia de naturalización. Sin embargo, las técnicas que observamos para este tipo de restricción son de todo tipo (de corte literal, equivalentes acuñados, reducciones, amplificaciones, variación), y aparecen indistintamente para las dos modalidades (vid. Anexo 2). Desde este punto de vista, no podemos hacer una asociación directa, a

simple vista, entre restricción formal y un tipo de técnicas de traducción (a no ser que sea con las mencionadas en primera instancia: modulación y creación discursiva, propias de un método de traducción interpretativo-comunicativo). Tampoco es posible dicha asociación entre la norma de naturalización y una serie de técnicas de traducción, similar a la destacada entre la restricción formal y la norma de naturalización.

8.2.2. *Análisis cualitativo de la fase de la traducción según restricción lingüística y filme*

Los resultados se presentan en forma de tabla para cada una de las cinco películas. Al final de este apartado se añade una sección con las conclusiones preliminares que hemos observado. Sirvan para este apartado también los comentarios iniciales de 8.2.1., en el sentido de que hemos intentado seleccionar ejemplos en que aparezca únicamente la restricción que analizamos, a fin de evitar interferencias con otros tipos. Sirva asimismo el apunte relacionado con los subtítulos, que se reproducen en las tablas siguientes (como en el Anexo 2), exactamente igual a como se incluyen en las películas.

8.2.2.1. *Restricción lingüística en Monsters´ Ball*

En esta película hemos identificado 20 muestras en las que se presenta la restricción lingüística, 10 en el caso de doblaje y 10 en el de la subtitulación. En la mayoría de los casos, la norma empleada para superar la restricción lingüística es la estandarización lingüística. Hemos seleccionado la muestra siguiente, que presentamos en la tabla a continuación, por su representatividad y por su complejidad:

Modalidad	Traducción	V. Original	Restricción	Norma	Técnica
Doblaje	<p>(ON) <i>¿Qué diablos es esto Tyrell?</i> <i>Te he dicho que no comas (G) estas mierdas. ¿Cuántas veces te lo he dicho?</i> Fíjate cuánta grasa, <i>qué culo más (OFF) grasiento. Cada vez estás más gordo.</i> (ON) <i>¿Dónde las tienes? Mira cuántas chocolatinas, no puedes comer tanto chocolate.</i> (G) <i>¿estás loco? Mira tu habitación,</i> es un desastre. Y <i>¿por qué lo es Tyrell?</i> Porque un <i>cerdo gordo</i> está viviendo en ella.</p>	<p>What the hell is this Tyrell? What'd I tell you about eating this shit? Didn't I tell you not be eating this shit? Look at this! Look at all this fat! This fat, fat ass. Look at all this nasty fat! Where they at? Look at all this candy. You weren't eat all this candy. You're crazy. Look at this room! It's a mess. Why is it a mess Tyrell? 'Cos a fat little piggy lives in this room.</p>	<p>Lingüística ("not be eating this shit", "You weren't eat all this candy")</p>	<p>Estandarización lingüística ("Didn't I tell you not be eating this shit?" -> <i>¿Cuántas veces te lo he dicho?</i>", "no puedes comer tanto chocolate" -> "You weren't eat all this candy")</p>	<p>Traducción uno por uno ("¿Qué diablos es esto Tyrell?" -> "What the hell is this Tyrell?", "qué culo más grasiento" -> "This fat, fat ass")</p> <p>Modulación ("Te he dicho que no comas estas mierdas" -> "What'd I tell you about eating this shit?", "¿estás loco?" -> "You're crazy")</p> <p>Creación discursiva ("¿Cuántas veces te lo he dicho?" -> "Didn't I tell you not be eating this shit?", "Cada vez estás más gordo" -> "Look at all this nasty fat", "cerdo gordo" -> "fat little piggy")</p> <p>Reducción ("Look at this!")</p> <p>Particularización ("Mira tu habitación" -> "Look at this room!")</p>
Subtitulación	<p><i>¿Qué diablos es esto, Tyrell?</i> <i>¿Qué te dije sobre comer esta mierda?</i> <i>¿No te dije que no comieras esta mierda?</i> <i>¡Mira esto!</i> <i>¡Mira toda esta grasa, este culo gordo!</i> <i>¡Mira cuánta grasa!</i> <i>¿Dónde están?</i> <i>¡Mira todas estas chocolatinas!</i> <i>No irías a comerte esto.</i> <i>¿Estás loco?</i> <i>¡Mira esta habitación!</i> <i>¡Es un desastre!</i> <i>¿Por qué es un desastre? Porque aquí vive un cerdito grasiento.</i></p>	<p>What the hell is this Tyrell? What'd I tell you about eating this shit? Didn't I tell you not be eating this shit? Look at this! Look at all this fat! This fat, fat ass. Look at all this nasty fat! Where they at? Look at all this candy. You weren't eat all this candy. You're crazy. Look at this room! It's a mess. Why is it a mess Tyrell? 'Cos a fat little piggy lives in this room.</p>	<p>Lingüística ("not be eating this shit", "You weren't eat all this candy")</p>	<p>Estandarización lingüística ("Didn't I tell you not be eating this shit?" -> "¿No te dije que no comieras esa mierda?", "No irías a comerte esto" -> "You weren't eat all this candy")</p>	<p>Reducción ("nasty", "Tyrell" la segunda vez que aparece, "aquí" -> "in this room")</p> <p>Modulación ("¿Estás loco?" -> "You're crazy")</p> <p>Traducción uno por uno (todo el resto de la muestra)</p>

Tabla 29: Ejemplos 59 y 60 de *Monsters' Ball* con TCR 0:26:23

Comentario: Se trata de una de las muestras complicadas en este filme, porque se representa la restricción lingüística junto con la necesidad de ajustar en un enunciado original rápido y alterado.

El doblaje ha estandarizado y ajustado, por lo que llama la atención la gran cantidad de técnicas, de todos tipos, que hemos podido identificar. En subtitulación, se trata de un ejemplo muy claro en que se tiende a traducir de forma natural; no es necesario ajustar, y se ha podido reproducir todo el enunciado original con los subtítulos disponibles, desde el punto de vista de la isocronía. La restricción lingüística se ha estandarizado, como en doblaje. El número de técnicas identificadas es claramente inferior.

Entre las técnicas identificadas para este tipo de restricción, comprobadas asimismo en el resto de muestras de la película que presentan esta restricción, destacan las de índole literal, aunque también se presentan soluciones de tipo natural, y algunas creaciones discursivas. En cualquier caso, la presencia de técnicas suele ser superior en la modalidad de doblaje, mientras que la subtitulación tiende a traducir de forma natural.

A partir de los datos de estas muestras, podríamos afirmar que el método para doblaje tiende a ser más interpretativo-comunicativo, y el método de traducción para subtitulación es más literal.

8.2.2.2. Restricción lingüística en In the Bedroom

En esta película identificamos sólo 2 muestras en las que se presenta la restricción lingüística: 1 en doblaje y 1 en subtitulación. Lamentablemente, en dicho par no aparecía la restricción lingüística sola, sin ser acompañada por otra (en este caso en concreto, sólo en doblaje aparece además la restricción formal).

Modalidad	Traducción	V. Original	Restricción	Norma	Técnica
Doblaje	(ON) Pescadores de verano, <u>son temporeros</u> (SB) como Frank. <u>La verdad es que me sacan de quicio. Por lo menos hay 80 con licencia. Huh!</u> Debería poner un cartel: "Al que no se queda en casa le abro las caldas".	Summer fishermen. Lot of part-timers, like Frank here. Get in you hair. As many as 80 own now licences. Should put up a sign: "Stay in your own backyard, or loose your traps"	Formal (sincronía en "ON": "temporeros" -> "part-timers") Lingüística (idiolecto del pescador anciano: frases sin verbos, sin sujetos, enunciado entrecortado, expresiones cortas y llenas de significado)	Naturalización ("son temporeros" -> "Lot of part-timers", "La verdad", "Huh") Estandarización lingüística (fragmentos subrayados, existe interferencia entre esta norma y la naturalización)	Amplificación ("La verdad") Reducción ("here") Creación discursiva ("me sacan de quicio" -> "Get in your hair", "Al que no se queda en casa le abro las caldas" -> "Stay in your own backyard, or loose your traps")

Subtitulación	Pescadores de verano. Temporeros , como Frank. <i>Me sacan de quicio.</i> <i>Hay por lo menos 80 licencias.</i> Debería poner un cartel: <i>"O te quedas en casa o te quito la nasa"</i> .	Summer fishermen. Lot of part-timers, like Frank here. Get in you hair. As many as 80 own now licenses. Should put up a sign: "Stay in your own backyard, or loose your traps"	Lingüística (idiolecto del pescador anciano: frases sin verbos, enunciado entrecortado, expresiones cortas y llenas de significado)	Naturalización ("O te quedas en casa o te quito la nasa": intento de pareado con rima para emular el registro coloquial) Posible norma: inclusión de comillas (") para hacer referencia a elementos del original que no enuncian directamente los actores en pantalla, o simplemente por similitud con el original	Creación discursiva ("me sacan de quicio" -> "Get in your hair", "O te quedas en casa, o te quito la nasa" -> "Stay in your backyard, or loose your traps") Modulación ("Hay por lo menos 80 licencias" -> "As many as 80 own now licenses")
---------------	--	--	---	---	---

Tabla 30: Ejemplos 143 y 144 de In the Bedroom con TCR 0:28:27

Comentario: Se trata de una muestra compleja, por la cantidad de restricciones y normas. Al final, el doblaje naturaliza y estandariza, por medio de técnicas de índole interpretativo-comunicativo e intermedias. La naturalización en doblaje puede estar relacionada con la restricción formal, aunque en la tabla ya hemos destacado que en este caso existe interferencia entre las dos normas de traducción en dicha modalidad; es decir, el idiolecto del pescador anciano supone un problema que se ha de solucionar de forma conjunta.

La traducción para subtitulación ha optado por otras soluciones, que no se corresponden con la estandarización lingüística propiamente dicha. En primer lugar ha traducido naturalmente el idiolecto del pescador, se supone que porque encaja bien con las características intrínsecas de esta modalidad. Además, ha optado por crear un pareado en la frase final (naturalización) empleando el término “nasa” (o “jaula” para pescar langostas), que ya había aparecido en otras muestras del corpus. La modulación puede ser debida a la necesidad de condensación. En subtitulación hemos puesto de manifiesto una posible norma que hemos observado de forma recurrente a lo largo del proceso de recopilación de muestras, el uso de las comillas para reflejar el estilo indirecto, o rótulos, carteles, etc.

A partir de los datos de esta muestra, no podría deducirse que el método de traducción sea diferente para ambas modalidades; o tal vez sí, porque la estandarización observada en el doblaje nos propone una solución mucho más comunicativa que la que se presenta en subtitulación.

8.2.2.3. Restricción lingüística en *The Hours*

En esta película, siguiendo la tendencia de valores bajos que venimos observando en las dos anteriores (aunque no tanto en *Monsters' Ball*), hemos cuantificado únicamente 6 muestras en las que se presenta la restricción lingüística, 3 en cada una de las modalidades. De los tres pares de muestras, hemos escogido el primero, porque aparece la norma de estandarización lingüística (en las otras la traducción es de tipo más natural). En las otras cuatro muestras, la restricción es más leve, y la norma también. En cualquier caso, la única restricción de tipo lingüístico que se aprecia, y sólo en ciertos pasajes de esta película, es el lenguaje de la escritora Virginia Woolf.

Modalidad	Traducción	V. Original	Restricción	Norma	Técnica
Doblaje	(OFF) En este día, de todos precisamente en éste, (//) <i>se hace evidente su destino</i> . (OFF) Disculpe, Sra. Woolf. (ON) El Sr. Woolf me ha pedido que venga a hablar con usted. (ON) Casi he acabado, Nelly. <u>Espérame en la cocina</u> , bajaré en seguida.	It's on this day, this day of all days, her fate becomes clear to her. Excuse Mrs. Woolf. Mr. Woolf said I was to come and speak with you. I'm nearly finished, Nelly. Please attend me in the kitchen. I'll be down very soon.	Lingüística (registro elevado y un poco arcaico)	Estandarización lingüística ("Espérame en la cocina" -> "Please attend me in the kitchen")	Modulación ("se hace evidente su destino" -> "her fate becomes clear to her")
Subtitulación	En ese día, precisamente ese día, <i>que ve claramente su destino</i> . Disculpe, <i>señora</i> , el <i>señor</i> ha dicho que la consulte. Ya casi he terminado, Nelly. <u>Espérame en la cocina</u> . En seguida bajo.	It's on this day, this day of all days, her fate becomes clear to her. Excuse Mrs. Woolf. Mr. Woolf said I was to come and speak with you. I'm nearly finished, Nelly. Please attend me in the kitchen. I'll be down very soon.	Lingüística (registro elevado y un poco arcaico)	Estandarización lingüística ("Espérame en la cocina" -> "Please attend me in the kitchen") Posible norma: Supresión de vocativos ("Mrs. Woolf", "Mr. Woolf")	Creación discursiva ("que ve claramente su destino" -> "her fate becomes clear to her") Reducción ("Mrs. Woolf" -> "señora", "Mr. Woolf" -> "señor")

Tabla 31: Ejemplos 143 y 144 de *The Hours* con TCR 0:26:44

Comentario: La estandarización lingüística en esta muestra corresponde a la pérdida de las características arcaicas del inglés británico de la época. Ambas modalidades han procedido a la estandarización, curiosamente mediante el empleo de una traducción idéntica (los traductores de ambas versiones son diferentes). No se ha marcado ninguna técnica en este sentido, dado el carácter natural de la solución común usada.

Para subtitulación identificamos una posible norma, característica de esta modalidad, la supresión de los vocativos. La técnica de reducción está relacionada con esta posible norma.

En general, las técnicas que se presentan ante este tipo de problemas son de tipo literal, aunque también se dan la creación discursiva, el calco, la reducción o la modulación.

Su presencia tiende a observarse con mayor frecuencia en doblaje que en subtitulación, ya que la traducción para esta modalidad elige en ocasiones una solución de corte natural.

A la vista de las observaciones de estos ejemplos, no se podría afirmar que el método de traducción es diferente en ambas modalidades.

8.2.2.4. Restricción lingüística en Elephant

Este filme se caracteriza por su estudio de la violencia en el mundo adolescente. Por ese motivo, las restricciones de tipo lingüístico que aparecen están relacionadas con el dialecto juvenil. Aparecen 12 ejemplos en que hemos marcado esta restricción, 6 en cada una de las versiones. La muestra que hemos seleccionado transcurre al principio de la película, y puede que se trate de la más acusada en este sentido. La hemos elegido por ese motivo, aunque en la muestra doblada se presenta también una restricción formal. Consideramos que no interfiere en absoluto para el análisis que nos ocupa en este apartado.

Modalidad	Traducción	V. Original	Restricción	Norma	Técnica
Doblaje	(ON) Y ¿qué haces? (ON) Lo que sea, pero sobre todo retratos. (ON) ¿ De gente desnuda? (ON) No. (ON) ¿No? ¿ Quieres fotografiarnos en pelotas? (ON) No, eso, no me dedico a los desnudos exteriores... la desnudez en público es... No, no haremos eso. (ON) <i>Guay, tío.</i> (OFF) ¿Sí? Vale, bien, bien.	What kind of work? Anything, like portraits, mainly. Like, naked people? No. No? Want us get naked with you? Take a picture? No, I'm not for the outdoor naked thing. Public nudism, no. No, we won't do that. Alright, then. Alright. Yeah? OK, good, good.	Formal (Sincronía en "ON": bilabiales en "sobre todo" -> "mainly") Lingüística (uso del "like" en el dialecto adolescente de los EE.UU, "Want us...?", "Take a picture?")	Naturalización (ajuste: "sobre todo retratos" -> "Like portraits, mainly"; elementos de oralidad: "Guay" -> "Alright") Estandarización lingüística ("¿De gente desnuda?" -> "Like, naked people?", "¿Quieres fotografiarnos en pelotas?" -> "Want us naked with you? Take a picture?" Disfemización ("en pelotas" -> "naked people")	Creación discursiva ("guay" -> "Alright")
Subtitulación	¿Qué tipo de trabajo? Lo que sea. Retratos sobre todo. - ¿Como gente desnuda? - No. ¿Quieres hacernos una foto desnudos? No, lo mío no son los desnudos al aire libre. El desnudo en público es... No. Eso no. - De acuerdo, tío. ¿Sí? Bien, vale.	What kind of work? Anything, like portraits, mainly. Like, naked people? No. No? Want us get naked with you? Take a picture? No, I'm not for the outdoor naked thing. Public nudism, no. No, we won't do that. Alright, then. Alright. Yeah? OK, good, good.	Lingüística (uso del "like" en el dialecto adolescente de los EE.UU, "Want us...?", "Take a picture?")	Estandarización lingüística ("¿Quieres hacernos una foto desnudos?" -> "Want us naked with you?")	Calco ("Como gente desnuda" -> "Like, naked people?") Creación discursiva ("tío", "vale" -> "good", "good")

Tabla 32: Ejemplos 329 y 330 de Elephant con TCR 0:04:09

Comentario: La restricción lingüística aparece en las características propias del lenguaje adolescente en los EE.UU. El doblaje estandariza las dos preguntas que constituyen el principal problema, caracterizadas porque se formulan sin auxiliar inicial. El empleo indiscriminado del “like” es otra característica de este dialecto. Consideramos que la traducción para esta modalidad consigue reproducir el efecto de este tipo de lenguaje por medio de expresiones como “guay” (técnica de creación discursiva) y “en pelotas” (norma de difemización), mediante el empleo de una frase hecha que pertenece al registro vulgar de la lengua meta.

La traducción para subtitulación sigue la misma estrategia. La estandarización se materializa en una pregunta que abarca las dos del original, y que coincide en cierta medida con la solución para doblaje. El calco no parece necesario (la lengua española, en este caso, preferiría la preposición “de”), aunque la creación discursiva es tan apropiada como en el caso del doblaje.

Las muestras restantes con presencia de restricción lingüística en este filme presentan tendencias similares a las descritas anteriormente, aunque al ser menos acusada la aparición de la restricción, la presencia de técnicas es inferior, pero de todo tipo.

Estos ejemplos del corpus vienen a confirmar que, ante este tipo de restricción, el método de traducción parece ser muy similar en ambas modalidades.

8.2.2.5. *Restricción lingüística en Lost in Translation*

En esta película, sólo hemos identificamos 4 muestras en las que se presenta la restricción lingüística, 2 en doblaje y 2 en subtitulación. En la muestra seleccionada esta restricción está combinada con otras, como la formal y la sociocultural, pero es un buen ejemplo del problema lingüístico que hemos intentando estudiar, y que aparece en las cuatro muestras:

Modalidad	Traducción	V. Original	Restricción	Norma	Técnica
Doblaje	(ON) Aquí les encantan los dedos del pie rotos. ¿Tiene usted un cuchillo? Seguro que en este país hay alguien que pide dedos del pie rotos. (ON) (R) (ON) Oh, dedo "loto" (!) No sé, podemos quedarnos aquí hasta que alguien lo pida.	See, they like black toe over in this country. You got a sharp knife? Gotta be, you know, in this country somebody's gotta prefer black toe. Uh, "brack" toe. Or we should probably hang around until someone orders it.	Formal (sincronía en "ON") Lingüística ("Gotta be, you know", "gotta prefer") Sociocultural ("brack toe" como algún objeto o práctica ilegal que se pide en el país)	Naturalización ("Oh, dedo "loto" -> "Uh, brack toe") Estandarización lingüística ("Seguro que en este país hay alguien que pide dedos de pie rotos" -> "Gotta be, you know, in this country somebody's gotta prefer black toe") Empleo de "Vd." cuando la relación entre los personajes es distante	Reducción (eliminación de "sharp") Variación ("dedo loto" -> "brack toe")
Subtitulación	<i>Les encantan los dedos morados. Tienes un cuchillo afilado?</i> A alguien le gustará en este país un dedo negro. Dedo "neglo". O esperamos a que alguien lo pida.	See, they like black toe over in this country. You got a sharp knife? Gotta be, you know, in this country somebody's gotta prefer black toe. Uh, "brack" toe. Or we should probably hang around until someone orders it.	Lingüística ("Gotta be, you know", "gotta prefer") Sociocultural ("brack toe" como algún objeto o práctica ilegal que se pide en el país)	Naturalización ("Dedo "neglo") Estandarización lingüística ("a alguien le gustará en este país un dedo negro" -> "Gotta be, you know, in this country somebody's gotta prefer black toe") Posible norma: supresión de elementos que cumplen la función fática ("See", "you know") Posible norma: supresión de signos paralingüísticos ("Uh")	Reducción ("les encantan los dedos morados" -> "See, they like black toe over in this country") Variación ("neglo" -> "brack")

Tabla 33: Ejemplos 459 y 460 de Lost in Translation con TCR 0:57:09

Comentario: Con respecto a la restricción lingüística, ambas modalidades han estandarizado con soluciones casi idénticas, y propias de la traducción natural (no identificamos ninguna técnica de traducción para este problema lingüístico concreto). La restricción sociocultural es importante también, y las dos modalidades optan por soluciones similares (variación).

Teniendo en cuenta los datos recopilados para estas muestras (así como del otro par, muy similares a las de la tabla), y más concretamente para el caso de la restricción que nos ocupa en este apartado, no podría deducirse que el método de traducción sea diferente para ambas modalidades. Las técnicas que predominan en estos pocos ejemplos son la variación y la reducción.

8.2.2.6. Conclusiones preliminares en cuanto a la restricción lingüística

Las observaciones iniciales que nos llaman la atención son las siguientes:

- En primer lugar, tras el análisis de las 480 muestras, observamos que la restricción lingüística no está entre las más importantes en las películas de nuestro corpus (a excepción de *Monsters´ Ball*, donde el elemento cultural y racial juegan un papel fundamental en la historia)
- Con todo, nuestro corpus cubre distintos tipos de problemas lingüísticos: el lenguaje del sur de los EE.UU y de la población negra, el idiolecto de un pescador anciano de la costa este, el dialecto típico de los adolescentes americanos, el inglés británico de principios de siglo XX, y el lenguaje coloquial actual
- En caso de presencia de la restricción lingüística, las dos modalidades emplean la norma de la estandarización lingüística, al menos en primera aproximación
- Las soluciones en ambas modalidades suelen ser muy similares, y en muchos casos coinciden exactamente
- No hemos podido asociar claramente la presencia de determinada o determinadas técnicas de traducción para la consecución de la norma de la estandarización. La única técnica que aparece de forma recurrente, es la creación discursiva. En algunos casos se han empleado soluciones de tipo natural, sin que sea identificable la presencia de ninguna técnica de nuestra taxonomía

8.2.3. Análisis cualitativo de la fase de la traducción según restricción icónica y filme

Los resultados del análisis para este tipo de restricción se presentan en forma de tabla para cada una de las cinco películas. Como para el caso de las restricciones anteriores, al final de este apartado se añade una sección con las conclusiones preliminares observadas. Se ha intentado seleccionar ejemplos en que aparezca únicamente la restricción que analizamos, a fin de evitar interferencias con otros tipos de restricciones. Se ha respetado la división de subtítulos que se reproduce en las tablas siguientes, se presentan exactamente igual como aparecen en las películas.

8.2.3.1. Restricción icónica en *Monsters´ Ball*

En esta película identificamos 16 muestras en las que se presenta la restricción icónica, 8 en doblaje y 8 en subtitulación. Los problemas de esta índole son variados (traducción de

insertos o rótulos, textos en pantalla, programas de televisión en primer plano, o simplemente información de tipo icónico que condiciona la traducción), así como las normas empleadas en sus soluciones, aunque predominan la naturalización y la explicitación. Presentamos a continuación la primera muestra con restricción de este tipo que aparece en el film, donde el problema lo plantea la información de tipo icónico (opinamos que se trata de un caso paradigmático), que en este caso, se eufemiza en doblaje:

Modalidad	Traducción	V. Original	Restricción	Norma	Técnica
Doblaje	(OFF) - <i>Buenos días padre.</i> (/) (SB) <i>Este café está frío.</i> <i>voy a hacer más.</i>	Good morning pa This shit is cold all, I'll get some more.	Icónica (sincronía de contenido)	Estandarización lingüística ("pa" -> "padre") Eufemización ("café" -> "shit") Explicitación (del icono)	Particularización ("Este café está frío" -> "This shit is cold all") Ampliación ("voy a hacer más" -> "I'll get some more")
Subtitulación	<i>Buenos días, papá.</i> <i>Esta mierda está fría.</i> <i>Voy a por más.</i>	Good morning pa This shit is cold all, I'll get some more.	Icónica (sincronía de contenido)	Fidelidad lingüística	Traducción palabra por palabra (toda la muestra)

Tabla 34: Ejemplos 5 y 6 de Monsters' Ball con TCR 0:07:23

Comentario: La taza de café se ve en la imagen, ésa es la razón de la restricción. El doblaje explicita la imagen y particulariza el amplio contenido semántico del comodín "shit". La versión doblada emplea más técnicas que la subtitulada, incluso en una muestra tan reducida.

En doblaje se aprecia la norma de eufemización, al haber traducido "shit" por "café". Pensamos que esta decisión debe haber sido condicionada por la restricción icónica, aunque la traducción para subtitulación no ha tomado ninguna acción en este sentido, optando por una solución lo más literal posible.

Como apuntamos, las naturalizaciones y explicitaciones se presentan en este tipo de problemas en ambas modalidades de estas muestras del corpus, aunque pensamos que se dan con una mayor frecuencia en doblaje que en subtitulación. Las técnicas identificadas presentan soluciones de todo tipo, pero se observa un empleo relativamente frecuente para el caso de las técnicas literales, o de tipo intermedio.

A la vista de estos datos, y siempre en una primera aproximación inicial, parece que el método empleado en estas muestras del corpus es diferente en ambas versiones: el método en subtitulación podría ser más literal.

8.2.3.2. Restricción icónica en In the Bedroom

Son 14 las muestras que identificamos en esta película en las que se presenta la restricción icónica, 7 en cada modalidad. En cinco de estos siete pares de muestras del corpus aparecen problemas relacionados con la traducción de códigos gráficos, por lo que hemos elegido uno de ellos (muy representativo del resto) para estudiarlo con más detalle en la siguiente tabla:

Modalidad	Traducción	V. Original	Restricción	Norma	Técnica
Doblaje	<i>(sin traducir)</i>	RICHARD STROUT ROCKLAND HIGH SCHOOL 1982 REGIONAL CHAMPIONSHIP (placa en trofeo)	Icónica (Sincronía de contenido)	Posible norma: no traducción de información obvia (inglés que el público medio entiende), o de información no relevante	Omisión (eliminación total)
Subtitulación	RICHARD STROUT ROCKLAND CAMPEONATO REGIONAL ESCOLAR 1982	RICHARD STROUT ROCKLAND HIGH SCHOOL 1982 REGIONAL CHAMPIONSHIP (placa en trofeo)	Icónica (Sincronía de contenido) Formal (mayúsculas para la traducción del texto en pantalla, isocronía y número de caracteres por subtítulo)	Posible norma: traducción de códigos gráficos	-

Tabla 35: Ejemplos 135 y 136 de In the Bedroom con TCR 0:21:29

Comentario: A la vista de la muestra subtitulada, observamos que “ESCOLAR” es el equivalente de “HIGH SCHOOL”, que ha tenido que cambiar de posición para poder alojar toda la información del original en un subtítulo de dos líneas. El empleo de mayúsculas supone una restricción formal en esta modalidad, en el sentido de que caben menos caracteres en cada línea del subtítulo si se emplean mayúsculas. En el caso de los códigos gráficos, sin embargo, su empleo es obligatorio; se trata entonces de una convención profesional, o una norma preliminar.

Para el caso de esta muestra (y de las otras del corpus que presentan este problema en esta película), hemos puesto de manifiesto una posible norma en doblaje, cuya aparición hemos observado de forma recurrente en nuestro corpus: el doblaje tiende a no traducir los códigos gráficos si la información que aparece en pantalla puede resultar obvia para un espectador medio. En caso de que la información no sea obvia, se suele emplear como solución una traducción con una voz en “OFF”. En el caso de la subtitulación, para esta muestra en concreto, la restricción formal es doble. Por un lado, se sigue la convención de traducir con mayúsculas los códigos gráficos. Por otro lado, el número de caracteres por línea obliga a cambiar “ESCOLAR” de lugar, generando una no muy buena traducción. Existe en este ejemplo, por lo tanto, una interacción importante entre la restricción formal e icónica, que no se debe ignorar. En cualquier caso, todos los ejemplos mencionados muestran que la traducción en la modalidad de subtitulación tiende a traducir este tipo de problemas de la restricción icónica.

Por todo ello, en estas muestras del corpus, resulta obvio que los métodos empleados para ambas modalidades son diferentes, y que la intervención por parte del traductor en subtitulación es mucho más acusada que en doblaje. Es decir, el doblaje es más extranjerizante, mientras que la traducción para subtitulación es más comunicativa.

8.2.3.3. Restricción icónica en The Hours

En esta película hemos identificado 12 muestras en las que aparece la restricción icónica, 6 en cada modalidad. En todas ellas se trata de diferentes instancias de códigos gráficos, y la tendencia que observamos en todos los casos coincide con la apuntada en el caso de las muestras del corpus de la película anterior. En el caso del doblaje aparecen sin traducir, mientras que en subtitulación sí se han traducido. Reproducimos uno de los seis ejemplos:

Modalidad	Traducción	V. Original	Restricción	Norma	Técnica
Doblaje	(sin traducir)	Happy Birthday Dan (inscripción en el pastel)	Icónica (Sincronía de contenido)	Posible norma: no traducción de códigos gráficos en doblaje	Omisión (eliminación total)
Subtitulación	FELIZ CUMPLEAÑOS DAN	Happy Birthday Dan (inscripción en el pastel)	Formal (mayúsculas para la traducción del texto de la tarta) Icónica (Sincronía de contenido)	Explicitación	-

Tabla 36: Ejemplos 289 y 290 de The Hours con TCR 0:56:57

Comentario: La restricción icónica la presenta la inscripción en el pastel de cumpleaños que aparece en primer plano. Consideramos que en esta muestra traducida para subtitulación, la información icónica resulta más que suficiente para entender el mensaje del original. La restricción formal está relacionada con las convenciones profesionales de la modalidad, que recomiendan el uso de mayúsculas para la traducción de códigos gráficos. Al igual que en los ejemplos del corpus mencionados en la película anterior, el doblaje ha omitido la traducción, y la subtitulación la ha llevado a cabo, en lo que identificamos una posible norma al respecto en cada una de las modalidades.

Para todos estos ejemplos, y más concretamente en el caso de los códigos gráficos como ejemplo de restricción icónica, pensamos que la subtitulación presenta un método más familiarizante (o interpretativo-comunicativo).

8.2.3.4. Restricción icónica en Elephant

En el caso de este filme sólo hemos encontrado cuatro ejemplos (dos dobles) en que identificamos este tipo de restricción. El primero (muestras con número 373 y 374 en el Anexo 2), representa la imagen de una pantalla de ordenador que aparece en primer plano: se trata de la página web donde los asesinos adolescentes adquieren sus armas para la masacre del instituto. El segundo, que reproducimos en la tabla siguiente, nos presenta un reportaje televisivo sobre la Alemania nazi.

Modalidad	Traducción	V. Original	Restricción	Norma	Técnica
Doblaje	<u>(OFF) Todos los guiones deben ser revisados. Debe aprobarse el elenco de actores. A partir de ahora, el pueblo alemán sólo sabrá lo que su Führer quiera que sepa.</u>	(Reportaje sobre el nazismo en televisión. Banda Sonora original apenas audible en alemán)	Icónica (Sincronía de contenido)	Explicitación	Amplificación
Subtitulación	<u>El casting de actores debe ser aprobado. Desde ahora los alemanes sólo sabrán lo que su Führer quiera que sepan.</u>	(Reportaje sobre el nazismo en televisión. Banda Sonora original apenas audible en alemán)	Icónica (Sincronía de contenido)	Explicitación	Amplificación

Tabla 37: Ejemplos 377 y 378 de Elephant con TCR 0:52:39

Comentario: Esta muestra proviene de un reportaje televisivo en blanco y negro que los dos muchachos que cometen la matanza están viendo en televisión antes de ir al instituto. Curiosamente, la muestra trata el tema del cine y la censura en la Alemania nazi. Las dos versiones han considerado relevante traducir esta información (que aparece en alemán, y de forma apenas audible), y así también la consideramos nosotros. Pensamos que el director de la película ha querido, de alguna forma, relacionar la masacre del Instituto de Columbine con la violencia de la Alemania nazi. El texto aparece en cursiva en la versión subtitulada. Las dos versiones han explicitado, por medio de una técnica de amplificación. Las soluciones son idénticas para ambas versiones, por lo que podríamos considerar que el método de traducción también lo es.

Sin embargo, para la otra muestra en cuestión mencionada (muestras 373 y 374 del corpus), la modalidad de subtitulación ha sido la única que ha traducido la información de la página web, lo que viene a confirmar las afirmaciones que hemos postulado para el problema de la traducción de los códigos gráficos en las dos películas anteriores.

8.2.3.5. *Restricción semiótica (o icónica) en Lost in Translation*

Este tipo de restricción constituye un ejemplo especial en esta película en concreto, ya que en el filme se incluyen canciones. Ya destacamos en el capítulo 5 (vid. 5.1.6. y 5.4.), la necesidad de utilizar esta doble nomenclatura para este tipo concreto de restricción, precisamente por el hecho de habernos tenido que enfrentar a la categorización de este problema en particular.

De las 20 muestras que presentan restricción semiótica o icónica en esta película, 10 de ellas corresponden a canciones (dos canciones en el restaurante del hotel, dos en el karaoke, y una muestra en que se oye una canción de fondo), y las restantes a códigos gráficos (notas, mensajes, faxes, etc.) que aparecen en pantalla.

En el caso de las canciones, en todas ellas excepto en una (la canción de fondo, que no se ha traducido en ninguna modalidad), hemos observado el mismo comportamiento que para el problema de los códigos gráficos durante el proceso de recogida de muestras: se traducen únicamente en subtitulación. La traductora para doblaje de esta película (vid. 8.1.2.3.), nos aseguró que había traducido todas las canciones, pero que no sabía si habían llegado a la versión final o no. Es posible, por lo tanto, que durante el proceso final en el estudio de doblaje, el director decidiera no incluirlas. Destacaremos ésta y otras observaciones recurrentes en el apartado 9.5.

Para el apartado que nos ocupa, sin embargo, y por consistencia con las muestras que presentamos para el resto de películas (que no incluyen restricciones de tipo semiótico), hemos preferido escoger una muestra con restricción de tipo icónico como tal. De esta forma podremos extraer conclusiones cualitativas, comparando ejemplos similares.

Modalidad	Traducción	V. Original	Restricción	Norma	Técnica
Doblaje	(OFF) <u>¿Estás despierta?</u>	PARK HYATT TOKIO FROM: Mr. Harris. Message: Are you awake? (Nota tirada por debajo de la puerta, en primer plano)	Icónica (Sincronía de contenido, códigos gráficos)	Naturalización (traducción en OFF de los códigos gráficos)	Reducción ("PARK HYATT TOKIO, FROM: Mr. Harris.")
Subtitulación	DE: SR. HARRIS MENSAJE: ¿ESTÁS DESPIERTA?	PARK HYATT TOKIO FROM: Mr. Harris. Message: Are you awake? (Nota tirada por debajo de la puerta, en primer plano)	Formal (mayúsculas para la traducción del texto de la nota) Icónica (Sincronía de contenido)	Posible norma: traducción de códigos gráficos en subtitulación	Reducción ("PARK HYATT TOKIO")

Tabla 38: Ejemplos 465 y 466 de Lost in Translation con TCR 1:04:30

Comentario: Estas muestras presentan un caso particular de las soluciones que más frecuentemente hemos observado. En general, el doblaje no traduce los códigos gráficos si la información presentada es obvia para el espectador medio. En casos como éste en concreto (hay cuatro en total en esta película), en que la información puede no ser obvia, se traduce el código gráfico en la modalidad de doblaje por medio de una voz en "OFF. La traducción para subtitulación, en la misma línea de nuestras observaciones anteriores, sí traduce (lo hace en 3 de las 4 posibles instancias en esta película), y además, cumple la restricción formal consistente en emplear las mayúsculas en la traducción.

Curiosamente, la reducción en esta muestra en concreto es mayor en doblaje que en subtitulación, posiblemente porque parecería raro que la voz en "OFF" mencionara "De" o "Mensaje". El resultado es, por tanto, que la traducción es más explícita en subtitulación. Ambas muestras reducen, ya que está claro que parte de la información del enunciado original no es relevante.

A la vista de este ejemplo, no resulta obvio que los métodos empleados para ambas modalidades sean diferentes. Pero si ponemos en perspectiva el resto de afirmaciones comprobadas con el total de las muestras del corpus, y en sintonía con el caso concreto de los

códigos gráficos (el problema más recurrente que hemos observado para este tipo de restricción en cuatro de las cinco películas), podemos afirmar que el método de traducción es más interpretativo-comunicativo en la modalidad de subtitulación.

8.2.3.6. Conclusiones preliminares en cuanto a la restricción icónica

Las observaciones iniciales que nos llaman la atención para este tipo de restricción son las siguientes:

- Las restricciones de tipo icónico incluyen una gran variedad de problemas específicos, por lo que parece difícil extraer conclusiones generales. Se podrán derivar conclusiones concretas para problemas específicos
- En el caso de los códigos gráficos, en la mayoría de los ejemplos, el doblaje no traduce y la subtitulación sí lo hace. Se trata de aquellos insertos que se consideran como fácilmente inteligibles para el espectador medio
- En caso de que el doblaje traduzca códigos gráficos, consideramos que se produce una naturalización por medio de la presencia de la voz en “OFF”. Las técnicas empleadas en esos casos son de índole literal, aunque se suelen producir reducciones (sólo se traduce la información fundamental)
- La subtitulación traduce los códigos gráficos en la mayoría de los casos, por medio del empleo de mayúsculas (se trata de una restricción formal, o convención profesional de la modalidad). La subtitulación tiende a explicitar, si el mensaje que traduce lingüísticamente puede resultar ya obvio por medio de la información icónica de que se dispone
- La subtitulación tiende a traducir las canciones, mientras que el doblaje no lo hace (incluso en el caso de que el mensaje pueda ser importante para el desarrollo de la historia)
- En lo que se refiere al método de traducción, para esta restricción en concreto, y para el problema específico de los códigos gráficos (identificado en la mayoría de las muestras del corpus), pensamos que las soluciones empleadas en la modalidad de subtitulación apuntan a un método de tipo claramente interpretativo-comunicativo

Documentaremos más detalladamente algunas posibles normas de traducción que hemos observado, para este tipo concreto de restricción, en el apartado 9.5.

8.2.4. Análisis cualitativo según restricción sociocultural y filme

Los resultados del análisis para esta restricción se tabulan a continuación para cada una de las cinco películas. Como en el caso de restricciones anteriores, este apartado finaliza con una sección que incluye las conclusiones preliminares observadas. Se ha intentado, en la medida de lo posible, seleccionar ejemplos en que se presenta sólo la restricción que analizamos; con ello pretendemos evitar posibles interferencias de esta restricción con otros tipos. Se ha respetado la división de subtítulos que se reproduce en las tablas siguientes.

8.2.4.1. Restricción sociocultural en Monsters' Ball

En esta película identificamos un total 12 muestras en las que se presenta la restricción sociocultural, 6 para doblaje y 6 para subtitulación. La mayoría de estas muestras del corpus, para este tipo de restricción, aparecen combinadas con otros tipos de restricciones (sobre todo, las formales y, en menor medida, las lingüísticas). Más adelante señalamos que las restricciones socioculturales, junto con las lingüísticas y las icónicas, presentan una entidad claramente inferior a la de las formales y la restricción nula. Hemos seleccionado el siguiente par porque es uno de los pocos en que esta restricción se presenta de forma individual en ambas modalidades:

Modalidad	Traducción	V. Original	Restricción	Norma	Técnica
Doblaje	(OFF) La caída libre dura unos 60 segundos y la altitud normal desde la que nos lanzamos es de 3000 metros .	Surfing fall uses around 60 seconds (...) and the normal altitude we jump (...) down is 12500 feet.	Sociocultural ("12500 feet")	Naturalización ("3000 metros")	Adaptación ("3000 metros" - > "12500 feet")
Subtitulación	La caída libre dura unos 60 segundos, y normalmente saltamos desde una altura de 12500 pies .	Surfing fall uses around 60 seconds (...) and the normal altitude we jump (...) down is 12500 feet.	Sociocultural ("12500 feet")	-	Préstamo ("12500 pies")

Tabla 39: Ejemplos 51 y 52 de Monsters' Ball con TCR 0:21:01

Comentario: El cálculo no es estrictamente correcto: 1 pie equivale a 33 cm (o lo que es lo mismo, 3 pies son casi un metro). La altura real del salto supera los 4000 metros, aunque la

naturalización empleada en doblaje consigue dar una idea aproximada de la altura del salto. La traducción de este fragmento en “OFF” es de tipo natural. En el subtulado, el texto aparece en cursiva.

Por medio de este ejemplo en concreto, vemos claramente que el doblaje sigue un método más interpretativo-comunicativo, que queda reflejado por medio de la norma de naturalización. La subtitulación no hace uso de ninguna norma, y se limita a reproducir el original por medio de un préstamo.

Esta observación particular se confirma en el resto de las muestras del corpus de estas características: restricción sociocultural para este filme. La norma de naturalización predomina en doblaje (aparece en cuatro de los seis ejemplos), pero su frecuencia de aparición es nula en subtitulación. En cuanto a las técnicas empleadas, en doblaje aparecen varias adaptaciones (como la de la tabla), pero también hay soluciones de tipo literal, y otras tan opuestas a las mencionadas como las modulaciones o las creaciones discursivas. En la modalidad de subtitulación, la impresión es similar: se presentan técnicas de todo tipo.

A la vista de estas muestras del corpus, podríamos arriesgarnos a concluir que el doblaje es más familiarizante, o que emplea un método de tipo más interpretativo-comunicativo, aunque esta afirmación estaría más relacionada con las normas que con las técnicas de traducción.

8.2.4.2. *Restricción sociocultural en In the Bedroom*

En esta película hemos marcado 22 muestras en las que se presenta la restricción sociocultural, 11 en doblaje y 11 en subtitulación. Aunque hay varios pares de ejemplos en que se presenta la restricción sociocultural por sí sola (a diferencia de la película anterior, en que solo había unos pocos ejemplos, en que este tipo de restricción aparecía además junto con la restricción formal, y en cierta medida, con la icónica), hemos seleccionado este ejemplo en concreto porque el referente cultural no es conocido (o al menos eso pensamos) en la cultura meta. Opinamos que dicho desconocimiento de la referencia nos puede indicar de forma más clara el grado de intervención del traductor en las diferentes modalidades de traducción.

Modalidad	Traducción	V. Original	Restricción	Norma	Técnica
Doblaje	(ON) ¿Dónde se lo <u>corta</u> usted, Padre? (ON) Voy a una <u>escuela de peluquería</u> (ON) ¿Qué? <i>No puede elegir</i> peluquera en una <u>academia</u>	Where do you go, Father? I just go to Supercuts Buagh, you can't request the same girl in Supercuts	Sociocultural ("Supercuts")	Naturalización ("escuela de peluquería", "academia" -> "Supercuts") Utilización del tratamiento de "Vd." Explicitación ("corta")	Descripción ("escuela de peluquería", "academia" -> "Supercuts") Modulación ("No puede elegir" -> "You can't request")
Subtitulación	¿Dónde se lo <u>corta</u> usted, Padre? Voy a <u>Supercuts</u> <i>No puede elegir</i> peluquera en <u>Supercuts</u>	Where do you go, Father? I just go to Supercuts Buagh, you can't request the same girl in Supercuts	Sociocultural ("Supercuts")	Explicitación ("corta") Utilización del tratamiento de "Vd." Fidelidad lingüística	Préstamo ("Supercuts") Modulación ("No puede elegir" -> "You can't request")

Tabla 40: Ejemplos 119 y 120 de In the Bedroom con TCR 0:09:55

Comentario: La restricción sociocultural corresponde a la escuela de peluquería americana denominada "Supercuts". En la traducción se explicita (ambas modalidades), al referirse al corte de pelo para traducir "go". También es interesante el cambio de tratamiento, ya que la actriz trata al reverendo con el que mantiene esta conversación de Vd. (se trata de una observación recurrente que ha aparecido durante la fase de recogida de muestras, y que destacaremos en el Capítulo 9: la frecuencia de aparición de esta tendencia es superior en la modalidad de doblaje). La traducción para subtitulación es mucho más extranjerizante ya que se ha mantenido el referente cultural presente en el original por medio de un préstamo.

El resto de este tipo de muestras en el corpus ponen de manifiesto que la naturalización y la explicitación son las normas predominantes en la modalidad de doblaje, y que en subtitulación se da también con bastante frecuencia la explicitación, pero en este caso seguida por la fidelidad lingüística, y finalmente por la naturalización.

Destaca el hecho de la gran cantidad de técnicas que son necesarias para la traducción de este tipo de restricción en ambas modalidades (especialmente en doblaje); técnicas, por otro lado, presentes en todo el espectro de nuestra taxonomía.

El análisis para este tipo de restricción en este filme genera una conclusión preliminar similar a la de las muestras de la película anterior: el doblaje sigue un método de traducción más interpretativo-comunicativo, en este caso posiblemente motivado por el tipo de normas predominantes y por la cantidad de técnicas de traducción.

8.2.4.3. Restricción sociocultural en The Hours

El número de muestras en que hemos marcado este tipo de restricción en este filme en concreto es de 8, 4 para cada una de las modalidades. La única en la que se presenta esta restricción por sí misma es la que presentamos a continuación. En todas las demás restantes aparece dicho tipo de restricción combinada con otras, como la formal (mayoritariamente) y en menor medida, la icónica. Elegimos el siguiente par de muestras por su interés y dificultad: corresponde a unas pruebas de imprenta bastante curiosas corregidas por Leonard Woolf, el marido de la escritora:

Modalidad	Traducción	V. Original	Restricción	Norma	Técnica
Doblaje	(OFF) <u>Paschendale era un ozario</u> (ON) <u>del que ningún hombre regresaba.</u> ¿Es posible que la mala (OFF) literatura suscite un índice de error más alto?	Paschendale was a charnel-house from which no min returned. Do you think it's possible that bad writing actually attracts a higher incidence of error?	Sociocultural ("Paschendale was a charnel-house from which no min returned")	Naturalización ("Paschendale era un ozario del que ningún hombre regresaba")	Variación (Véase la restricción y la norma al respecto) Modulación ("Es posible" -> "Do you think")
Subtitulación	" <u>Passchendaele era un osario del que ningún hambre regresó.</u> " ¿Crees que un texto mal escrito atrae más errores?	Paschendale was a charnel-house from which no min returned. Do you think it's possible that bad writing actually attracts a higher incidence of error?	Sociocultural ("Paschendale was a charnel-house from which no min returned")	Naturalización ("Passchendaele era un osario del que ningún hambre regresó") Posible norma preliminar: inclusión de comillas para poner de manifiesto frases que se referencian literalmente	Variación (Véase la restricción y la norma al respecto) Reducción ("it's possible", "incidence")

Tabla 41: Ejemplos 259 y 260 de The Hours con TCR 0:29:37

Comentario: La traducción se ve obligada a introducir variaciones para reproducir algunas las incongruencias en el original. Las variaciones son “hambre” (en subtitulación), y “hombre” y “ozario” (en doblaje): se trata de buenas soluciones para expresar la idea que provoca "min" (en vez de “man”) en el original. El nombre propio del original en la restricción se ha traducido de forma diferente en las dos versiones, hecho que consideramos irrelevante, ya que se trata de una referencia desconocida para el espectador, y que carece de interés para el desarrollo de la historia.

En lo que se refiere a la norma empleada para solucionar el problema de la restricción, ambas modalidades emplean la naturalización. El resto de las técnicas diferentes de las variaciones (modulación, reducción), corresponden a soluciones para la última frase del original, y no tienen relevancia para este análisis cualitativo de la restricción sociocultural.

En cuanto a las otras muestras del corpus sometidas a las mismas vicisitudes (tipo de restricción y filme), destacamos que la norma predominante es la naturalización en ambas modalidades, y que las técnicas identificadas son muy parecidas en ambas versiones, pertenecientes a todo el espectro que contemplamos en nuestra clasificación.

Por todo esto, a la vista de estas muestras, podríamos afirmar que el método de traducción es muy similar para este tipo de restricción en ambas modalidades.

8.2.4.4. Restricción sociocultural en Elephant

Hemos identificado 12 muestras en esta película que presentan este tipo de restricción: 6 para cada una de las modalidades. Ya mencionamos, al estudiar desde un punto de vista cualitativo la restricción formal en este filme, que existían varios ejemplos en que dicho tipo de restricción aparecía aparejada con la de tipo sociocultural. Ahora nos encontramos en el mismo caso: de los 6 pares disponibles, sólo en dos de ellos se presenta la restricción que nos interesa ahora individualmente (337/338 y 395/396). En ambos ejemplos el problema de la restricción se resuelve con una norma de eufemización, pero elegimos el primero de los ejemplos por resultar más gráfico:

Modalidad	Traducción	V. Original	Restricción	Norma	Técnica
Doblaje	(ON) <i>Ve a clase. No llegues tarde <u>al castigo.</u></i>	Get to class. Don't be late for the tainted.	Sociocultural ("tainted")	Eufemización ("al castigo" -> "for the tainted") Fidelidad lingüística	Traducción palabra por palabra ("Ve a clase" -> "Get to class") Creación discursiva ("al castigo" -> "for the tainted")

Subtitulación	Váyase a clase. No llegue tarde <u>al castigo</u> .	Get to class. Don't be late for the tainted.	Sociocultural ("tainted")	Eufemización ("al castigo" -> "for the tainted") Fidelidad lingüística Empleo del tratamiento de Vd. (en este caso del profesor al alumno para marcar su autoridad)	Traducción palabra por palabra ("Váyase a clase" -> "Get to class") Creación discursiva ("al castigo" -> "for the tainted")
---------------	--	--	---------------------------	---	--

Tabla 42: Ejemplos 337 y 338 de Elephant con TCR 1:08:23

Comentario: En ambos ejemplos el término "tainted" del original, en el sentido de los "viciados" o "corrompidos", se ha eufemizado haciendo referencia al "castigo". Se ha decidido marcar la fidelidad lingüística como norma en ambas modalidades, ya que, aunque la muestra sólo tiene dos frases, el paralelismo estructural y sintáctico entre original y traducción son significativos. Destaca el tratamiento de Vd., por parte del director del instituto hacia el alumno, pero sólo en la modalidad de subtitulación. Las técnicas empleadas por ambas modalidades son idénticas.

En cuanto al resto de estas muestras del corpus (aunque aparezcan combinadas con otras restricciones), predominan las normas de naturalización, explicitación y eufemización en doblaje. En subtitulación son más frecuentes la explicitación y la eufemización. Las técnicas identificadas, para las dos versiones, pertenecen a todo el alcance de nuestra taxonomía.

De todas estas consideraciones se deduce que ambas modalidades han optado por una aproximación similar, que no haría fácilmente diferenciable el método de traducción empleado por ambas.

8.2.4.5. Restricción sociocultural en Lost in Translation

En esta película hemos identificamos 12 muestras en las que se presenta la restricción sociocultural, 6 en la modalidad de doblaje y 6 en la de subtitulación. Al igual que en algunas de las otras películas, resulta difícil encontrar ejemplos en que aparezca esta restricción por sí misma, sin combinarse con otras (en estos casos, la formal, lingüística y semiótica). Para la muestra que hemos seleccionado, que consideramos representativa de la totalidad, aparece también la restricción formal, pero consideramos que no interfiere en nuestro análisis:

Modalidad	Traducción	V. Original	Restricción	Norma	Técnica
Doblaje	(ON) ¿A qué te dedicas? (ON) Ah (/) aún no, no estoy segura, la verdad, me gradué esta primavera. (ON) Y ¿qué has estudiado? (ON) Filosofía. (ON) <u>Creo que con eso se gana pasta.</u> (ON) (R) ¿Sí? (/) <u>Bueno, hasta ahora no he ganado nada.</u>	What do you do? Um... I'm not sure yet, actually. I just graduated last spring. What did you study? Philosophy. There's a good buck in that racket. So far it's pro bono.	Formal (sincronía en "ON": "pasta" -> "buck") Sociocultural ("good buck in that racket", "pro bono")	Naturalización ("se gana pasta" -> "good buck") Explicitación ("no he ganado nada" -> "pro bono")	Creación discursiva ("Creo que con eso se gana pasta" -> "There's a good buck in that racket") Descripción ("hasta ahora no he ganado nada" -> "So far it's pro bono")
Subtitulación	A qué te dedicas? No lo tengo claro. Me acabo de licenciar. - ¿Qué has estudiado? - Filosofía. <u>Dicen que con eso te forras.</u> <u>Más bien, es amor al arte.</u>	What do you do? Um... I'm not sure yet, actually. I just graduated last spring. What did you study? Philosophy. There's a good buck in that racket. So far it's pro bono.	Formal (isocronía y número de caracteres por subtítulo) Sociocultural ("good buck in that racket", "pro bono")	Naturalización ("te forras" -> "good buck") Explicitación ("amor al arte" -> "pro bono")	Creación discursiva ("Dicen que con eso te forras" -> "There's a good buck in that racket", "Mas bien, es amor al arte" -> "So far it's pro bono")

Tabla 43: Ejemplos 443 y 444 de Lost in Translation con TCR 0:32:26

Comentario: La restricción sociocultural corresponde a las dos expresiones marcadas, con un carácter fuertemente idiomático, y de las que la segunda de ellas está además enunciada en latín.

Para el caso del doblaje, se observan buenas soluciones, que naturalizan y explicitan, respectivamente, por medio de una creación discursiva y una descripción. Las soluciones son muy correctas en subtitulación también, y muy similares a las del doblaje. Para el segundo problema de la restricción ("pro bono"), pensamos que la solución en subtitulación corresponde a una creación discursiva, ya que se emplea una frase hecha con un resultado de tipo natural, en vez de describir el significado de la expresión, como se ha hecho en doblaje.

Se observa que las normas empleadas en ambas modalidades para todas las muestras del corpus de estas características (sobre todo la naturalización, y especialmente en doblaje) son muy similares. En cuanto a las técnicas observadas, destaca la reducción y la creación discursiva en subtitulación, mientras que las identificadas en doblaje pertenecen a más tipos, de características más plurales.

A la vista de todos estos datos, no podríamos concluir que el método de traducción es diferente en estas muestras del corpus para ambas modalidades.

8.2.4.6. *Conclusiones preliminares en cuanto a la restricción sociocultural*

En primera aproximación, podríamos concluir que las observaciones iniciales que nos llaman la atención para esta restricción son las siguientes:

- La norma empleada ante la presencia de esta restricción es normalmente la naturalización, aunque también aparecen algunos ejemplos de eufemización, y en menor medida, de explicitación
- Entre las técnicas empleadas para traducir este tipo de restricción, identificamos la variación, la descripción y la creación discursiva, aunque también se presentan soluciones de tipo natural, o el propio préstamo; todas ellas con una frecuencia de aparición comparable. La variedad de soluciones es muy amplia, y situada a todo lo largo de todo el espectro de nuestra taxonomía
- En consecuencia, y en línea con las conclusiones preliminares enunciadas para los otros dos parámetros (normas y técnicas), no parece sencillo asignar un método de traducción diferente a cada una de las modalidades para este tipo de restricción: en tres de los cinco filmes aventuramos que el método podría ser similar, mientras que en los otros dos pensamos que podríamos afirmar que sería distinto

8.2.5. *Análisis cualitativo según restricción nula y filme*

Los resultados del análisis de la incidencia de la restricción nula en la traducción se presentan a continuación en forma de tablas de ejemplos seleccionados para cada una de las cinco películas. Al igual que en el caso de restricciones anteriores, este apartado finaliza con una sección que incluye las conclusiones preliminares observadas, que se presumen interesantes.

La inclusión de este tipo de restricción en la taxonomía propuesta para el presente proyecto recibió un tratamiento especial en el capítulo 5 (vid. 5.2., apartado dedicado a la justificación de la inclusión de esta restricción en dicha clasificación). A la vista de los resultados obtenidos en nuestro trabajo anterior (Martí Ferriol, 2003), que pensamos serán corroborados por los datos del presente, identificamos una elevada frecuencia de aparición de la restricción nula. La tabla 49 del apartado 8.3.1.1. nos debe sacar de dudas en este sentido. Pero no adelantemos acontecimientos. De momento, en este apartado, intentaremos evaluar de forma cualitativa si la presencia de la restricción nula, o el hecho de que el fenómeno de la traducción se desarrolle en un marco en que no se identifique una restricción de forma

explícita, puede tener impacto sobre el resto de parámetros de nuestro modelo, y por lo tanto, sobre el método de traducción.

La restricción nula, o ausencia de restricción, se da constantemente a lo largo de todos los filmes analizados. Aquí, para los objetivos del presente trabajo, sólo nos interesan aquellas instancias en que observamos diferencias sustanciales entre la traducción para el doblaje y la traducción para subtitulación. En estos casos, analizamos dichas muestras teniendo en cuenta que las diferencias observadas no se deben a la presencia de ninguna restricción. Dicho de otro modo, nos interesa comprobar cuál es el método de traducción en cada caso ante la ausencia de restricciones.

En los ejemplos seleccionados se presenta (obviamente) sólo la restricción que analizamos, en este caso no son posibles las interferencias de la restricción nula con otros tipos de restricciones.

8.2.5.1. Restricción nula en *Monsters' Ball*

En esta película identificamos 43 muestras en las que se presenta la restricción nula, 21 en doblaje y 22 en subtitulación. La norma claramente predominante en estas muestras del corpus en ambas modalidades es la fidelidad lingüística, seguida a cierta distancia en doblaje por la naturalización. Hemos seleccionado los ejemplos siguientes por su aparente dificultad:

Modalidad	Traducción	V. Original	Restricción	Norma	Técnica
Doblaje	(ON) Mi hijo ha muerto.(/) <i>Y, bueno</i> , mi hijo ha muerto y yo, nunca fui un buen padre.(/) Ah, era un buen chico.(/) (SB) Supongo que de algún modo, yo, (ON) cuando ví por lo que usted estaba pasando me hizo pensar algo o recordar algo, no sé. (/) <i>Ah, como cuando</i> sientes que no puedes respirar (/) y no puedes sacar todo lo que llevas dentro, <i>eso es</i> .	My son died. And, well, yeah, he died and then ah, I never was a very good father. Ah, he's a good kid. I guess it is somehow I just, ah, went and see what you're going through there at time, made me think about some or made me remind of some, I don't know. Ah, you know when you feel like you can't breathe and, ah, you can't get out, ah, ah, from inside yourself, you know, really.	Nula	Empleo del tratamiento de Vd.	Creación discursiva ("Y bueno" -> "And, well", "Ah, como cuando" -> "Ah, you know", "eso es" -> "really")

Subtitulación	<p><i>Mi hijo murió. Y... Bueno... Está muerto y... Nunca fui un buen padre. Él era un buen chaval. Supongo que de alguna forma, yo... Cuando vi por lo que estabas pasando... Me hizo pensar en algo, o me recordó algo, no lo sé. ¿Sabes cuando sientes que no puedes respirar? Y no puedes salir... De dentro de ti mismo realmente.</i></p>	<p>My son died. And, well, yeah, he died and then ah, I never was a very good father. Ah, he's a good kid. I guess it is somehow I just, ah, went and see what you're going through there at time, made me think about some or made me remind of some, I don't know. Ah, you know when you feel like you can't breathe and, ah, you can't get out, ah, ah, from inside yourself, you know, really.</p>	Nula	Fidelidad lingüística	Traducción uno por uno (toda la muestra)
---------------	---	--	------	-----------------------	--

Tabla 44: Ejemplos 91 y 92 de Monsters' Ball con TCR 1:04:07

Comentario: La traducción para doblaje ha intentado reproducir la oralidad y el mensaje entrecortado del protagonista en el original. El uso de estos recursos de la oralidad en español aleja la traducción del original, la hace más distante del TO, y por eso hemos marcado la técnica de la creación discursiva (propia de un método de traducción interpretativo-comunicativo).

La subtitulación debe respetar las limitaciones espacio-temporales del original, como hemos indicado, un enunciado bastante entrecortado. Por esta razón se generan gran cantidad de subtítulos, algunos con muy pocos caracteres. Pero ese mismo tipo de enunciado permite traducir de forma literal, y mantener la fidelidad lingüística del original

Destaca el empleo del tratamiento de Vd., sólo en el caso del doblaje. Hemos detectado muchos ejemplos como el presente, que destacaremos entre las conclusiones del capítulo 9 (vid. 9.5.).

En cuanto a las técnicas presentes en estas muestras del corpus, existen las de corte literal, calcos, reducciones e incluso modulaciones, en doblaje. En el caso de la modalidad de subtitulación, se presentan algunos ejemplos con ausencia de técnicas (traducciones naturales), pero también identificamos instancias de todo tipo de técnicas de nuestra taxonomía.

A la vista de todos los comentarios precedentes, podríamos pensar que, en ausencia de restricciones, ambas modalidades tienden a usar la norma de la fidelidad lingüística, aunque esté presente de forma velada la tendencia intrínseca del doblaje a naturalizar. La identificación de técnicas no podría llevarnos a deducir, de forma explícita, que el método de

traducción pueda ser diferente en ambas modalidades, aunque la presencia de normas podría indicar que el método de traducción es más interpretativo-comunicativo en doblaje.

8.2.5.2. Restricción nula en In the Bedroom

En este filme hemos detectado la presencia de 32 muestras en las que se presenta la restricción nula, 14 en doblaje y 18 en subtitulación. Podemos empezar a percibir, por comparación con la cantidad de este tipo de ejemplos identificados en la película anterior, una cierta tendencia inicial, en el sentido de que la restricción nula podría aparecer más a menudo en subtitulación que en doblaje. Dicho de otro modo, la subtitulación parece presentar menos restricciones que el doblaje. La muestra que hemos decidido seleccionar para este película, es:

Modalidad	Traducción	V. Original	Restricción	Norma	Técnica
Doblaje	(DE) <i>Sentaos aquí, chicos. A ver, déjame quitarte la camisa.</i> (OFF) <i>Levanta los brazos. Vamos.</i> (OFF) Mamá, ¡quiero jugar! (DE) Está bien, está bien.	(Soundtrack) (...) take out that (...) ¡Hands up! ¡Chin up! Mom, I wanna play! Alright, alright.	Nula	Naturalización (la primera parte de la muestra apenas se oye en la V.O., pero se ha doblado) Explicitación de fragmentos “Ad lib”	Amplificación (“Sentaos aquí, chicos. A ver...camisa” -> “...take out that...”) Creación discursiva (“Vamos” -> “Chin up”)
Subtitulación	¡Arriba esas manos! - ¡Mamá, quiero jugar! - Ya va.	(Soundtrack) (...) take out that (...) ¡Hands up! ¡Chin up! Mom, I wanna play! Alright, alright.	Nula	Fidelidad lingüística No explicitación de fragmentos “Ad lib”	Reducción (“Chin up”)

Tabla 45: Ejemplos 127 y 128 de In the Bedroom con TCR 0:15:30

Comentario: Se comprueba la tendencia a “sobrenaturalizar” presente en el doblaje, en algunas ocasiones. En este caso, se trata de un plano largo, donde se ve a Marisa Tomei con sus dos hijos en el campo de béisbol. Se ha explicitado el “Ad lib”, se ha naturalizado la primera parte de la muestra, con lo que ha sido necesario amplificar y utilizar una creación discursiva.

La subtitulación no ha considerado necesario (nosotros estamos de acuerdo) traducir esa información. Se ha limitado a mantener la fidelidad lingüística y a no explicitar el “Ad lib”. La técnica presente es típica de la modalidad: la reducción. El empleo de guiones [-] para subtítulos en el mismo plano puede considerarse como una norma preliminar.

El resto de las muestras de este tipo en el corpus ponen de manifiesto que las normas predominantes en doblaje son la naturalización, la explicitación y, en menor medida, la fidelidad lingüística. La fidelidad lingüística es la norma que predomina claramente en la modalidad de subtitulación, con alguna presencia anecdótica de la naturalización y la explicitación. En cuanto a las técnicas de traducción, no observamos una tendencia o predominancia clara en ninguna de las modalidades.

Como resumen pensamos que, a la vista de estos ejemplos, y en sintonía con el filme anterior, se podría concluir que el método de traducción en doblaje es más familiarizante (o de corte interpretativo-comunicativo) que en subtitulación por lo que se refiere a las normas, en el sentido del predominio de la fidelidad en la segunda modalidad. La observación de las técnicas, sin embargo, no corrobora de forma clara esta conclusión preliminar.

8.2.5.3. Restricción nula en The Hours

En esta película son 50 los ejemplos en que aparece la restricción nula, 22 de los cuales corresponden a doblaje y 28 a la modalidad de subtitulación. Al ir incrementándose la diferencia de frecuencia de aparición de la restricción entre modalidades, empieza a ser más difícil encontrar muestras para las dos versiones conjuntamente que presenten restricción nula. Hay algunos de estos pares de muestras en que no aparecen tampoco normas y técnicas, y que presentan soluciones de tipo natural para ambas versiones. Consideramos que estos ejemplos, en concreto, no presentan un interés especial. Por eso hemos decidido incluir la muestra siguiente:

Modalidad	Traducción	V. Original	Restricción	Norma	Técnica
Doblaje	(OFF) Tu tía es una mujer muy afortunada, Angelica, (ON) porque tiene dos vidas. (OFF) La vida que está viviendo, y <i>la del libro</i> que escribe.	Your aunt's a very lucky woman, Angelica, because she has two lives. She has the live she's leading, and also the book she's writing.	Nula	Explicitación ("la del libro -> "the book")	Ampliación ("la del libro" -> "the book") Reducción ("also")

Subtitulación	Tu tía es una mujer muy afortunada, Angelica, porque tiene dos vidas. Tiene la vida que lleva ella, y también el libro que escribe.	Your aunt's a very lucky woman, Angelica, because she has two lives. She has the live she's leading, and also the book she's writing.	Nula	Fidelidad lingüística	-
---------------	---	---	------	-----------------------	---

Tabla 46: Ejemplos 295 y 296 de *The Hours* con TCR 1:04:22

Comentario: En el caso del doblaje, observamos una traducción de tipo natural, ya que casi toda la muestra está en “OFF”. Aún así, aparece la norma de explicitación y un par de técnicas de corte intermedio. La traducción para subtitulación es mucho más natural que en doblaje: se mantiene la fidelidad lingüística, pero no es necesario emplear ninguna técnica de traducción.

El resto de este tipo de muestras del corpus para doblaje presentan bastantes ejemplos en que no identificamos ninguna norma, aunque se dan algunos casos aislados en que hemos marcado la naturalización o la explicitación. Entre las técnicas para esta modalidad destacan las ampliaciones, modulaciones y reducciones. Por lo que se refiere a la subtitulación, también destacan los ejemplos en que no identificamos ninguna norma, seguidos a continuación por los que muestran la fidelidad lingüística. Las técnicas predominantes son de corte literal o intermedias, como las reducciones, ampliaciones y particularizaciones, aunque también se presentan un par de modulaciones.

Las muestras de este tipo del corpus, en este filme, siguen la tendencia observada en las películas anteriores, aunque en este caso la diferencia podría estar más marcada. En cualquier caso, el método de traducción en subtitulación parece más literal que en doblaje.

8.2.5.4. Restricción nula en *Elephant*

Son 37 las muestras con restricción nula en esta película, 15 para doblaje y 22 para subtitulación. Hemos escogido una muestra al inicio del film (que la subtitulación no ha traducido, y que en doblaje se ha traducido y naturalizado), ya que corrobora la tendencia de la muestra destacada en *In the Bedroom*:

Modalidad	Traducción	V. Original	Restricción	Norma	Técnica
Doblaje	(OFF) <i>¿Preparados? Muy bien, vamos allá.</i> (G) <i>Venga, sigamos. Un, dos, tres, cuatro, cinco, seis, siete, ocho, nueve y diez. Hay que ir coordinando, un poco más de atención y más ganas. Venga vamos, vamos a intentarlo otra vez.</i>	(Banda sonora original, ruidos de fondo y gritos)	Nula	Naturalización (se evita que se escuche el texto en inglés, y además se intenta doblar todo lo que se dice) Explicitación de fragmentos “Ad lib”	Amplificación

Subtitulación	(sin traducir)	(Banda sonora original, ruidos de fondo y gritos)	Nula	No explicitación de fragmentos "Ad lib"	-
---------------	----------------	---	------	---	---

Tabla 47: Ejemplos 333 y 334 de Elephant con TCR 0:08:00

Comentario: Se trata de un plano general del campo de entrenamiento, en el que la cámara recorre diferentes grupos de alumnos ejercitándose, y que nos sirve para introducir a algunos de los personajes de la historia. El mensaje traducido no es relevante, pero el doblaje tiende a naturalizar, empleando para ello la técnica de amplificación. Para el caso de la subtitulación, no se ha considerado importante traducir los ambientes, con lo que estamos de acuerdo.

En estas muestras del corpus en la modalidad de doblaje destacan como normas las naturalización y la explicitación, mientras que las técnicas predominantes son la ampliación, amplificación y creación discursiva. La modalidad de subtitulación, para estas muestras, presenta algunos ejemplos, no muchos, de naturalización y explicitación, algunos más de fidelidad lingüística y otros en que no se identifica ninguna norma. Hay técnicas de traducción de todos los tipos.

Estas muestras del corpus, consideradas de forma general, parecen confirmar la tendencia familiarizante anteriormente destacada del doblaje frente a la subtitulación cuando se presenta la restricción nula.

8.2.5.5. Restricción nula en Lost in Translation

En esta película identificamos 20 muestras en las que se presenta la restricción nula, 6 en doblaje y 14 en subtitulación. Seguimos constatando la diferente frecuencia de aparición en las dos modalidades. La muestra seleccionada, que confirma las observaciones presentadas para los anteriores filmes, es la siguiente:

Modalidad	Traducción	V. Original	Restricción	Norma	Técnica
Doblaje	(ON) El día más aterrador de tu vida es el día en que nace <i>tu primer hijo</i> . (ON) <u>Ya</u> . Nadie te dice eso nunca. (ON) <u>Tu</u> vida, la que conoces, se acaba. Y nunca volverá.	It's the most terrifying day of your life, the day the first one is born. Yeah. Nobody ever tells you that. Your life, as you know it, is gone. Never to return.	Nula	Naturalización ("Ya" -> "Yeah") Explicitación ("el primer hijo" -> "the first one") Fidelidad lingüística	Ampliación ("tu primer hijo" -> "the first one")

Subtitulación	El día más aterrador es cuando nace el primero. No es lo que dice la gente. Tu vida, tal y como la conoces, se va... para nunca volver.	It's the most terrifying day of your life, the day the first one is born. Yeah. Nobody ever tells you that. Your life, as you know it, is gone. Never to return.	Nula	-	Reducción ("of your life")
---------------	---	--	------	---	----------------------------

Tabla 48: Ejemplos 471 y 472 de *Lost in Translation* con TCR 1:08:48

Comentario: En el caso del doblaje, aunque no identificamos la presencia ninguna restricción, sí identificamos la de las normas de naturalización y explicitación. Con todo, se ha conseguido mantener la fidelidad lingüística. La única técnica que hemos marcado es la ampliación asociada a la explicitación.

En la versión subtitulada, nos llama la atención "No es lo que dice la gente" como traducción de "Nobody ever tells you that". Pensamos que se trata de un error de traducción del tipo "no mismo sentido". Dicho error, junto con la traducción más libre del final de la frase, nos impide etiquetar la muestra como un ejemplo de fidelidad lingüística (que sí identificamos en doblaje). Se puede observar la ausencia de norma y la presencia de la técnica de reducción como típicas en esta modalidad.

En el resto de este tipo de muestras del corpus para doblaje, destacan la naturalización y la fidelidad lingüística como normas predominantes, y las modulaciones y creaciones discursivas como técnicas que aparecen más a menudo. Para la modalidad de subtitulación, se dan las mismas normas y técnicas que en doblaje, con una frecuencia inferior, aunque también destaca la presencia de ciertas reducciones.

Como resumen, y en la misma línea de los ejemplos anteriores para este tipo de restricción, se podría concluir que el método para doblaje es de corte más interpretativo-comunicativo que para subtitulación.

8.2.5.6. Conclusiones preliminares en cuanto a la restricción nula

Las observaciones iniciales de índole general que nos llaman la atención para la restricción nula se sitúan en la línea que habíamos esbozado en la introducción de este apartado (8.2.5.), y son las siguientes:

- La restricción nula presenta una elevada frecuencia de aparición en los casos en que las traducciones para el doblaje y la subtitulación son diferentes, en especial si la comparamos con las restricciones de tipo lingüístico, icónico y sociocultural, aunque dicha frecuencia es de un orden de magnitud similar al de la presencia de restricciones formales
- Existen más casos de ausencia de restricciones en subtitulación que en doblaje
- Sin embargo, en las muestras de doblaje con restricción nula, esta modalidad tiende a naturalizar y explicitar
- La subtitulación no presenta dicha tendencia, tiende a traducir de forma natural y/o literal
- La norma de fidelidad lingüística parece estar, de alguna forma, asociada con la restricción nula, ya que se presenta indistintamente en ambas modalidades
- En ausencia de restricciones (los ejemplos del corpus en que hemos identificado la restricción nula), el método de traducción en doblaje parece ser de tipo interpretativo-comunicativo, mientras que el método en subtitulación muestra unas características más literales.

8.3. ANÁLISIS CUANTITATIVO DE LOS DATOS OBTENIDOS PARA LA FASE DE TRADUCCIÓN

En este apartado llevamos a cabo la cuantificación de la presencia de los tres parámetros de nuestro modelo de análisis, partiendo de los resultados obtenidos durante la recopilación de información para la fase de traducción, a partir de las 480 muestras seleccionadas. Dichos datos se encuentran almacenados en la hoja de cálculo (en formato Excel), que se presenta en forma de tabla (en formato Word) en el Anexo 2 del presente trabajo¹⁵⁹.

Como ya indicamos en la introducción del presente capítulo (así como en 6.2.2.), vamos a comparar, por un lado, los resultados sobre la presencia de restricciones, normas y técnicas desde un punto de vista general, es decir, considerando globalmente los datos de las cinco películas, en cada una de las dos modalidades. Estos datos se presentan en el apartado 8.3.1.

¹⁵⁹ Vid. 6.2.2., donde explicamos con todo detalle el mecanismo de aplicación de filtros seguido a la hora de proceder a la extracción de los datos de la hoja de cálculo, datos que presentamos en las tablas de este apartado.

A continuación, aplicaremos otro filtro adicional a la columna “Título” de la hoja de cálculo, con lo que obtendremos los mismos resultados, pero diferenciados para cada una de las cinco películas. De esta forma construiremos tres poblaciones de datos de diez elementos cada una, que corresponderán a los resultados sobre la presencia de restricciones, normas y técnicas, en cada una de las dos modalidades, de cada una de las cinco películas. Estos datos se presentan en el apartado 8.3.2.

Los resultados reflejados en las tablas que generemos nos servirán como punto de partida para la aplicación, en el capítulo 9 (apartados 9.3. y 9.4), de las comprobaciones estadísticas que definimos para este proyecto (test de normalidad, test de hipótesis). Dichas pruebas se introdujeron y se justificaron teóricamente, y se presentaron con un ejemplo de datos ficticios para su explicación, en el apartado 6.3. Estos ensayos nos servirán para comprobar, desde un punto de vista estadístico, las hipótesis enunciadas en la Introducción.

8.3.1. Análisis cuantitativo de los datos obtenidos agrupados según modalidad de traducción

Presentamos a continuación una tabla de datos para cada uno de los tres parámetros de estudio (restricciones, normas y técnicas de traducción), seguida por una serie de comentarios, que han surgido a partir de nuestras observaciones iniciales relacionadas con el análisis cuantitativo del presente trabajo. Dichos comentarios se materializarán en forma de conclusiones definitivas en el Capítulo 9 (apartado 9.3.).

8.3.1.1. Restricciones presentes en traducción audiovisual

Los resultados globales de restricciones (agrupados por modalidad de traducción), obtenidos por medio de consultas planteadas a la hoja de cálculo que contiene todas las muestras analizadas de las películas de nuestro corpus (presentes en el Anexo 2), se reflejan en la tabla siguiente:

	DOBLAJE	SUBTITULACIÓN	TOTAL
FORMAL	104	93	197
LINGÜÍSTICA	22	22	44
ICÓNICA	29	29	58
SOCIOCULTURAL	33	33	66
TOTAL (sin restricción NULA)	188	177	365
NULA	78	104	182

Tabla 49: Resultados sobre la presencia de restricciones identificadas según modalidad de traducción

A la vista de los resultados, y en primera aproximación, podemos observar que:

- El número total de restricciones en ambas modalidades es muy similar (188 en doblaje y 177 en subtitulación). La pequeña diferencia que se observa es debida a la restricción formal (ajuste e isocronía)
- Dicha similitud en el número total de restricciones es, en parte, debida a que la frecuencia de aparición de restricciones de tipo lingüístico, icónico y sociocultural es la misma para ambas versiones. Esta observación es lógica, ya que los problemas de esta índole están presentes en el original, y afectan en la misma medida a las dos modalidades de traducción
- Las restricciones de tipo formal presentan una frecuencia de aparición netamente superior a la de las de tipo lingüístico, icónico y sociocultural
- La frecuencia de aparición de la restricción nula en subtitulación es ligeramente superior a la de la restricción formal, y también superior a la del resto de los tres tipos de restricciones, consideradas conjuntamente
- De estos datos se deduce que la restricción nula representa, aproximadamente, un tercio del volumen total de restricciones identificadas en el caso de las diferencias en la traducción observadas entre ambas modalidades, aunque dicha fracción del total es superior en subtitulación que en doblaje

8.3.1.2. Normas en traducción audiovisual

Los resultados globales de nuestro segundo parámetro de análisis, y obtenidos de igual manera que los resultados sobre las restricciones, se reflejan en la tabla siguiente:

	DOBLAJE	SUBTITULACIÓN	TOTAL
NATURALIZACIÓN	146	42	188
ESTANDARIZACIÓN LINGÜÍSTICA	16	16	32
EXPLICITACIÓN	55	31	86
FIDELIDAD LINGÜÍSTICA	39	75	114
EUFEMIZACIÓN	6	6	12
DISFEMIZACIÓN	5	2	7
TOTAL	267	172	439

Tabla 50: Resultados sobre la presencia de normas identificadas según modalidad de traducción

A la vista de los resultados de la tabla, y en primera aproximación, podemos observar que:

- La frecuencia de aparición de muestras de normas de traducción es superior al de las restricciones (439 vs. 365)
- El número total de muestras de normas es sensiblemente mayor en doblaje (267) que en subtitulación (172)
- Se observa una gradación decreciente en la frecuencia de aparición de las normas en doblaje; a la vista de los resultados totales se pueden definir tres niveles: la norma que aparece claramente con una mayor frecuencia es la naturalización, seguida en un nivel intermedio por la fidelidad lingüística y la explicitación, a las que siguen, ya en otro orden de magnitud sensiblemente inferior, la estandarización lingüística, la eufemización y la disfemización
- La preponderancia de la naturalización en doblaje es más que notoria frente a su aparición en subtitulación (146 vs. 42)
- La fidelidad lingüística es la única norma cuya frecuencia de aparición es superior en subtitulación (75, de hecho casi el doble) que en doblaje (39)
- La explicitación se presenta con una frecuencia relativamente similar en ambas modalidades (55 vs. 31), aunque se manifiesta más veces en doblaje

- Las tres normas cuya frecuencia de aparición es la más baja (estandarización lingüística, eufemización y disfemización) presentan valores similares (todos muy bajos) en ambas modalidades

8.3.1.3. Técnicas en traducción audiovisual

A continuación presentamos los resultados globales (agrupados por modalidad de traducción) del tercer parámetro de nuestro modelo análisis. Estos valores han sido obtenidos siguiendo el mismo modo de proceder que los valores numéricos para restricciones y normas. Los resultados para las técnicas de traducción se reflejan a continuación en la tabla siguiente:

	DOBLAJE	SUBTITULACIÓN	TOTAL
PRÉSTAMO	3	7	10
CALCO	6	8	14
TRADUCCIÓN PALABRA POR PALABRA	15	21	36
TRADUCCIÓN UNO POR UNO	18	27	45
TRADUCCIÓN LITERAL	8	15	23
EQUIVALENTE ACUÑADO	9	15	24
OMISIÓN	19	12	31
REDUCCIÓN	54	91	145
COMPRESIÓN	0	0	0 ¹⁶⁰
PARTICULARIZACIÓN	22	15	37
GENERALIZACIÓN	14	6	20
TRANSPOSICIÓN	1	1	2 ¹⁶¹
DESCRIPCIÓN	9	4	13
AMPLIACIÓN	37	12	49
AMPLIFICACIÓN	51	15	66

¹⁶⁰ De acuerdo con la definición de técnicas de traducción que llevamos a cabo en el Capítulo 4, no hemos identificado esta técnica en nuestro análisis, ya que su definición (“sintetizar elementos lingüísticos”) nos parece demasiado limitada, y redundante con la reducción. En su día la incluimos en nuestra taxonomía porque autores como Hurtado, Díaz Cintas y Mayoral la mencionan (vid. 4.2.3.). Es posible que la elevada frecuencia de aparición de la reducción reportada sea debida a que los resultados presentados incluyen algunas ocurrencias de la compresión.

¹⁶¹ Es posible que la frecuencia de aparición de esta técnica sea tan baja porque los límites entre la transposición y la modulación no están claros. A la vista de los elevados valores obtenidos para la modulación, sospechamos que algunos de los ejemplos identificados como de modulación correspondan realmente a la técnica de transposición.

MODULACIÓN	59	24	83
VARIACIÓN	4	4	8
SUBSTITUCIÓN	2	2	4
ADAPTACIÓN	3	1	4
CREACIÓN DISCURSIVA	84	60	144
TOTAL	418	340	758

Tabla 51: Resultados sobre la presencia de técnicas identificadas según modalidad de traducción

A la vista de los resultados de la tabla presentados, y en primera aproximación, podemos observar que:

- La frecuencia de aparición de técnicas de traducción (758) es muy superior a la de muestras de normas (438), que a su vez era superior a la de restricciones (365)
- El número total de técnicas de traducción es significativamente superior en la modalidad de doblaje (418) que en la de subtitulación (340)
- Las tres técnicas que aparecen con más frecuencia son la reducción y la creación discursiva (curiosamente ambas presentan una frecuencia de aparición casi idéntica, 145 y 144), seguidas a cierta distancia por la modulación (83)
- La reducción predomina claramente en la modalidad de subtitulación frente a la de doblaje (91 vs. 54 apariciones, respectivamente)
- Para el caso de la creación discursiva, el reparto entre modalidades se invierte (84 en doblaje vs. 60 en subtitulación)
- La modulación presenta el mismo comportamiento, si bien más marcado aún, que la creación discursiva: su frecuencia de aparición es claramente superior en doblaje (59), frente a subtitulación (24)
- Las siguientes técnicas en frecuencia de aparición, en un nivel similar aunque ligeramente inferior al de la modulación, son la amplificación (66) y la ampliación (49). Para ambas técnicas se observa claramente su preponderancia en doblaje frente a subtitulación (51 vs. 15, y 37 vs. 12, respectivamente)
- A continuación siguen en frecuencia de aparición dos de las técnicas de corte literal: la traducción uno por uno (45 apariciones) y la traducción palabra por palabra (36). En

ambas se observa una ligera preponderancia en la modalidad de subtitulación frente a la de doblaje (27 vs. 18, y 21 vs. 15, respectivamente)

- Para finalizar, las cinco técnicas que superan o igualan un umbral mínimo de 20 apariciones son la particularización (37), la omisión (31), el equivalente acuñado (24), la traducción literal (23), y la generalización (20)
- La frecuencia de aparición de las ocho técnicas restantes (préstamo, calco, compresión, transposición, descripción, variación, substitución y adaptación), no nos parece realmente representativa o destacable en una población de esta magnitud
- El hecho de que la reducción pueda incluir casos de compresión, o de que la modulación pueda incluir casos de transposición, no afecta al método de traducción, puesto que en ambos casos estas técnicas persiguen el mismo método

8.3.2. Análisis cuantitativo de los datos obtenidos agrupados según modalidad de traducción y filme del corpus

Presentamos a continuación una tabla de datos para cada uno de nuestros tres parámetros de estudio (restricciones, normas y técnicas), pero esta vez disgregados para cada una de las cinco películas del corpus. Debe destacarse, como ya pusimos de manifiesto en la introducción del apartado 8.3., que los datos que obtengamos y presentemos en las tablas siguientes nos servirán como punto de partida (o poblaciones) para los ensayos estadísticos que pretendemos realizar en los apartados 9.3. y 9.4.

Adicionalmente, cada una de las tres tablas a continuación viene seguida por una serie de comentarios preliminares, que han surgido a partir de las lógicas observaciones iniciales. Dichos comentarios se materializarán en forma de conclusiones definitivas en el Capítulo 9 (vid. 9.3.).

8.3.2.1. Restricciones presentes en traducción audiovisual

Los resultados se reflejan en la tabla siguiente:

	M'sB (DOB)	M'sB (SUB)	ItB (DOB)	ItB (SUB)	TH (DOB)	TH (SUB)	E (DOB)	E (SUB)	LiT (DOB)	LiT (SUB)	TOTAL
FORMAL	18	19	28	26	21	22	15	6	22	20	197
LINGÜÍSTICA	10	10	1	1	3	3	6	6	2	2	44
ICÓNICA	8	8	7	7	6	6	2	2	6	6	58
SOCIOCULTURAL	6	6	11	11	4	4	6	6	6	6	66
TOTAL (no nula)	42	43	47	45	34	35	29	20	36	34	365
NULA	21	22	14	18	22	28	15	22	6	14	182

Tabla 52: Resultados sobre la presencia de restricciones identificadas según modalidad de traducción y filme

A la vista de los resultados, y en primera aproximación, podemos observar que:

- Los datos totales de la columna de la derecha coinciden con los totales de la Tabla 49.
- El número total de restricciones (sin incluir la restricción nula) para las dos versiones, de cada una de las cinco películas, es del mismo orden de magnitud, aunque también se observa que: las dos primeras películas superan valores de 40 en ambas versiones, *The Hours* y *Lost in Translation* exceden valores de 30 en ambas versiones, y *Elephant* es el filme con una menor presencia de restricciones (29 y 20), en ambas versiones
- En tres de las cinco películas (a excepción de *Monsters Ball* y *The Hours*) el número total de restricciones (sin incluir la restricción nula), es superior en doblaje que en subtitulación, aunque sólo ligeramente
- En cuanto a la restricción nula, se observa que las versiones subtituladas presentan una frecuencia de aparición superior en este tipo de restricción que sus equivalentes versiones dobladas. Según esto, podemos afirmar que la restricción nula se presenta con una mayor frecuencia en subtitulación que en doblaje
- El hecho de que las dos poblaciones de restricciones (5 valores para doblaje y 5 valores para subtitulación, sin incluir la restricción nula) tengan valores similares, nos hace presagiar que no serán estadísticamente diferentes entre sí. Este mismo comentario no podría hacerse en el caso de la restricción nula

8.3.2.2. Normas en traducción audiovisual

Presentamos los resultados correspondientes a este segundo parámetro en la tabla siguiente:

	M'sB (DOB)	M'sB (SUB)	ItB (DOB)	ItB (SUB)	TH (DOB)	TH (SUB)	E (DOB)	E (SUB)	LiT (DOB)	LiT (SUB)	TOTAL
NATURALIZACIÓN	28	6	42	11	19	5	27	8	30	12	188
ESTANDARIZACIÓN LINGÜÍSTICA	9	9	1	0	1	1	4	4	1	2	32
EXPLICITACIÓN	9	3	21	10	3	5	12	10	10	3	86
FIDELIDAD LINGÜÍSTICA	17	25	7	18	2	7	4	10	9	15	114
EUFEMIZACIÓN	4	3	0	0	0	0	2	3	0	0	12
DISFEMIZACIÓN	0	0	2	1	2	1	1	0	0	0	7
TOTAL	67	46	73	40	27	19	50	35	50	32	439

Tabla 53: Resultados sobre la presencia de muestras de normas identificadas según modalidad de traducción y filme

A la vista de los resultados, y en primera aproximación, podemos observar que:

- Los datos totales de la columna de la derecha coinciden con los totales de la Tabla 50
- En todas las películas, los valores de presencia de normas en doblaje son superiores a los de la subtitulación.
- *In the Bedroom* es el filme en que la mayor frecuencia de aparición de muestras de normas en doblaje que en subtitulación, es más destacable (73 vs. 40, casi el doble)
- *Monsters' Ball* y *In the Bedroom* son las películas del corpus en que se observa una mayor presencia de normas de traducción; especialmente en las versiones dobladas, y sobre todo como consecuencia de la elevada frecuencia de aparición de la naturalización, pero también en las versiones subtituladas, en este caso como el resultado de la elevada presencia de la fidelidad lingüística
- *The Hours* es, con diferencia, la película de nuestro corpus en que hemos identificado una menor frecuencia de aparición de muestras de normas de traducción, en las dos versiones traducidas
- Si consideramos los valores de frecuencias de aparición de las normas de eufemización y disfemización conjuntamente, podemos observar que *Elephant* es el único filme en que aparecen instancias de ambas normas, y *Lost in Translation* el

único en no aparece ninguna de estas normas, en ninguna de las versiones traducidas. Para las tres películas restantes, o bien sólo hemos identificado apariciones de la eufemización (*Monsters' Ball*), o bien se presenta sólo la disfemización (*In the Bedroom* y *Lost in Translation*). Aunque los valores numéricos de la aparición de estas normas son con diferencia los menores, podríamos entrever en esta conclusión preliminar una especie de antagonismo de estas normas, en el sentido de que si aparece una de ellas, es difícil que se presente la contraria

- A diferencia de la observación llevada a cabo en el caso de las restricciones, las dos poblaciones de cinco datos para normas presentan distribuciones bastante variables, y diferentes entre sí, lo que hace presagiar que podrían ser estadísticamente diferentes

8.3.2.3. Técnicas en traducción audiovisual

Los resultados para las técnicas de traducción, el tercer parámetro que estudiamos, se reflejan en la tabla siguiente:

	M'sB (DOB)	M'sB (SUB)	ItB (DOB)	ItB (SUB)	TH (DOB)	TH (SUB)	E (DOB)	E (SUB)	LiT (DOB)	LiT (SUB)	TOTAL
PRÉSTAMO	1	1	1	4	1	1	0	1	0	0	10
CALCO	2	3	0	1	0	1	2	2	2	1	14
TRADUCCIÓN PALABRA POR PALABRA	6	13	4	4	3	2	1	1	1	1	36
TRADUCCIÓN UNO POR UNO	10	17	5	8	1	1	0	1	2	0	45
TRADUCCIÓN LITERAL	0	0	2	2	3	6	1	3	2	4	23
EQUIVALENTE ACUÑADO	3	6	3	2	0	5	3	2	0	0	24
OMISIÓN	3	3	3	6	6	0	1	0	6	3	31
REDUCCIÓN	17	22	8	17	14	20	5	15	10	17	145
COMPRESIÓN	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
PARTICULARIZACIÓN	5	0	10	6	3	5	3	2	1	2	37
GENERALIZACIÓN	7	3	1	0	2	1	2	1	2	1	20
TRANSPOSICIÓN	0	0	0	1	0	0	0	0	1	0	2
DESCRIPCIÓN	1	0	4	1	0	0	3	3	1	0	13
AMPLIACIÓN	5	2	14	4	4	3	6	1	8	2	49
AMPLIFICACIÓN	7	5	18	3	3	1	18	6	5	0	66
MODULACIÓN	21	7	14	8	12	7	2	1	10	1	83
VARIACIÓN	0	0	0	0	1	1	0	0	3	3	8
SUBSTITUCIÓN	1	0	1	1	0	0	0	1	0	0	4
ADAPTACIÓN	2	0	0	1	0	0	0	0	1	0	4

CREACIÓN DISCURSIVA	17	19	27	16	12	6	15	8	13	11	144
TOTAL	108	101	115	85	65	60	62	48	68	46	758

Tabla 54: Resultados sobre la presencia de técnicas identificadas según modalidad de traducción y filme

De acuerdo a los resultados de esta gran tabla, y en primera aproximación, podemos destacar que:

- Los datos totales de la columna de la derecha coinciden con los totales de la Tabla 51
- Para todas las películas sin excepción, los valores totales de frecuencias de técnicas de traducción para doblaje son superiores (en mayor o menor grado según los casos) que los valores para la modalidad de subtitulación
- En cuanto a la presencia de técnicas, ahora constatamos numéricamente la sensación que habíamos tenido a lo largo de todo el proceso de recogida de muestras, y que también habíamos adelantado en los apartados anteriores para el caso de las restricciones y las normas, en el sentido que las dos primeras películas del corpus (*Monsters´ Ball* y *In the Bedroom*) presentaban una mayor complejidad. La diferencia de frecuencia de aparición de técnicas en estos dos filmes (para ambas versiones) con el resto de películas del corpus es considerable
- A diferencia de lo observado en las normas, pero en línea con nuestras observaciones para las restricciones, las dos poblaciones de cinco datos para técnicas de traducción presentan distribuciones bastante variables, pero muy similares entre sí, lo que hace presagiar que no deberían ser estadísticamente diferentes

CAPÍTULO 9

INTERPRETACIÓN DE RESULTADOS Y CONCLUSIONES

En primer lugar, y antes de pasar a interpretar los resultados obtenidos en el capítulo 8 para obtener conclusiones definitivas a partir de ellos, consideramos una buena práctica detenernos en este punto y comprobar si hemos logrado los objetivos que nos propusimos para el presente proyecto, enunciados en la Introducción de este trabajo. Resulta obvio pensar que algunos de dichos objetivos se alcanzarán a lo largo del desarrollo del presente capítulo, pero parece también evidente que la mayoría se deben haber cumplido ya una vez llegados a este punto.

La labor de interpretación de resultados y obtención de conclusiones supone un ejercicio de abstracción y procesamiento de todos los resultados y conclusiones preliminares que obtuvimos y documentamos en el capítulo anterior. En dicho Capítulo 8 ya realizamos un análisis de tipo previo, del que surgieron algunas interesantes conclusiones preliminares de tipo general. Nuestro objetivo ahora es elaborar con un grado de profundidad más elevado dichas conclusiones previas, para así obtener conclusiones que podríamos denominar finales o definitivas.

Las conclusiones definitivas que obtengamos deberán necesariamente estar relacionadas con los dos tipos de análisis que hemos llevado a cabo, el de tipo cualitativo y el de naturaleza cuantitativa. Ambas aproximaciones, al combinar los resultados obtenidos por las dos vías, deben ayudarnos a derivar conclusiones relacionadas con nuestras hipótesis de partida, enunciadas en la Introducción.

Además, en este capítulo también vamos a listar todos los comentarios considerados interesantes (la mayoría de ellos relacionados con normas de traducción y convenciones ortotipográficas en subtitulación), que corresponden a observaciones de tipo recurrente que hemos venido documentando en el Anexo 2 a lo largo de la labor de recogida de muestras para la fase de traducción. Como ya indicamos (vid. 8.1.2.), algunas de dichas tendencias detectadas por nosotros fueron corroboradas por los propios traductores durante las entrevistas. Finalizaremos el capítulo con un apartado de perspectivas de futuro, donde pretendemos vislumbrar el hipotético impacto de esta tesis en trabajos de investigación futuros, que pudieran estar basados en una metodología similar a la que hemos utilizado.

A la vista de toda esta serie de aspectos a tratar, relacionados con los objetivos y conclusiones, se hace necesaria su ordenación a lo largo del presente capítulo. Para ello proponemos el siguiente índice. En primer lugar (apartado 9.1.), comprobaremos si hemos sido capaces de conseguir los objetivos, tanto de índole general como particular, que enunciarnos en la Introducción. Nos encontraremos a continuación con el apartado 9.2., que establecerá conclusiones definitivas de tipo cualitativo a partir del análisis llevado a cabo en el apartado 8.2., con atención preferencial al impacto de las restricciones en el método de traducción. El apartado 9.3. se centrará en las conclusiones de tipo cuantitativo. Intentaremos, en primer lugar, establecer un factor de peso definitivo para la fase preliminar de la representación paramétrica del método de traducción, tomando como partida los datos para dicha fase obtenidos en el apartado 8.1. (vid. 8.1.1., donde aparecen los primeros comentarios preliminares en este sentido). La información de partida necesaria para establecer conclusiones cuantitativas sobre la fase de traducción será la analizada en el apartado 8.3. A partir de dichos datos, llevaremos a cabo diversas comprobaciones estadísticas, como los test de normalidad y test de hipótesis para cada uno de los tres parámetros (restricciones, normas y técnicas) de nuestro modelo de análisis, con lo que intentaremos establecer si su frecuencia de aparición es estadísticamente diferente en las dos modalidades de traducción que estudiamos. Otra interesante comprobación que pretendemos llevar a cabo en este apartado, a partir de los valores de las desviaciones estándar de los datos obtenidos en 8.3. para los tres parámetros del modelo, es el cálculo del mínimo tamaño muestral para la población de películas que componen nuestro corpus¹⁶².

Las conclusiones relacionadas con las hipótesis de partida se presentarán en el apartado 9.4. Se trata de cuatro hipótesis diferentes que habrá que tratar por separado. Para la tercera de dichas hipótesis (influencia de las restricciones en las normas y técnicas de traducción, y por tanto, en el método de traducción), podremos aprovechar ya algunas conclusiones definitivas de las obtenidas en el apartado 9.2. Para la última de las hipótesis, sin duda la más importante, y que corresponde el objetivo fundamental de la presente tesis (intentar demostrar que el método de traducción es distinto para las modalidades de doblaje y subtitulación), deberemos emplear tanto los datos analizados en la fase preliminar (8.1.), como en la fase de traducción (8.3.). De la fase preliminar utilizaremos la pregunta número 15 de la encuesta a los traductores. Para los datos de la fase de traducción, en primer lugar,

¹⁶² Vid. 6.3.2. (último párrafo), donde nos asignamos este ejercicio para realizar a posteriori, es decir, una vez dispusiéramos de datos de desviaciones estándar para nuestros tres parámetros. La fórmula que emplearemos para dicho cálculo aparece en una nota al pie (número 97) de ese mismo apartado.

procederemos a representar numéricamente (por medio de la expresión paramétrica que definimos en 6.1.2.) el método de traducción en función de los valores numéricos obtenidos para los tres parámetros en cada una de las cinco películas en las dos modalidades, modificados por el factor de peso que ya habremos definido en el apartado 9.3. Una vez dispongamos de esas dos series de cinco datos numéricos, que representarán el método de traducción, los someteremos al test de normalidad y al test de hipótesis, con la finalidad de comprobar si la representación paramétrica del método de traducción presenta valores estadísticamente diferentes para ambas modalidades.

El apartado 9.5. recoge, como ya hemos mencionado, las conclusiones referidas a la fase de traducción relacionadas con las observaciones fruto de la tarea de recopilación de muestras. Las perspectivas de futuro, y el posible impacto de la metodología seguida en este trabajo en investigaciones posteriores, se analizarán en el apartado 9.6.

9.1. COMPROBACIÓN DE LA CONSECUCCIÓN DE LOS OBJETIVOS

En la Introducción del presente trabajo enunciamos los objetivos que nos fijamos para el presente proyecto. Se trataba de cinco objetivos de tipo general y fundamental, y de tres con un carácter más específico y secundario. A continuación los analizamos por separado en dos apartados diferentes, y destacamos aquellos capítulos o apartados de la tesis en los que los hemos tratado.

9.1.1. Objetivos generales

Reproducimos, en forma de resumida, los cinco objetivos generales que nos fijamos, con la finalidad de poder realizar comentarios al respecto. Se trataba de:

- 1. Describir con datos empíricos y comprobaciones estadísticas el método de traducción (entendido como el resultado de la presencia de ciertas normas y la aplicación de ciertas técnicas de traducción) empleado en un corpus de cinco películas*
- 2. Demostrar que el método de traducción es diferente en el caso de una traducción para doblaje y una traducción para subtitulación*
- 3. Comprobar si las restricciones específicas que afectan a la traducción para el doblaje y a la traducción para la subtitulación (tanto en la fase preliminar como en la fase de*

traducción en sí misma) conllevan soluciones de traducción diferentes que pueden dar lugar a un método de traducción diferente

4. *Llevar a cabo una revisión teórica profunda del concepto del método de traducción (el objetivo de nuestro trabajo), así como de los tres parámetros de evaluación que consideramos: las restricciones operativas en traducción audiovisual, y las normas y técnicas presentes en esta modalidad*
5. *Elaborar una taxonomía de cada uno de los tres parámetros mencionados, y que corresponden a la base de nuestra metodología de estudio*

En cuanto al primer objetivo, debemos referirnos al apartado 1.2. (una declaración de intenciones), y más concretamente al Capítulo 6 (la realización metodológica de dichas intenciones), donde nos extendemos en la justificación de la naturaleza y metodología empírica del presente trabajo (vid. 6.1.), así como en las pruebas estadísticas que vamos a llevar a cabo (vid. 6.3.). La materialización específica de todas estas aproximaciones se concreta en la representación paramétrica del método de traducción (vid. 6.1.2.), ya que se hace imprescindible una representación numérica del concepto fundamental que revisamos, el método de traducción, para poder aplicar el filtro de análisis que suponen las comprobaciones estadísticas. Dichas pruebas para el caso del método de traducción, tal y como hemos adelantado en la introducción de este capítulo, se llevan a cabo en el apartado 9.4., lo que nos permitirá a su vez alcanzar el segundo de los objetivos mencionados.

La consecución del tercer objetivo (para la fase de traducción) se concretará en el apartado 9.2., por lo que tendrá una aproximación de tipo cualitativo: al elaborar de nuevo y de forma conjunta (para todos los tipos de restricciones) las conclusiones preliminares que esbozamos en el apartado 8.2., esperamos poder establecer el impacto de las restricciones (y de la restricción nula) en el método de traducción.

Los objetivos cuarto y quinto del proyecto se han cubierto en los capítulos de orientación teórica de esta tesis. El concepto de método de traducción, las normas y técnicas de traducción, y las restricciones presentes en traducción audiovisual, se han revisado exhaustivamente en los Capítulos 2, 3, 4 y 5, respectivamente. Se ha elaborado una taxonomía para cada uno de los tres parámetros que consideramos que contribuyen a la caracterización del método de traducción. La clasificación de normas de traducción audiovisual se presenta en el apartado 3.4., la correspondiente a las técnicas en traducción audiovisual se puede consultar en el apartado 4.3. (que además incluye la Figura 1, donde hemos ordenado las técnicas a lo

largo de un continuum determinado por el método de traducción), y la clasificación de restricciones operativas en traducción audiovisual (tanto para la fase preliminar como para la fase de traducción), aparecen en el apartado 5.4. (vid. Tabla 6, a modo de resumen). Todas estas taxonomías nos han permitido etiquetar los fenómenos observados y cuantificar su presencia en cada modalidad de traducción.

El segundo objetivo se aborda, como hemos indicado, en el apartado 9.4., al intentar comprobar la principal hipótesis de esta tesis.

9.1.2. Objetivos específicos

Los listamos en la Introducción de la forma siguiente:

1. *Utilizar la estadística como útil metodológico para la delimitación de un corpus representativo para nuestros objetivos, así como para la obtención de datos de nuestro corpus y elaboración objetiva de conclusiones*
2. *Profundizar en el concepto de “traducción literal”, intentando poner de manifiesto que a lo largo de la historia de la Traductología se ha incluido bajo esta denominación diferentes conceptos no totalmente idénticos entre sí*
3. *Llevar a cabo una revisión general del concepto de género cinematográfico, y más concretamente del (sub)género al que consideramos que pertenecen las cinco películas de nuestro corpus: el cine independiente de autor americano*

En cuanto al primero de este tipo de objetivos, hemos dedicado el apartado 6.3. a introducir teóricamente los principales conceptos estadísticos que teníamos la intención de emplear en este trabajo. El presente capítulo incluye su utilización práctica, a partir de los datos empíricos recopilados a lo largo del proyecto. El apartado 9.3.2., que incluye las pruebas estadísticas para los tres parámetros fundamentales de nuestra metodología, el 9.3.3., dedicado al mínimo tamaño muestral del corpus, y el 9.4., en el que hacemos uso de este útil metodológico con la finalidad de la comprobación de la hipótesis general del presente trabajo, son ejemplos claros de la consecución de este objetivo particular.

El segundo de los objetivos particulares supone una asignación que teníamos pendiente de nuestro trabajo anterior (Martí Ferriol, 2003). Dedicamos el apartado 4.1.5. específicamente a este aspecto. Para alcanzar dicho objetivo fue necesario, en primer lugar, introducir el concepto de “traducción natural” en nuestro estudio (en las muestras del Anexo 2

se presentan gran cantidad de comentarios en este sentido), lo que supuso desde nuestro punto de vista un paso previo decisivo para poner en perspectiva la literalidad en traducción. Nos apoyamos en Mayoral (2003) para ello. Una vez definido este concepto y diferenciado claramente de las técnicas de traducción literal, nos remitimos a la aportación de Newmark (1988) para distinguir explícitamente tres técnicas que se sitúan en el marco de la literalidad de traducción: la traducción palabra por palabra, la traducción uno por uno y la traducción literal como tal. De este modo, hemos sido más precisos en el etiquetado de las muestras literales, aunque las tres técnicas mencionadas persiguen el mismo método de traducción, y en ese sentido, tal distinción no altera los resultados finales relativos al uso del método.

Por lo que se refiere al tercero de los objetivos particulares, dedicamos gran parte del Capítulo 7 a este tema. El apartado 7.1., y más concretamente el apartado 7.1.2., cubren estos aspectos de forma detallada. Las películas seleccionadas para el análisis pertenecen al mismo subgénero, como se ha mostrado en los apartados mencionados, ya que todas sin excepción cumplen las 10 características allí enumeradas a modo de filtro para decidir si se trata de películas de cine independiente de autor americano. Este filtro supone la garantía de que comprobamos muestras homogéneas, y que, por tanto, las conclusiones serán representativas del género analizado.

9.2. CONCLUSIONES DE TIPO CUALITATIVO

El mecanismo de derivación de conclusiones definitivas de tipo cualitativo que proponemos supone hacer un repaso y posterior interiorización de algunas de las conclusiones de tipo preliminar (las que consideremos más concluyentes) del apartado 8.2. Dichas conclusiones de índole general aparecían ordenadas de forma consciente por tipo de restricción. A la vista de los objetivos que nos marcamos, dicha ordenación se nos antoja ahora la más apropiada. A continuación enunciamos las principales conclusiones cualitativas definitivas, agrupadas de acuerdo a los tres parámetros de nuestro modelo de análisis. Esta sección finaliza con un apartado dedicado a las conclusiones de tipo cualitativo para el método de traducción.

9.2.1. Conclusiones cualitativas sobre las restricciones presentes en traducción audiovisual

Si recopilamos e interiorizamos las conclusiones previas, podemos extraer las siguientes conclusiones definitivas:

- La restricción formal mayoritariamente presente en doblaje es la sincronía en “ON”, que obliga al ajuste labial, aunque también aparece en menor medida la isocronía, y su combinación con la sincronía en “ON”, que marcamos como “isocronía en ON”. Las restricciones formales más importantes en subtitulación son la isocronía y el número de caracteres por subtítulo
- Las restricciones de tipo lingüístico y sociocultural presentan una baja frecuencia de aparición, son comunes para ambas modalidades, y se suelen tratar de forma similar
- Las restricciones de tipo icónico incluyen una gran variedad de problemas específicos, por lo que es difícil extraer conclusiones generales. Se podrán derivar conclusiones concretas para problemas específicos: como que el doblaje tiende a no traducir códigos gráficos (y si lo hace es con una voz en “OFF”), mientras que la subtitulación sí los traduce y tiende a explicitar en dicha práctica; o como que el doblaje no tiende a traducir las canciones, que sí se suelen traducir en subtitulación
- La restricción nula presenta una elevada frecuencia de aparición, en especial si la comparamos con las restricciones de tipo lingüístico, icónico y sociocultural, aunque dicha frecuencia es de un orden de magnitud similar a la de la restricción formal. La restricción nula se hace más patente en la modalidad de subtitulación que en la de doblaje

9.2.2. Conclusiones cualitativas sobre las normas de traducción audiovisual

Para el caso de este segundo parámetro podríamos concluir de forma definitiva, desde un punto de vista cualitativo, que:

- La norma de traducción por antonomasia asociada con la restricción formal (en doblaje) es la naturalización. El doblaje, además de naturalizar, explicita, práctica que no suele darse en subtitulación. La tercera norma que aparece, con una frecuencia baja, pero en las dos modalidades, es la fidelidad lingüística
- En caso de presencia de la restricción lingüística (común para ambas modalidades), las dos modalidades tienden a emplear la norma de la estandarización lingüística, aunque

otra opción que se ha observado es la de mantener el registro subestándar del original en la traducción

- La norma de traducción asociada a la restricción icónica depende en gran medida del problema específico, y puede ser diferente según la modalidad de traducción
- La norma empleada en presencia de la restricción sociocultural es normalmente la naturalización, aunque también aparecen algunos ejemplos de eufemización, y en menor medida, de explicitación
- En las muestras de doblaje en que se presenta la restricción nula, esta modalidad tiende a naturalizar y explicitar. La subtitulación no presenta dicha tendencia, ya que tiende a traducir de forma natural y/o literal.
- La norma de fidelidad lingüística parece estar, de alguna forma, asociada con la restricción nula, ya se presenta con cierta frecuencia, e indistintamente en ambas modalidades. Es decir, en ausencia de restricción, encontraríamos fidelidad lingüística con respecto al texto origen

9.2.3. Conclusiones cualitativas sobre las técnicas de traducción audiovisual

Por lo que se refiere a las técnicas de traducción (el tercer parámetro), podemos concluir que:

- Entre las técnicas de traducción asociadas con la restricción formal destacan las modulaciones y las creaciones discursivas. Sin embargo, también se observan otras técnicas de todo tipo (de corte literal, equivalentes acuñados, reducciones, ampliaciones, variación), que aparecen indistintamente para las dos modalidades. Desde este punto de vista, no podemos hacer una asociación directa, a simple vista, entre la restricción formal y un determinado grupo de técnicas de traducción
- No se ha podido asociar claramente la presencia de determinada o determinadas técnicas de traducción con la norma de la estandarización lingüística. La única técnica que aparece de forma recurrente es la creación discursiva
- Las técnicas empleadas para la traducción de códigos gráficos (restricción icónica) suelen ser de índole literal, aunque también se dan con cierta frecuencia las reducciones y omisiones, ya que sólo se traduce la información que se considera fundamental

- La variedad de técnicas empleadas en el caso de presencia de restricción sociocultural es muy amplia, y situada a todo lo largo del espectro de nuestra taxonomía (variación, descripción, creación discursiva, soluciones de tipo natural, o el propio préstamo); todas ellas aparecen con una frecuencia de aparición comparable, y en ambas modalidades
- En caso de restricción nula, el doblaje tiende a utilizar mayoritariamente ampliaciones y amplificaciones. La subtitulación traduce de forma literal o natural

9.2.4. Conclusiones cualitativas sobre el método de traducción audiovisual

Las conclusiones definitivas para el método de traducción son, lógicamente, más difusas que en el caso de los tres parámetros analizados anteriormente, y lo son en la medida que el método surge de la combinación de los parámetros que lo definen. A pesar de todo, podemos aventurarnos a afirmar que:

- La restricción lingüística parece ser la única en que el método de traducción es similar en ambas modalidades: se tiende a estandarizar por medio de la creación discursiva o de otras técnicas
- Para la restricción formal, se observa un método de traducción diferente en ambas modalidades: en el caso del doblaje sería de tipo familiarizante o interpretativo-comunicativo, en que predomina la naturalización, que se consigue por medio de ampliaciones y amplificaciones, mayoritariamente. Para el caso de la subtitulación, el método de traducción sería de corte más literal, en el que predominaría la traducción natural o las técnicas literales
- En el caso de restricciones de tipo sociocultural, no resulta posible obtener conclusiones definitivas obvias sobre el método de traducción, únicamente por la vía de un análisis de tipo cualitativo
- Para restricción icónica, y para el problema específico de los códigos gráficos, sí hemos podido comprobar que el método de traducción es claramente más familiarizante (o de tipo interpretativo-comunicativo) en subtitulación que en la modalidad de doblaje
- La restricción nula supone un caso claro: las conclusiones apuntadas anteriormente para los tres parámetros de nuestro modelo indican que el método de traducción es

de tipo interpretativo-comunicativo para doblaje y de tipo literal para subtitulación ante la ausencia de restricciones

9.3. CONCLUSIONES DE TIPO CUANTITATIVO

Con la excepción del primer apartado (9.3.1.), en el que desarrollaremos unas consideraciones adicionales a partir de los datos obtenidos en la encuesta de traductores, para determinar el factor de peso definitivo en la representación paramétrica del método de traducción, nos encontramos ahora ante el apartado más numérico de la tesis. Si queremos abordar este reto con una cierta sistematicidad, deberemos partir de los valores numéricos resumidos en las tablas del apartado 8.3.2., sobre los tres parámetros de nuestro estudio y las cinco películas del corpus, y los tendremos que someter a un tratamiento analítico y estadístico adicional. Desarrollamos estas ideas a continuación.

9.3.1. Fase preliminar: determinación del factor de peso definitivo

Al analizar en forma de tabla (Tabla 23, apartado 8.1.1.) las contestaciones de los traductores a las preguntas de la encuesta que les planteamos (el cuestionario se presenta en el Anexo 1), y prestando especial atención a aquéllas que indagaban directamente sobre el impacto de la fase preliminar en el producto final de la traducción, nos sorprendimos al comprobar la existencia de una mayoría de contestaciones negativas. En dicho momento consideramos que, en primera aproximación, podríamos extraer la conclusión general inicial de que la fase preliminar de traducción no condiciona el método de traducción.

Entonces también destacamos que dicha conclusión sería opuesta a la idea que nos habíamos forjado a lo largo del desarrollo de la parte teórica de esta tesis, pero que, sin embargo, tendríamos que aceptar estos datos en cuanto que eran reales. Añadimos que podríamos deducir, asimismo, y a la vista de la tabla, que no disponíamos de suficiente información para poder extraer una conclusión definitiva en este sentido.

Por todo ello, decidimos en su momento ser muy prudentes a la hora de definir el valor de la contribución del factor de peso de la fase preliminar a la representación paramétrica del método de traducción. Como posible solución, sugerimos la de darle un valor de “1” a dicho factor de peso en ambas modalidades.

Llegado el momento de tomar una decisión definitiva al respecto, consideramos que la sugerencia inicial se presenta satisfactoria; somos conscientes de la limitación en la cantidad

de datos de que disponemos para la fase preliminar de la traducción. Como justificación a la decisión de adoptar el valor numérico unitario para la contribución de esta fase a la representación paramétrica del modelo podemos argüir los siguientes aspectos:

- El reducido número de encuestas realizadas (aunque la encuesta presentaba varias preguntas, los factores a considerar son múltiples), en parte por la dificultad de obtener resultados por esta vía, y en parte también por el limitado número de películas que componen nuestro corpus, que a su vez delimita el número de posibles traductores involucrados a los que podemos entrevistar. Hemos seleccionado en este sentido una metodología arriesgada de tipo estadístico: tenemos pocas películas, pero pensamos que son las suficientes para asegurar un corpus estadísticamente representativo (la solución definitiva, en cuanto al mínimo tamaño necesario de un corpus para que sea representativo, se presenta en el apartado 9.3.3.). Curiosamente, la propia idiosincrasia de la metodología estadística limita el número de posibles entrevistas
- La escasa importancia relativa del número de datos de la fase preliminar (7 encuestas, unas 50 contestaciones) frente a los de la fase de traducción (480 muestras): estas dos cantidades de datos (de naturaleza distinta), presentan órdenes de magnitud claramente diferentes
- El hecho de que el traductor se repita en dos de las películas del corpus: aunque hablemos de 7 encuestas, los datos que analizamos provienen en realidad únicamente de 5 traductores
- El gran impacto asignado al factor de peso de la fase preliminar en la representación paramétrica del método de traducción: valores hipotéticos de, por ejemplo 0.8 frente a 1.2, provocarían una más que patente magnificación o minoración de la contribución de los datos de la fase de traducción. Paradójicamente, disponemos de muchos más datos de la fase de traducción que de la fase preliminar
- Y por último, *el aspecto más importante, ya apuntado: el hecho de que los resultados de la encuesta contengan mayoritariamente contestaciones negativas en ambas modalidades. Siendo este el caso, no podemos dar una importancia significativa a la fase preliminar en el método de traducción, de acuerdo a los datos de que disponemos*

Por todo ello, hemos decidido adoptar una actitud conservadora en este sentido. Debemos dejar para un futuro, o para otros proyectos que decidan explorar esta vía (estudios de profesiones, vid. Monzó, 2002), la constatación con más datos de la importancia de la fase preliminar en el método de traducción. Por nuestra parte, consideramos que nuestro objetivo está cumplido: por un lado hemos sido capaces de delimitar, en primera aproximación, la contribución de esta fase en el resultado global del método de traducción obtenido. Por otro lado, hemos sido capaces de plasmar, por medio de una expresión algebraica, la contribución de la fase preliminar al método de traducción, entendido como el resultado de la contribución de las dos fases que hemos contemplado.

9.3.2. Fase de traducción: conclusiones definitivas para los tres parámetros de estudio

Consideramos oportuno ahora recopilar los datos totales de las tablas 52, 53 y 54 en una sola tabla, a modo de resumen de las dos poblaciones de los cinco elementos (las películas de nuestro corpus) con que contamos para cada uno de los tres parámetros de estudio. Hemos decidido incluir en dicha tabla los valores correspondientes a la restricción nula, con la finalidad de comprobar por medios estadísticos las afirmaciones llevadas a cabo de manera cualitativa, en el sentido de que la restricción nula se presenta con una mayor frecuencia en subtitulación que en doblaje. Dichos datos resumidos muestran el siguiente aspecto:

	M'sB (DOB)	M'sB (SUB)	ItB (DOB)	ItB (SUB)	TH (DOB)	TH (SUB)	E (DOB)	E (SUB)	LiT (DOB)	LiT (SUB)	TOTAL
RESTRICCIONES PRESENTES EN TAV	42	43	47	45	34	35	29	20	36	34	365
RESTRICCIÓN NULA	21	22	14	18	22	28	15	22	6	14	182
NORMAS DE TRADUCCIÓN	67	46	73	40	27	19	50	35	50	32	439
TÉCNICAS DE TRADUCCIÓN	108	101	115	85	65	60	62	48	68	46	758

Tabla 55: Resultados totales sobre la presencia de los tres parámetros de estudio identificados en la fase de traducción según filme y modalidad de traducción

A partir de estos datos, vamos a realizar las comprobaciones estadísticas que hemos definido para este trabajo. En cuanto a la obtención de conclusiones cuantitativas definitivas,

aceptamos como tales las que presentamos en los apartados 8.3.1. y 8.3.2.: se trata de conclusiones extremadamente elaboradas, a las que poco más se puede añadir.

9.3.2.1. Conclusiones cuantitativas definitivas sobre las restricciones: pruebas estadísticas

El número de restricciones presentes en las cinco películas en doblaje constituye la siguiente serie: 42, 47, 34, 29 y 36. La misma serie para subtitulación es la siguiente: 43, 45, 35, 20 y 34. Si sometemos dichos datos a un test de normalidad, para cada una de las modalidades por separado, obtenemos los resultados siguientes:

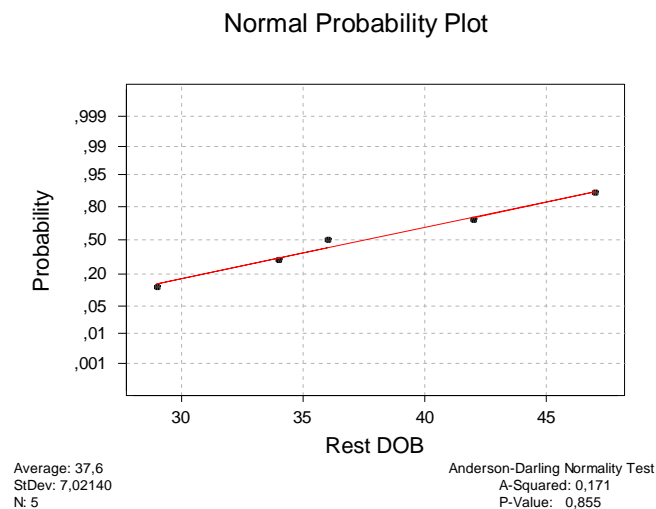


Figura 9: Gráfico del test de normalidad para la población real de restricciones presentes en las versiones dobladas de las cinco películas de nuestro corpus

Los datos sobre la presencia de restricciones en doblaje muestran resultados interesantes: se trata de datos normales ($p = 0.855 > 0.05$, vid. 6.3.1.), el valor de la media es 37.6 y el valor de la desviación estándar es de 7.02.

Para las restricciones en subtitulación tenemos:

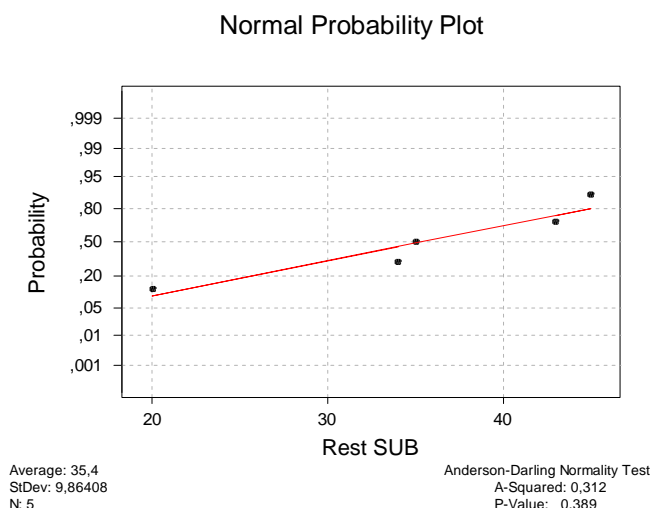
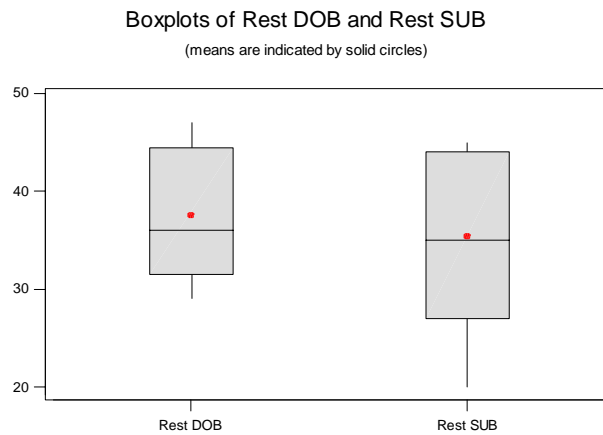


Figura 10: Gráfico del test de normalidad para la población real de restricciones presentes en las versiones subtituladas de las cinco películas de nuestro corpus

Los datos sobre la presencia de restricciones en subtitulación muestran los resultados siguientes: se trata de datos normales ($p = 0.389 > 0.05$, vid. 6.3.1.), el valor de la media es 35.4 y el de la desviación estándar es de 9.86.

Según esto, podemos observar que los valores medios de la presencia de restricciones son muy similares en ambas modalidades, que los datos son más normales en la modalidad de doblaje, y que la desviación estándar (o variabilidad de los datos) es ligeramente superior en subtitulación.

Al tratarse de datos normales en las dos modalidades, podemos emplear un test de hipótesis de tipo “T-test” (vid. 6.3.3.), con el que comprobaremos si la presencia de restricciones en las dos versiones traducidas de las películas de nuestro corpus presentan comportamientos estadísticamente diferentes (será difícil que así suceda, siendo las medias de ambas poblaciones tan similares). El resultado de esta prueba, como ya nos temíamos, y apuntamos en las conclusiones preliminares del apartado 8.3.2.1., es el siguiente:



Two Sample T-Test and Confidence Interval

Two sample T for Rest DOB vs Rest SUB

	N	Mean	StDev	SE Mean
Rest DOB	5	37,60	7,02	3,1
Rest SUB	5	35,40	9,86	4,4

95% CI for mu Rest DOB - mu Rest SUB: (-10,6; 15,0)

T-Test mu Rest DOB = mu Rest SUB (vs not =): T = 0,41 P = 0,70 DF = 7

Figura 11: Gráfico y valores obtenidos a partir de un test de hipótesis para dos poblaciones normales de frecuencias reales de aparición de restricciones, en las versiones dobladas y subtituladas de las cinco películas de nuestro corpus

Un valor de $p = 0.70$ (muy superior a 0.05) nos indica que no podemos afirmar, con un margen de fiabilidad del 95% (de hecho, sólo con un 30%), que la presencia de restricciones sea estadísticamente diferente en las dos modalidades de traducción que estudiamos. Esto significa que las restricciones se presentan con un comportamiento estadísticamente similar en las dos modalidades de traducción que nos interesan. Esta conclusión nos parece lógica, en el sentido de que las restricciones aparecen casi por igual en ambas versiones (realizaremos esta misma comprobación para la restricción nula a continuación). Esta conclusión, además, sigue la misma línea de algunas de las que ya apuntamos, de forma intuitiva, en el apartado 8.3.1.1.

Si llevamos a cabo estas mismas comprobaciones con los datos de la restricción nula en las cinco películas de nuestro corpus, el número de restricciones presentes constituye la siguiente serie: 21, 14, 22, 15 y 6. La misma serie para subtitulación es la siguiente: 22, 18,

Estudio empírico y descriptivo de los métodos de traducción para doblaje y subtitulación

28, 22 y 14. Si sometemos dichos datos a un test de normalidad, para cada una de las modalidades por separado, obtenemos los resultados siguientes:

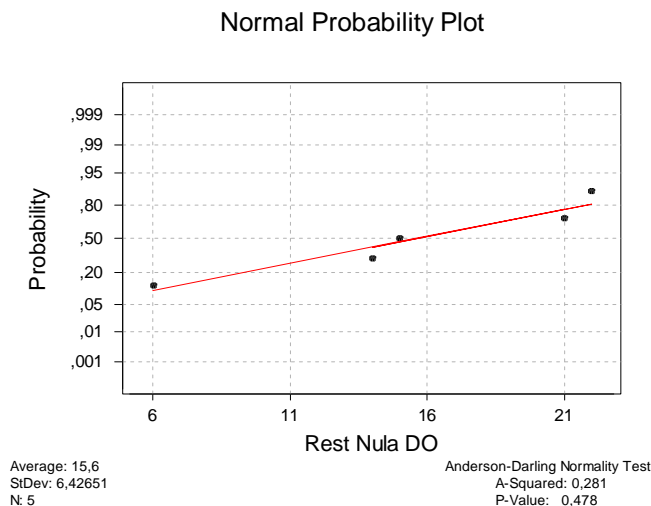


Figura 12: Gráfico del test de normalidad para la población real de la restricción nula en las versiones dobladas de las cinco películas de nuestro corpus

Los datos sobre la presencia de la restricción nula en doblaje muestran los siguientes resultados: se trata de datos normales ($p = 0.478 > 0.05$, vid. 6.3.1.), el valor de la media es 15.6 y el valor de la desviación estándar es de 6.43.

Para las restricción nula en subtitulación tenemos:

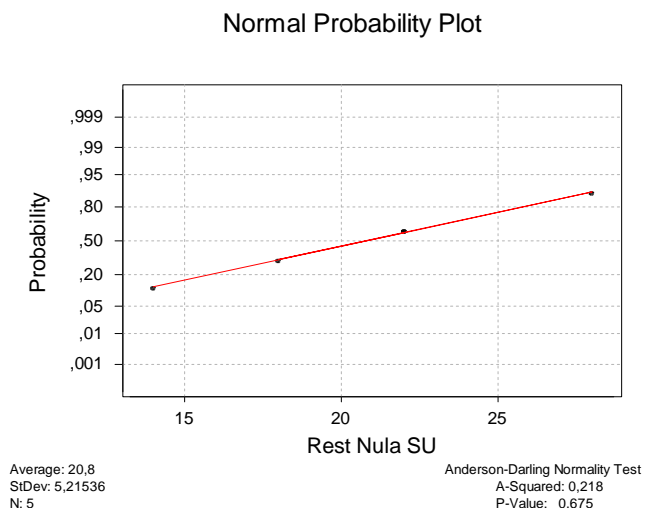
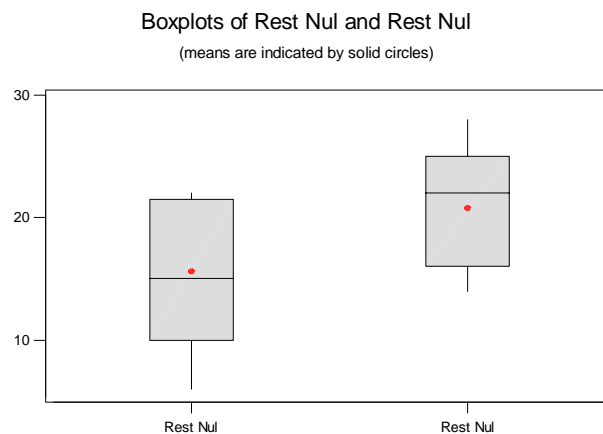


Figura 13: Gráfico del test de normalidad para la población real de la restricción nula en las versiones subtituladas de las cinco películas de nuestro corpus

Los datos sobre la presencia de restricciones en subtitulación muestran los resultados siguientes: se trata de datos normales ($p = 0.675 > 0.05$, vid. 6.3.1.), el valor de la media es 20.8 y el de la desviación estándar es de 5.22.

Según esto, podemos observar que los valores medios de la presencia de la restricción nula es superior en la modalidad de subtitulación (como ya vimos de forma cuantitativa en 8.3.1.1.), que los datos son más normales en la misma modalidad, y que la desviación estándar (o variabilidad de los datos) es ligeramente superior en doblaje.

Al tratarse de datos normales en las dos modalidades, podemos emplear un test de hipótesis de tipo “T-test” (vid. 6.3.3.), con el que comprobaremos si la presencia de este tipo concreto de restricción en las dos versiones traducidas de las películas de nuestro corpus presenta comportamientos estadísticamente diferentes. El resultado de esta prueba es el siguiente:



Two Sample T-Test and Confidence Interval

Two sample T for Rest Nula DOB vs Rest Nula SUB

	N	Mean	StDev	SE Mean
Rest Nul	5	15,60	6,43	2,9
Rest Nul	5	20,80	5,22	2,3

95% CI for μ Rest Nul - μ Rest Nul: (-14,0; 3,6)

T-Test μ Rest Nul = μ Rest Nul (vs not =): T = -1,40 P = 0,20 DF = 7

Figura 14: Gráfico y valores obtenidos a partir de un test de hipótesis para dos poblaciones normales de frecuencias reales de aparición de la restricción nula, en las versiones dobladas y subtituladas de las cinco películas de nuestro corpus

Un valor de $p = 0.20$ (superior a 0.05) nos indica que no podemos afirmar, con un margen de fiabilidad del 95% (de hecho, con un 80%), que la presencia de la restricción nula sea estadísticamente diferente en las dos modalidades de traducción que estudiamos. Esta conclusión, aunque estadísticamente similar a la obtenida anteriormente para los demás tipos de restricciones, se presta a valoración cualitativa diferente, en el sentido de que el valor “p” obtenido es sensiblemente inferior en el caso de la restricción nula (0.20 vs. 0.70). Dicho de otro modo, resulta evidente que el comportamiento de la restricción nula es, desde un punto de vista estadístico, sensiblemente diferente al de los demás tipos de restricciones, y que su frecuencia de aparición en ambas modalidades es “mucho más diferente” que en el resto de restricciones, en el sentido de que el valor obtenido (0.20), se aproxima más al 0.05 que el valor de 0.70 que hemos deducido para el resto de restricciones, consideradas conjuntamente.

9.3.2.2. Conclusiones cuantitativas definitivas sobre las normas: pruebas estadísticas

El número de normas en traducción audiovisual presentes para las cinco películas en doblaje constituye la siguiente serie: 64, 73, 27, 50 y 50. La misma serie de datos para subtitulación es: 46, 40, 19, 35 y 32. Si sometemos dichos datos a un test de normalidad, para cada una de las modalidades, obtenemos los resultados siguientes:

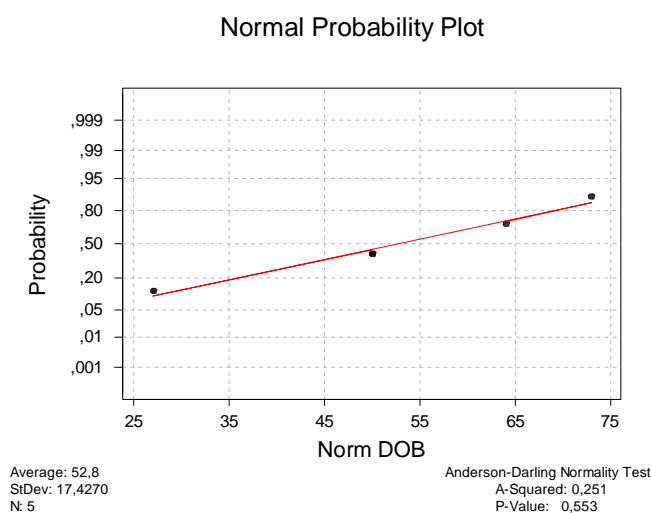


Figura 15: Gráfico del test de normalidad para la población real de normas de traducción presentes en las versiones dobladas de las cinco películas de nuestro corpus

Los datos sobre la presencia de normas de traducción en doblaje muestran estos resultados: se trata de datos normales ($p = 0.553 > 0.05$, vid. 6.3.1.), el valor de la media es de 52.8, y el valor de la desviación estándar es de 17.4.

Para las normas de traducción en subtitulación obtenemos los valores siguientes:

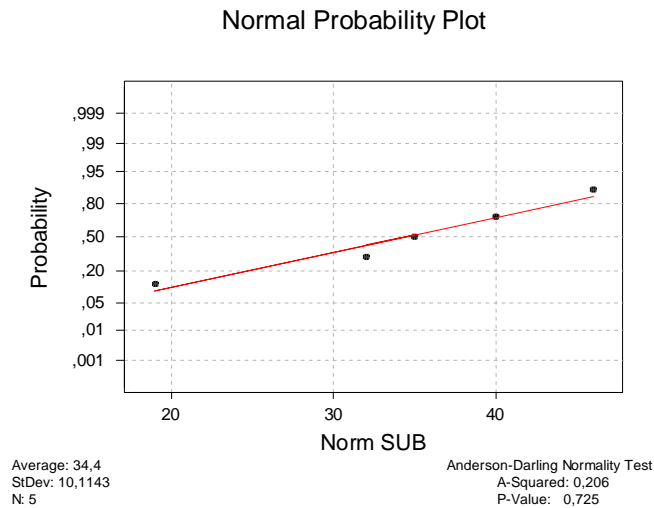
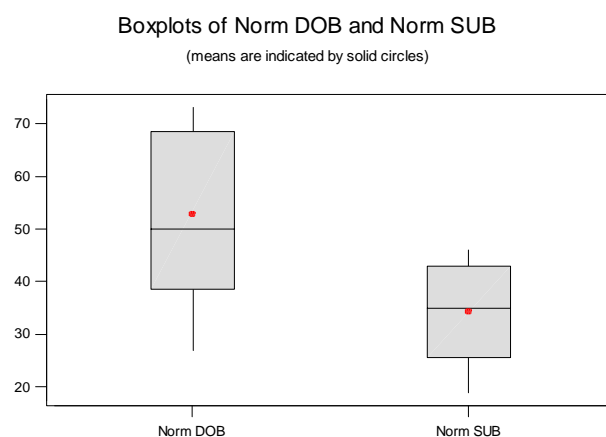


Figura 16: Gráfico del test de normalidad para la población real de normas de traducción presentes en las versiones subtituladas de las cinco películas de nuestro corpus

Las normas de traducción en subtitulación muestran un comportamiento normal ($p = 0.725 > 0.05$, vid. 6.3.1.). El valor de la media de la población es de 34.4 y el de la desviación estándar es de 10.1. En consecuencia, los valores, tanto de la media como de la desviación estándar, son visiblemente inferiores en la modalidad de subtitulación.

Al haber descubierto datos normales para las normas de traducción en las dos modalidades, podemos emplear, al igual que en caso de las restricciones presentes en traducción audiovisual, un test de hipótesis de tipo “T-test” (vid. 6.3.3.), con el que comprobaremos si la presencia de normas de traducción en las dos versiones de las películas presenta comportamientos estadísticamente distintos entre sí. La prueba en cuestión arroja los resultados siguientes:



Two Sample T-Test and Confidence Interval

Two sample T for Norm DOB vs Norm SUB

	N	Mean	StDev	SE Mean
Norm DOB	5	52,8	17,4	7,8
Norm SUB	5	34,4	10,1	4,5

95% CI for mu Norm DOB - mu Norm SUB: (-3,7; 40,5)

T-Test mu Norm DOB = mu Norm SUB (vs not =): T = 2,04 P = 0,087 DF = 6

Figura 17: Gráfico y valores obtenidos a partir de un test de hipótesis para dos poblaciones normales de frecuencias reales de aparición de normas de traducción, en las versiones dobladas y subtituladas de las cinco películas de nuestro corpus

El resultado de esta prueba es de nuevo opuesto al que nos aventuramos a presagiar en el apartado 8.3.2.2., en el sentido de que un valor de $p = 0.087$ (superior a 0.05, aunque sea por escaso margen) nos indica que no podemos afirmar, con un margen de fiabilidad del 95% (sino del 91.3 %), que la presencia de normas de traducción sea estadísticamente diferente en las dos modalidades de traducción que estudiamos. Esta conclusión nos sorprende, en el sentido de que habíamos apreciado, a partir de los datos del apartado mencionado pero de forma intuitiva, una falta de similitud en la frecuencia de aparición de normas de traducción para todas las películas de nuestro corpus. Sin embargo, debemos acatar el resultado de la prueba estadística, por su mayor rigor (de hecho, decidimos en su momento seguir esta aproximación precisamente por esta razón), y aunque el margen de fallo de la prueba realizada es muy pequeño, tenemos que seguir los estándares al uso (que son muy rígidos) en esta disciplina.

En cualquier caso, sí que se apunta la posibilidad de que existan más muestras de normas (una regularidad mayor en el comportamiento traductor) en el caso del doblaje, algo que para ser estadísticamente representativo, deberíamos validar en un corpus superior.

Tampoco debemos olvidar que la prueba se ha llevado a cabo considerando todas las normas conjuntamente, cuando ya destacamos anteriormente que de las seis normas de nuestra taxonomía para el proceso de traducción, una de ellas (la fidelidad lingüística) presenta un componente mucho más literal que las otras cinco.

9.3.2.3. Conclusiones cuantitativas definitivas sobre las técnicas: pruebas estadísticas

Una vez más, por cuarta vez, seguimos el proceso de constatación de resultados por métodos estadísticos para el último parámetro que nos falta por analizar de nuestro modelo de análisis: las técnicas en traducción audiovisual. A la vista de los resultados obtenidos para los otros dos parámetros, no deberíamos ser muy optimistas. Tendremos que realizar las pruebas mencionadas (test de normalidad y test de hipótesis) para confirmar este extremo.

El número de técnicas en traducción audiovisual presentes en las cinco películas en doblaje constituye la siguiente serie de datos: 108, 115, 65, 62 y 68. La misma serie de datos en subtitulación es: 101, 85, 60, 48 y 46. Si ensayamos con dichos datos un test de normalidad para cada una de las modalidades, obtendremos los resultados siguientes:

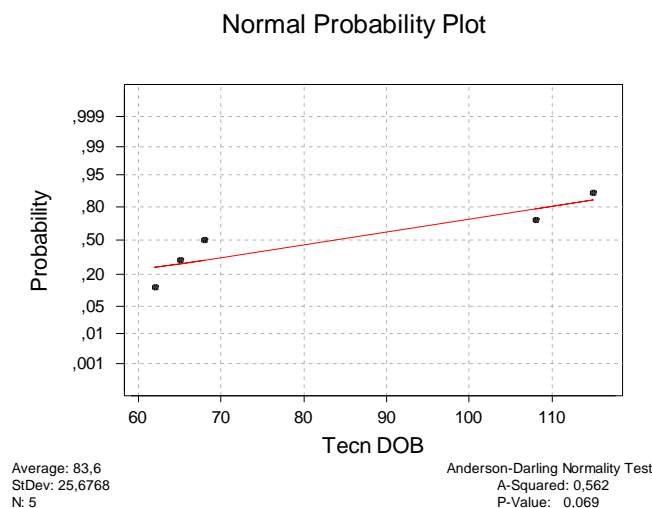


Figura 18: Gráfico del test de normalidad para la población real de técnicas de traducción presentes en las versiones dobladas de las cinco películas de nuestro corpus

Los datos para la presencia de técnicas de traducción en doblaje muestran estos resultados: se trata de datos normales, aunque por sólo un escaso margen ($p = 0.069$, ligeramente superior a 0.05). El valor de la media de la población es 83.6 , y el valor de la desviación estándar es, lógicamente alto, 25.7 .

Para las técnicas de traducción en subtitulación obtenemos estos valores:

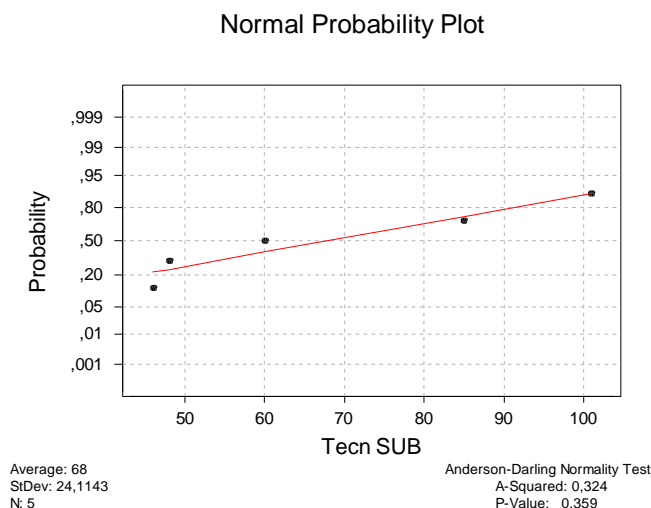
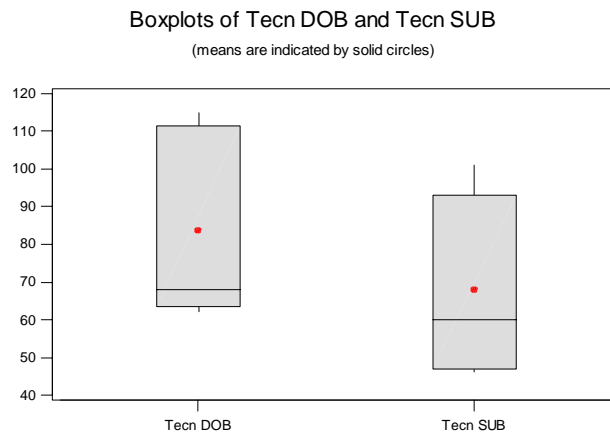


Figura 19: Gráfico del test de normalidad para la población real de técnicas de traducción presentes en las versiones subtituladas de las cinco películas de nuestro corpus

Los datos sobre técnicas de traducción en subtitulación indican que se trata, de nuevo, de datos normales, algo más normales ($p = 0.369 > 0.05$). La media de la población arroja un valor de 68 (bastante inferior a la obtenida en la modalidad de doblaje) aunque el valor de la desviación estándar sigue siendo alto: 24.1 .

Al habernos encontrado con datos normales para las técnicas de traducción en las dos modalidades, podemos emplear, al igual que en caso de las restricciones y normas presentes en traducción audiovisual, un test de hipótesis de tipo “T-test”, con el que comprobaremos si la presencia de técnicas de traducción en las dos versiones de las películas presenta comportamientos estadísticamente diferentes entre sí. Los resultados obtenidos se muestran a continuación:



Two Sample T-Test and Confidence Interval

Two sample T for Tecn DOB vs Tecn SUB

	N	Mean	StDev	SE Mean
Tecn DOB	5	83,6	25,7	11
Tecn SUB	5	68,0	24,1	11

95% CI for μ Tecn DOB - μ Tecn SUB: (-22; 53)

T-Test μ Tecn DOB = μ Tecn SUB (vs not =): T = 0,99 P = 0,36 DF = 7

Figura 20: Gráfico y valores obtenidos a partir de un test de hipótesis para dos poblaciones normales de frecuencias reales de aparición de técnicas de traducción, en las versiones dobladas y subtituladas de las cinco películas de nuestro corpus

El resultado de esta prueba concuerda con el que nos aventuramos a presagiar en el apartado 8.3.2.3.: un valor de $p = 0.36$ (superior a 0.05) nos indica que no podemos afirmar, con un margen de fiabilidad del 95% (sólo con el 64% de confianza), que la frecuencia de aparición de técnicas de traducción sea estadísticamente diferente en las dos modalidades de traducción que estudiamos.

Esta conclusión coincide con los resultados que hemos obtenido de forma recurrente para los otros parámetros de nuestra metodología de análisis (de forma clara para las restricciones, aunque no tan clara para la restricción nula y las normas de traducción). Sin embargo, vamos a aceptar, al igual que hicimos en el caso del resto de parámetros de nuestro modelo, el resultado estadístico correspondiente, por su mayor rigor.

Al igual que mencionamos en el caso de las normas, hubiera sido posible llevar a cabo esta prueba estadística desglosando las técnicas de traducción según su orientación, separando

claramente las que tienden a literalidad, frente a las que intentan conseguir un método de traducción más interpretativo-comunicativo. Debemos reservar esta comprobación para futuros trabajos.

A la vista de las pruebas realizadas para los tres parámetros de nuestro modelo de análisis, no se puede deducir, en primera aproximación, que el método de traducción vaya a ser diferente para las dos modalidades de traducción audiovisual que estudiamos. Si nos atenemos a los valores obtenidos para los ensayos estadísticos referidos a las restricciones y técnicas de traducción, las perspectivas no son halagüeñas. Sin embargo, para el caso de las normas, los valores son bastante diferentes, y podrían dar lugar a cierta esperanza.

En cualquier caso, aún nos queda una prueba final para comprobar si el método de traducción es diferente en ambas modalidades. En el apartado 9.4. vamos a expresar el método, a partir de los datos obtenidos para los tres parámetros y la representación paramétrica del método de traducción, por medio de un valor numérico para cada modalidad de cada una de las películas. Someteremos estos diez valores numéricos del método de traducción a las mismas pruebas estadísticas que hemos empleado para los tres parámetros. Entonces comprobaremos si los valores obtenidos en las dos modalidades de traducción de las cinco películas son normales o no, y constataremos, por medio del test de hipótesis correspondiente, si son estadísticamente diferentes o no (con ello comprobaremos si se cumple la cuarta de la hipótesis del presente trabajo, que enunciamos en la Introducción).

9.3.3. Cálculo del mínimo tamaño muestral del corpus a posteriori

El cálculo del mínimo tamaño muestral representativo para una población requiere, en principio, el conocimiento previo de los valores de las desviaciones estándar de los parámetros que nos interesan de dicha población (el apartado 6.3.2. trata estos temas con detenimiento). En nuestro caso, la población está formada por películas de cine independiente americano realizadas en el periodo 2001 – 2003, y los parámetros a los que tenemos que prestar atención para dicha determinación son las restricciones, normas y técnicas de traducción audiovisual.

En la introducción de este capítulo resaltamos la importancia de este aspecto de estudio entre los objetivos del presente proyecto, e indicamos por medio de una nota al pie, la fórmula que emplearíamos para el cálculo que nos ocupa. Tras el análisis de dicha fórmula, que se recoge en el Anexo 3 reflejada de la forma siguiente:

$$N \geq \left(\frac{1.96}{\delta} \right)^2 \sigma^2$$

hemos descubierto que el mínimo tamaño muestral depende únicamente, en realidad, de la relación entre σ (desviación estándar de los datos) y δ (error aceptado en la determinación del tamaño de muestra). Si asumimos, al igual que hicimos en 6.3.2., un valor inicial, por desconocido, del error en la estimación del mínimo tamaño de la muestra 1.5 veces superior al de la desviación estándar de los parámetros que estudiamos en el corpus ($\delta = 1.5 \sigma$: es el valor normal a utilizar, el menos restrictivo, si no se dispone de datos de experimentos anteriores), obtenemos el resultado de que un corpus de únicamente **dos** películas habría sido suficiente para llevar a cabo el estudio que nos hemos planteado en este proyecto. Sin embargo, los valores de los errores de “Tipo I” y de “Tipo II” que hubiéramos obtenido habrían sido excesivamente elevados (de hecho, no aparecen en la Tabla 10) en comparación con los que destacamos para un corpus de cinco películas (95 y 90%, ó 90 y 95%).

En caso de disponer de datos (nuestra situación actual), podríamos ser más restrictivos y elegir un error en la determinación similar al de la desviación estándar de los parámetros ($\delta = 1 \sigma$). El mínimo tamaño muestral que se obtiene con esa asunción y la aplicación de la fórmula en cuestión sería de **cuatro** películas. Los valores de los errores de “Tipo I” y “Tipo II”, en este caso, serían del 95% y del 50%, respectivamente, de acuerdo con la Tabla 10. Dichos valores nos indican que, casi con total seguridad (95%), habríamos dejado fuera de nuestro corpus algún elemento que realmente pertenece a la población (esto es normal en el caso de muestras reducidas), y que, además, tendríamos un 50% de probabilidades de que, en caso de que existiera cierta tendencia en algún parámetro a estudiar en dicha población, lo detectaríamos.

La situación más restrictiva de todas las posibles supone asumir que deseamos que nuestro error en la estimación del tamaño de muestra sea la mitad del de la desviación estándar de nuestros parámetros ($\delta = 0.5 \sigma$). En dicha situación, el número mínimo de películas necesarias para tener una muestra representativa, por aplicación de la fórmula, sería de **quince**, con lo que los valores de los errores de “Tipo I” y “Tipo II” seguirían siendo los mismos (vid. Tabla 10).

De acuerdo con todos los conocimientos adquiridos a lo largo de este proyecto, ahora consideramos que el mínimo tamaño muestral óptimo para investigaciones futuras debería

ser de nueve, valor que presenta la mencionada Tabla 10 para $\delta = 1 \sigma$, y que supone valores para ambos tipos de errores (“I” y “II”) de 90%, muy similares a los empleados por nosotros en este proyecto, pero con un corpus de cinco películas, y un valor de $\delta = 1.5 \sigma$.

De acuerdo con todas estas consideraciones teóricas de índole estadística, el número de cinco películas que hemos elegido para este proyecto cumple con creces nuestros planteamientos iniciales, al ser superior a la situación intermedia de las tres que ahora podemos presentar (errores en la determinación del tamaño de muestra inferiores, iguales o superiores a la desviación estándar de los datos disponibles), y que propone un corpus de únicamente cuatro filmes. Aunque nuestro error en la determinación del tamaño de la muestra es superior, es necesario no perder la perspectiva y tener en cuenta que cuando escogimos dicho tamaño del corpus no disponíamos de un número de datos suficientemente representativo para los tres parámetros de nuestro modelo de análisis. Sin embargo, los errores, de Tipo “I” y “II”, utilizados en el presente proyecto son elevados, tal como explicamos en 6.3.2.

9.4. CONCLUSIONES REFERIDAS A LAS HIPÓTESIS DE PARTIDA

En primer lugar, deberemos recuperar en este apartado las hipótesis de partida del presente proyecto (son 4, y se enuncian en la Introducción), para comprobar si su cumplimiento se ha logrado o no. Eran las siguientes (las presentamos en forma resumida):

- *Tanto la traducción para el doblaje como la traducción para la subtitulación de una serie de filmes analizados, pertenecientes a un género (o subgénero) concreto, presentarán unas regularidades que podrán ser tipificadas o etiquetadas en forma de un método de traducción específico para cada una de ellas*
- *El método de traducción puede expresarse en función de los tres parámetros (restricciones presentes en traducción audiovisual, normas y técnicas de traducción audiovisual) que se mencionan en la metodología de análisis que postulamos para este proyecto*
- *Las restricciones presentes en traducción audiovisual determinarán las soluciones de traducción para cada modalidad y, por lo tanto, el método de traducción resultante para cada una de ambas modalidades*

- *El método de traducción para la modalidad de doblaje será del tipo “interpretativo-comunicativo”, y el método de traducción para la modalidad de subtitulación será de tipo “literal”. Esta afirmación supone la “gran hipótesis general” del presente proyecto*

Las dos primeras hipótesis propuestas (en especial la segunda), tienen mucho que ver con la idiosincrasia del presente proyecto y el desarrollo de esta tesis. Hemos constatado, de forma explícita (vid. Capítulo 2), que el método de traducción es una de las nociones fundamentales en Traductología que quizás no ha recibido el tratamiento teórico que se merece. Nosotros hemos decidido dedicar este trabajo a dicho concepto precisamente por este motivo, y también por ello lo hemos relacionado con los tres parámetros objeto de nuestro estudio en el Capítulo 6. Hemos pretendido construir una base teórica y metodológica sólida para este aspecto fundamental de la Teoría de Traducción, pero para ello ha sido necesario cuestionarnos y replantearnos muchas de las afirmaciones relacionadas con este concepto, diferenciándolo de los de las normas y técnicas: conceptos particulares que hemos seleccionado como parámetros para explicar uno que consideramos más general, y que pensamos que pertenece a un rango superior en la jerarquía de este campo del saber.

Por nuestra parte, hemos decidido adoptar una postura firme al respecto y afirmar que el método de traducción está relacionado con los tres parámetros que postulamos en nuestro modelo (vid. Introducción y Capítulos 2 y 6). Esta afirmación puede resultar, en una primera aproximación, relativamente innovadora porque hasta la fecha no se había enunciado, de forma tan explícita, que el método de traducción estuviera relacionado con la presencia de las restricciones, normas o técnicas de traducción audiovisual, conjuntamente. Se ha asumido este riesgo, y hemos basado todo este estudio en esta peculiaridad investigadora.

En lo que se refiere a la tercera de las hipótesis enunciadas en la Introducción (influencia de las restricciones en el método de traducción), tenemos que hacer referencia a las conclusiones elaboradas en los apartados 9.2.1. (relacionadas con las restricciones), y en el apartado 9.2.4. (que se refiere al método de traducción). Dichas conclusiones de tipo cualitativo reflejan el resultado de un proceso reflexivo profundo, y que podríamos resumir postulando que *la restricción lingüística parece ser la única en que el método de traducción es similar en ambas modalidades; que para la restricción formal se observa un método de traducción diferente en ambas modalidades: en el caso del doblaje sería de tipo familiarizante o interpretativo-comunicativo, y para el caso de la subtitulación, el método de*

traducción sería de corte más literal; que en el caso de restricciones de tipo sociocultural no resulta posible obtener conclusiones definitivas obvias sobre el método de traducción; que para la restricción icónica, y para el problema específico de los códigos gráficos, el método de traducción es claramente más de tipo interpretativo-comunicativo en subtitulación que en doblaje; y que, por fin, en el caso de la restricción nula, el método de traducción es de tipo interpretativo-comunicativo en doblaje y de tipo literal en subtitulación.

La cuarta de las hipótesis requiere una atención especial. Estamos hablando de la principal idea (la fundamental) del proyecto, y por ello nos vemos obligados a recabar información tanto de la fase preliminar como de la fase de traducción. De la primera deberemos rescatar la última pregunta de nuestra encuesta, que indagaba explícitamente al respecto preguntando de forma directa a los traductores si consideraban que el método de traducción para las dos modalidades era diferente (vid. 8.1., y más concretamente 8.1.1.). La respuesta general fue afirmativa, por lo que podríamos pensar que la cuarta hipótesis que formulamos en la Introducción en este sentido se había cumplido.

Sin embargo, también pensamos que es necesario además comprobar dichas afirmaciones por medio de métodos estadísticos, y la única manera de llevar a cabo esta comprobación supone expresar numéricamente el método de traducción por medio de la representación paramétrica que proponemos (vid. 6.1.2.), y someter a continuación los datos matemáticos obtenidos a las comprobaciones necesarias en cuanto a la normalidad y los test de hipótesis.

La fórmula necesaria para la representación paramétrica del método de traducción aparecía en el apartado 6.1.2. con el número (4), es decir:

$$(4) \text{ Método TAV} = (\text{Peso}_{\text{Fase Preliminar}}) * (\text{N}^{\circ} \text{Restricciones} + \text{N}^{\circ} \text{Normas} + (\text{Coeficiente}_{\text{Método}} * \text{N}^{\circ} \text{técnicas}))$$

donde ahora hemos fijado un valor numérico unitario para el peso de la fase preliminar (vid. 9.3.1.). El número total de restricciones, normas y técnicas de traducción para cada una de las modalidades de las cinco películas de nuestro corpus aparecen en la Tabla 55, con lo que el único trabajo que se nos presenta ahora es procesar dichos datos de forma apropiada para obtener las conclusiones cuantitativas pertinentes. Vamos a expresar numéricamente el método de traducción en la siguiente tabla (Tabla 56), que recoge las contribuciones de las tablas 54 (que presenta la frecuencia de aparición de las distintas técnicas de traducción por separado), y 55 (frecuencias para restricciones y normas, conjuntamente).

Nuestra representación paramétrica del método de traducción se caracteriza porque asigna más importancia a las técnicas de traducción que a las restricciones y a las normas. Estos dos últimos parámetros contribuyen únicamente a la representación paramétrica del método por medio de su frecuencia de aparición en cada una de las dos modalidades. En el caso de las técnicas de traducción (vid. 4.3.), decidimos en su momento agruparlas a lo largo de un continuum, cuyos polos estaban constituidos por los dos métodos de traducción que proponemos en este trabajo para las dos modalidades de traducción audiovisual. Las técnicas de corte más literal presentaban valores bajos en dicha ordenación, mientras que las que se orientaban de acuerdo a un método más interpretativo-comunicativo, mostraban valores más elevados de lo que vinimos en denominar “coeficiente del método” (véase la fórmula anterior). Hemos intentado representar todas estas consideraciones en la tabla siguiente:

Estudio empírico y descriptivo de los métodos de traducción para doblaje y subtitulación

	M'sB (DOB)	M'sB (SUB)	I'B (DOB)	I'B (SUB)	TH (DOB)	TH (SUB)	E (DOB)	E (SUB)	LiT (DOB)	LiT (SUB)	TOTAL
RESTRICCIONES PRESENTES EN TAV	42	43	47	45	34	35	29	20	36	34	365
NORMAS DE TRADUCCIÓN	67	46	73	40	27	19	50	35	50	32	439
PRÉSTAMO	1	1	1	4	1	1	0	1	0	0	10
CALCO	2	3	0	1	0	1	2	2	2	1	14
TRADUCCIÓN PALABRA POR PALABRA	6	13	4	4	3	2	1	1	1	1	36
TRADUCCIÓN UNO POR UNO	10	17	5	8	1	1	0	1	2	0	45
TRADUCCIÓN LITERAL	0	0	2	2	3	6	1	3	2	4	23
EQUIVALENTE ACUÑADO	3	6	3	2	0	5	3	2	0	0	24
OMISIÓN	3	3	3	6	6	0	1	0	6	3	31
REDUCCIÓN	17	22	8	17	14	20	5	15	10	17	145
COMPRESIÓN	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
PARTICULARIZACIÓN	5	0	10	6	3	5	3	2	1	2	37
GENERALIZACIÓN	7	3	1	0	2	1	2	1	2	1	20
TRANSPOSICIÓN	0	0	0	1	0	0	0	0	1	0	2
DESCRIPCIÓN	1	0	4	1	0	0	3	3	1	0	13
AMPLIACIÓN	5	2	14	4	4	3	6	1	8	2	49
AMPLIFICACIÓN	7	5	18	3	3	1	18	6	5	0	66
MODULACIÓN	21	7	14	8	12	7	2	1	10	1	83
VARIACIÓN	0	0	0	0	1	1	0	0	3	3	8
SUBSTITUCIÓN	1	0	1	1	0	0	0	1	0	0	4
ADAPTACIÓN	2	0	0	1	0	0	0	0	1	0	4
CREACIÓN DISCURSIVA	17	19	27	16	12	6	15	8	13	11	144
MÉTODO DE TRADUCCIÓN	42 + 67 + (1*1 + 2*2 + 6*3 + 10*4 + 0*5 + 3*6 + 3*7 + 17*8 + 0*9 + 5*10 + 7*11 + 0*12 + 1*13 + 5*14 + 7*15 + 21*16 + 0*17 + 1*18 + 0*19 + 17*20) = 1394	1063	1679	1007	848	655	933	582	967	595	<u>9723</u>

Tabla 56: Expresión del método de traducción en función de la representación paramétrica del mismo

Los valores numéricos obtenidos para la representación paramétrica numérica real del método de traducción, para las dos modalidades de traducción audiovisual de las cinco películas de nuestro corpus, ponen de manifiesto de nuevo alguna de las conclusiones (tanto cualitativas como cuantitativas) que ya destacamos: obtenemos valores más elevados para las dos primeras películas de nuestro corpus (*Monsters' Ball* y *In the Bedroom*), mientras que las otras tres (*The Hours*, *Elephant* y *Lost in Translation*) muestran valores significativamente inferiores; es decir, en teoría, menor grado de intervención por parte del traductor.

Si procedemos a continuación a llevar a cabo las comprobaciones estadísticas que hemos mencionado anteriormente, deberemos considerar dos series de datos. El valor numérico de la representación paramétrica del método de traducción audiovisual para las cinco películas en doblaje constituye la siguiente serie de datos: 1394, 1679, 848, 933 y 967. La misma serie de datos para subtitulación es: 1063, 1007, 655, 582 y 595. Si ensayamos con dichos datos un test de normalidad para cada una de las modalidades, obtendremos los resultados siguientes:

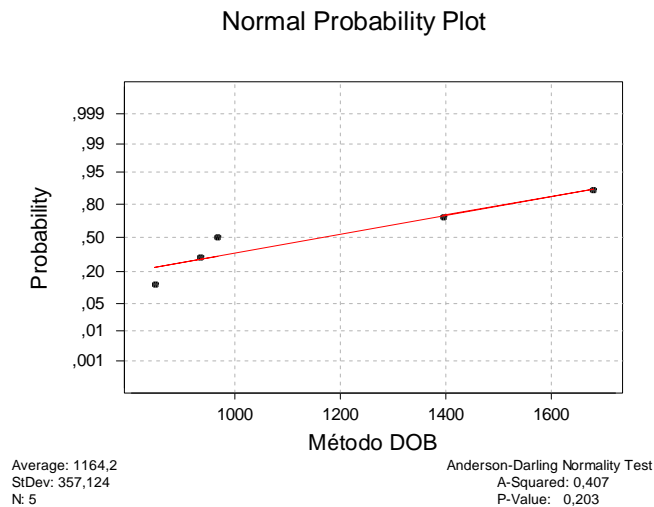


Figura 21: Gráfico del test de normalidad para la población real del método de traducción presente en las versiones dobladas de las cinco películas de nuestro corpus

Los datos para el valor numérico del método de traducción en doblaje muestran que se trata de datos normales ($p = 0.203$, superior a 0.05), con una media de la población de 1164.2 y un valor de la desviación estándar de 357.1

En el caso del método de traducción para subtitulación, obtenemos:

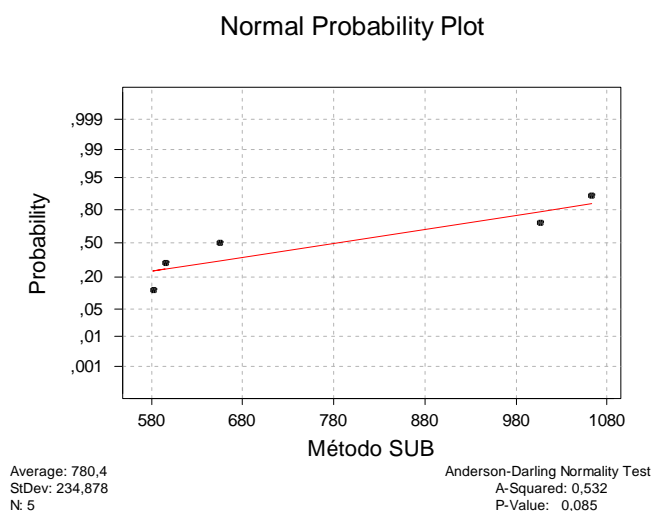
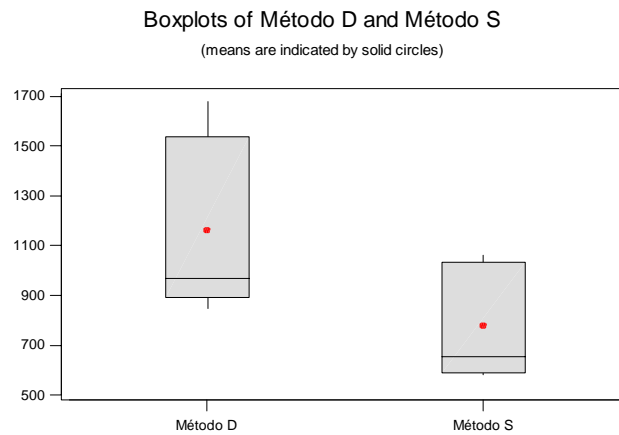


Figura 22: Gráfico del test de normalidad para la población real del método de traducción presente en las versiones subtituladas de las cinco películas de nuestro corpus

Los datos de los valores numéricos del método de traducción para la modalidad de subtitulación también presentan valores normales ($p = 0.085$, ligeramente superior a 0.05, aunque bastante cerca del límite permitido). La media y desviación estándar obtenidos son de, respectivamente, 780.4 y 234.8.

Se observa pues, valores medios superiores en el caso del doblaje, lo que indicaría una mayor intervención del traductor en esta modalidad, aunque la variabilidad de los datos obtenidos para el método en doblaje también es superior.

Dichos datos normales para el método de traducción en las dos modalidades nos permiten emplear, al igual que en caso de las restricciones, normas y técnicas presentes en traducción audiovisual, un test de hipótesis de tipo “T-test”, a partir del cual comprobaremos si el método de traducción en las dos versiones de las películas presenta comportamientos estadísticamente diferentes entre sí. Los resultados obtenidos (que podrían acabar por confirmar la cuarta hipótesis de nuestro proyecto), se muestran a continuación:



Two Sample T-Test and Confidence Interval

Two sample T for Método DOB vs Método SUB

	N	Mean	StDev	SE Mean
Método D	5	1164	357	160
Método S	5	780	235	105

95% CI for μ Método D - μ Método S: (-84; 852)

T-Test μ Método D = μ Método S (vs not =): T = 2,01 P = 0,091 DF = 6

Figura 23: Gráfico y valores obtenidos a partir de un test de hipótesis para dos poblaciones normales del método de traducción, en las versiones dobladas y subtituladas de las cinco películas de nuestro corpus

El resultado de esta prueba muestra un valor de $p = 0.091$ (únicamente ligeramente superior a 0.05), que nos indica que no podemos afirmar, con un margen de fiabilidad del 95%, que el método de traducción sea estadísticamente diferente en las dos modalidades de traducción que estudiamos. Este resultado es, en cierto sentido, lógico, si nos atenemos a los comportamientos que presentaban los tres parámetros por separado, ya que es verdad que la representación paramétrica del método supone una combinación lineal entre ellos. De los tres parámetros, el que presentaba un comportamiento más estadísticamente diferente eran las normas, pero nuestra representación paramétrica del método de traducción da una preponderancia muy amplia (tal vez excesivamente amplia) a la presencia de los distintos tipos de técnicas, que como comprobamos presentaban un comportamiento estadísticamente similar en ambas modalidades. Con todo ello, resulta más que significativo que el valor de “p” obtenido es muy bajo (prácticamente igual al valor de 0.086 obtenido para las normas), lo que

demuestra estadísticamente que nuestra expresión paramétrica del método de traducción en función de restricciones, normas y técnicas, tiene cierto sentido físico, en el sentido de que se muestra cierta tendencia a aproximarse a las respuestas que los traductores dieron a la última pregunta de nuestra encuesta, aunque sólo podamos afirmar con un margen de fiabilidad del 90.9% que los métodos de traducción para las dos modalidades son diferentes. Se trata de un margen alto, que quizá apunta en una dirección positiva a la hipótesis de partida, pero no estadísticamente definitivo.

Esta conclusión nos impide confirmar el cumplimiento, con el margen de confianza exigido en los cálculos estadísticos, de la cuarta hipótesis de este estudio. Esto también significa que no hemos sido capaces de confirmar, por medio de los métodos estadísticos con sus requerimientos normales, lo que los traductores pusieron de manifiesto en los datos de la encuesta relacionada con la fase preliminar (aunque ya destacamos la escasa cantidad de datos de que disponíamos para dicha fase).

Esta aparente disfunción metodológica podría dar lugar a consideraciones de todo tipo, que no pretendemos abordar en este momento. Nuestro esfuerzo ha consistido básicamente en intentar poner de manifiesto, por medio de una metodología presuntamente puntera en este campo de la investigación, una posible reconciliación entre ciertas afirmaciones subjetivas y la rigurosidad de los datos. Es más que posible, entonces, que sea necesaria la obtención de información adicional (en especial de la fase preliminar y con un corpus de películas más extenso, de hasta de 9 filmes) para poder disminuir ese valor obtenido de “p” de 0.09 a 0.05.

9.5. CONCLUSIONES RELACIONADAS CON LAS OBSERVACIONES FRUTO DE LA RECOPIACIÓN DE MUESTRAS EN LA FASE DE TRADUCCIÓN: DESCRIPCIÓN DE NORMAS DE TRADUCCIÓN AUDIOVISUAL

Para cumplimentar este apartado nos deberemos remitir al proceso de recopilación de datos en la fase la traducción, de las cinco películas de nuestro corpus. Durante dicho proceso recopilamos mucha información (que se presenta en la tabla del Anexo 2). Ahora vamos a intentar resumirla, diferenciándola para cada una de las modalidades.

9.5.1. Conclusiones sobre la modalidad de doblaje

Resumimos a continuación nuestras observaciones adicionales para esta modalidad, documentadas durante el proceso de categorización de las 240 muestras dobladas que

componen el Anexo 2. La mayoría de ellas aparecen en la columna encabezada con el parámetro “Norma”, y vienen precedidas en muchas ocasiones en las celdas de la tabla por la expresión “Posible norma”. También indicamos las muestras concretas en que resaltamos dichas observaciones: son todas impares en el caso del doblaje.

1. *No traducción de las canciones en doblaje* (realizamos comentarios al respecto en el capítulo 5, al introducir el concepto de las restricciones semióticas). Se presentan en las 4 muestras con numeración 407, 429, 453 y 455, todas ellas pertenecientes a *Lost in Translation*
2. *Empleo del tratamiento de “Vd.” cuando la edad o la relación de los personajes es distante*. También identificamos esta posible norma, aunque con menor frecuencia, en subtitulación. Pensamos que el empleo de este tratamiento, que no existe en inglés, podría considerarse como un ejemplo de naturalización. Identificamos 20 ejemplos de este tratamiento en esta modalidad, se trata de las muestras con numeración 17, 19, 45, 49, 65, 77, 83, 85, 91, 101, 119, 171, 201, 207, 209, 393, 397, 421, 441 y 459. Como se puede comprobar en el Anexo 2, dichas muestras corresponden a todas las películas de nuestro corpus, a excepción de *The Hours*
3. *No traducción de códigos gráficos (insertos o códigos gráficos), si son fácilmente identificables por el espectador medio*. Hemos observado que el doblaje tiende a no traducir esta información, mientras que la subtitulación sí lo hace (ver comentarios al respecto en el apartado siguiente). Encontramos 8 ejemplos de este tipo, con la numeración siguiente: 79, 219, 227, 229, 231, 233, 289 y 373
4. *Traducción por medio de la voz en “OFF” de códigos gráficos no fácilmente inteligibles*. Hemos identificado 4 muestras de esta posible norma: 409, 449, 465 y 479, todas ellas en *Lost in Translation*.
5. *Explicitación (verbalización) de elementos paralingüísticos*, que por otro lado se suelen omitir en subtitulación (la técnica empleada es la substitución). Las muestras con numeración 55 y 56 ponen de manifiesto este aspecto. También nos encontramos con las muestras 189 y 193 en doblaje que reflejan la misma tendencia. Curiosamente, encontramos un caso contrario (muestra 451) en que se suprimieron los signos paralingüísticos en doblaje

6. *No adaptación de palabras o frases que aparecen en una segunda lengua en el texto origen.* Como único ejemplo de esta posible norma destacamos el caso de “Adios”, de la muestra 75
7. *Explicitación del “Ad lib” en doblaje,* cuando se trata de un enunciado que apenas se oye en el original. La subtitulación tiende a no explicitar (véase comentarios al respecto en el siguiente apartado). Las muestras 127 y 333 son buenos ejemplos de esta posible norma
8. *Eliminación de elementos que cumplen la función fática.* Esta posible norma es mucho más frecuente en subtitulación, aunque también identificamos dos ejemplos (muestras 275 y 467) en doblaje
9. *Supresión de repeticiones e interjecciones* (que suele ser más frecuente en subtitulación). La única muestra que encontramos en doblaje de esta posible norma fue la 445

9.5.2. Conclusiones sobre la modalidad de subtitulación

Resumimos a continuación nuestras observaciones adicionales para esta modalidad, documentadas durante el proceso de categorización de las 240 muestras subtituladas del Anexo 2. La mayoría de ellas aparecen en la columna encabezada con el parámetro “Norma” (en algunos casos se trata de ejemplos de la dimensión ortotipográfica, tratados en su mayoría por Díaz Cintas en el capítulo 6 de su obra de 2003), y vienen precedidas en muchas ocasiones por la expresión “Posible norma”. Al igual que en el caso de doblaje, indicamos explícitamente las muestras concretas en que resaltamos dichas observaciones (que presentan números pares). El número de posibles normas identificadas para la modalidad de subtitulación es netamente superior que en la modalidad de doblaje (13 vs. 9).

1. *Traducción de las canciones en subtitulación, por oposición al doblaje.* Se presentan en las 4 muestras con numeración 408, 430, 454 y 456, todas ellas pertenecientes a *Lost in Translation*
2. *Empleo del tratamiento de “Vd.” cuando la edad o la relación de los personajes es distante* (posible norma identificada con mayor frecuencia en doblaje, casi el doble, y que pensamos que podría considerarse, ya lo indicamos, como un ejemplo de naturalización). Identificamos 13 ejemplos de este tratamiento en esta modalidad, se

- trata de las muestras con numeración 20, 78, 86, 120, 172, 208, 210, 338, 376, 394, 398, 422 y 440
3. *Condensación de información mínima necesaria en subtítulos* (información no relevante), en un sentido general: muestras 146, 150, 182, 242
 4. *Condensación de información mínima en subtítulos, como, por ejemplo, por medio de la supresión de marcadores discursivos* (un ejemplo particular de la posible norma anterior, que tenía un carácter más general). Se trata de una práctica habitual en subtitulación, que pensamos que debería añadirse a la lista de restricciones formales o de normas preliminares de esta modalidad. Hemos encontrado bastantes muestras (14) de esta “posible norma”: 36, 138, 202, 240, 282, 300, 332, 334, 352, 354, 376, 388, 406, 434. Otro posible ejemplo de esta norma sería la *eliminación de elementos que cumplen la función fática* (del tipo “Yeah”, etc.), con una frecuencia de aparición netamente superior en subtitulación que en doblaje: muestras 242, 382, 406, 432, 434, 436, 446, 460; o la *supresión de interjecciones y repeticiones*: aunque también se da en doblaje (un único caso, vid. 9 del apartado anterior), es más frecuente en subtitulación: muestras 344, 366 y 446
 5. *Traducción de insertos únicamente en subtitulación* (en las muestras equivalentes en doblaje no se han traducido). Se trata de 9 muestras: 88, 136, 220, 228, 230, 232, 234, 290 y 374, de las cuales 7 coinciden con las equivalentes en la norma 3 en doblaje. La excepción a esta posible norma la constituye la muestra número 8, traducida en doblaje (7) pero no en subtitulación
 6. *Supresión de vocativos*: otro ejemplo muy común (posible norma de recepción) en subtitulación, con 14 ejemplos: 90, 138, 150, 152, 204, 214, 218, 236, 258, 268, 306, 312, 314, 352
 7. *Inclusión de comillas (“ ”) para poner de manifiesto frases a las que se refiere el personaje de forma literal*. Podría tratarse de otro ejemplo de una posible norma preliminar. Identificamos varios ejemplos en este sentido: 94, 144, 252, 260, 264, 284, 300
 8. *No traducción de enunciados del original procedentes de emisiones de radio o televisión* (que sí se han traducido en doblaje). Se trata de las muestras 16, 154 y 158. Sin embargo, en la muestra 48, se ha traducido el documental televisivo en subtitulación. Ver comentarios al respecto en el Anexo 2
 9. *Uso de abreviaturas sancionadas por la norma en subtitulación*: muestras 84 y 376

10. *Eliminación de la explicitación del “Ad lib”*, por contraposición con el doblaje, cuando el enunciado del original apenas es audible. Muestras 128 y 334
11. *Omisión de toda la información no relevante en subtitulación, en planos generales y en “OFF”* (un buen ejemplo de la influencia de los códigos de planificación y de colocación de sonido). Muestras 168 y 354. Un caso particular de esta posible norma sería la supresión de los fragmentos casi inaudibles, de los que encontramos un ejemplo en subtitulación (192), pero también se dan casos contrarios en esta modalidad (muestra 48, a la que hemos hecho referencia anteriormente, vid. 8, en que este extremo no se cumple)
12. *La verbalización de los gestos paralingüísticos también es posible en subtitulación* (muestra 336, otro caso de la técnica de substitución). Véase los comentarios al respecto para la modalidad de doblaje en la posible norma número 5 del apartado anterior
13. *Mantenimiento de los referentes culturales extranjeros, como muestra de la tendencia extranjerizante de esta modalidad de traducción frente a la de doblaje*. Un único ejemplo, con número 98. Se trata además del mismo ejemplo que utilizamos para ampliar la definición de la técnica de calco (ver nota al pie 61 en el capítulo 4), dándole un aspecto más cultural, frente al meramente lingüístico

9.6. PERSPECTIVAS DE FUTURO

La redacción de este capítulo nos ha obligado a revisar de forma analítica muchos de los aspectos que hemos tenido en cuenta en este proyecto. Hemos tratado gran cantidad de conceptos, algunos de los cuales consideramos novedosos en este campo de la investigación. Como siempre, algunas de las ideas iniciales se han materializado en conclusiones que consideramos de gran interés, pero otras tantas, aún siendo fundamentales, requerirán la posterior atención de nuevos y futuros trabajos.

Podemos resumir el resultado de la aportación que este proyecto ha ejercido en el ámbito personal como el de una “apertura de miras”. Pensamos que ahora conocemos mejor las posibilidades que se nos presentan, y también consideramos que hemos interiorizado la forma de poder desarrollarlas. Se ha intentado abrir algunas vías en este sentido, por medio del desarrollo de una metodología considerada correcta y rigurosa, y también por medio del establecimiento de una serie de contactos con personas que desarrollan la práctica de la

traducción en la modalidad que nos interesa, tanto desde un punto de vista académico como profesional.

Para seguir esta vía, por supuesto, necesitaremos en primer lugar el imprescindible “feedback” de otros estudiosos que se preocupan de los mismos temas que nosotros hemos intentado abordar en este trabajo: su aportación va a ser fundamental para constatar si el camino iniciado es el correcto. En la medida que este enfoque sea acertado, podrá ser adoptado asimismo por otros investigadores.

A efectos prácticos, como alternativa para futuros trabajos, se debería:

- *Valorar las taxonomías desarrolladas a la vista de las conclusiones obtenidas.* Se podría, en primer lugar, pensar en reducir la clasificación de técnicas de traducción a 12, eliminando las 8 que hemos calificado como no significativas, después del estudio de un corpus en traducción audiovisual de casi 800 técnicas de traducción. En segundo lugar, pensamos que se podría ampliar la clasificación de normas de traducción, desglosando las normas preliminares de acuerdo con las observaciones que hemos puesto de manifiesto en el apartado 9.5.
- *Seguir profundizando en la influencia de la fase preliminar en el método de traducción.* Los datos relacionados con esta fase que hemos podido recopilar son limitados, lo que no nos ha permitido especificar con la profundidad que nos hubiera gustado el valor del factor de peso de esta fase a la representación paramétrica del método de traducción. Se debería recopilar más datos por medio de encuestas, para así poder aclarar este extremo
- *Ampliar el corpus con películas del mismo género (hasta llegar por lo menos a 9),* con la finalidad de llevar a cabo la validación de las hipótesis y la comprobación estadística de aquellos datos que se acercaban al 95%
- *Afrontar estudios similares al presente con películas de géneros diferentes, o con otras combinaciones de lenguas,* ya que la metodología desarrollada se considera correcta, y por lo tanto aplicable a un corpus completamente distinto
- *Mantener la rigurosidad mostrada en las pruebas estadísticas de este trabajo en proyectos venideros,* ya que consideramos que se trata de una base metodológica que dota de solidez a la investigación. En este sentido, se puede pensar en realizar tests de hipótesis para los tres parámetros de nuestra metodología (restricciones, normas y

técnicas de traducción), pero desglosando los resultados numéricos de partida según su orientación en relación al método de traducción. Para las restricciones, podemos separar la restricción nula del resto de las de nuestra metodología (ejercicio ya llevado a cabo en este trabajo); para las normas, se podrían ensayar estas pruebas disgregando los valores de la fidelidad lingüística de los del resto de las normas; y en el caso de las técnicas de traducción, se podría afrontar el análisis sólo para las técnicas propias del método literal, o para las más orientadas hacia un método interpretativo-comunicativo, o incluso para las intermedias. Todas estas pruebas adicionales proporcionarían información más específica para el método de traducción en cada una de las dos modalidades estudiadas

Finalizamos así esta tesis, a la que hemos dedicado el esfuerzo y la dedicación que un proyecto como éste se merece, con la satisfacción de la misión cumplida, y con la esperanza de que nos permita abrir otras puertas para seguir desarrollando actividades en este campo.

CAPÍTULO 10

BIBLIOGRAFÍA

- ALSINA, V. (2005). “Adaptaciones literarias en el cine: El caso de Jane Austen”. En ZABALBEASCOA, P.; SANTAMARIA, L.; CHAUME, F. (eds.). *La traducción audiovisual, investigación, enseñanza y profesión*. Granada: Comares, pp. 53-64.
- ARNTZ, R. ; THOME, G. (1990). *Übersetzungswissenschaft. Ergebnisse und Perspektiven. Festschrift für Wolfgang Wilss zum 65. Geburtstag*. Tubinga: Gunter Narr
- ÁVILA, A. (1997). *El Doblaje*. Madrid: Cátedra.
- AGOST, R. (1996). *La traducció audiovisual, el doblatge*. Tesis doctoral presentada en la Universitat Jaume I de Castelló.
- AGOST, R. (1999). *Traducción y doblaje: palabras, voces e imágenes*. Barcelona: Ariel.
- BACCOLINI, R. [ET AL.] (1994). *Il dopiagio. Trasposizioni linguistiche e culturali*. Bolonia: CLUEB.
- BAKER, M. (1997). *The Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. Londres; Nueva York: Routledge.
- BALLESTER CASADO, A.R. (2001). “Doblaje y nacionalismo. El caso de Sangre y Arena”. En CHAUME, F.; AGOST, R. (eds.). *La traducción en los medios audiovisuales*. Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I. (Estudis sobre la traducció; 7), pp. 165-175.
- BARR, A. ; MARTIN, R. (2001). *Últimas corrientes en los estudios de traducción y sus aplicaciones*. Salamanca: Universidad de Salamanca (edición en CD-ROM con ISBN 84-7800-868-3).
- BARTRINA, F. (2001). “La investigación en traducción audiovisual: interdisciplinariedad y especificidad”. En SANDERSON, J. (ed.). *¡Doble o nada! Actas de las I y II Jornadas de doblaje y subtitulación*. Alicante: Publicaciones de la Universidad de Alicante, pp. 27-38.
- BARTRINA, F. (2004). “The Challenge of Research in Audiovisual Translation”. En ORERO, P. (ed). *Topics in audiovisual Translation*. Amsterdam; Filadelfia: John Benjamins, pp. 157-167.
- BARTSCH, R. (1987). *Norms of Language. Theoretical and Practical Aspects*. Londres: Longman.
- BELL, A. (1984). “Language Style as Audience Design”. *Language and Society* 13, pp. 145-204.

- BASSNETT, S. (1977). *Translating Literature*. Cambridge: D. S. Brewer.
- BASSNETT, S. (1991). *Translation Studies*. 2a ed. Londres: Methuen.
- BASSNETT, S.; LEFEVERE, A. (1990). *Translation, History and Culture*. Londres; Nueva York: Pinter.
- BERMAN, A. (1984). *L'épreuve de l'étranger: Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*. Paris: Éditions Gallimard, trad. S. Heyvaert (1992) (*The experience of the Foreign: Culture and translation in Romantic Germany*. Albany: State University of New York).
- BERMAN, A. (1985). "La traduction comme l'épreuve de l'étranger". *Texte 4*, pp. 67-81, trad. L. Venuti (ed.) (2000) "Translation and the trials of the foreign". (*The Translation Studies Reader*. Londres; Nueva York: Routledge).
- BETTETINI, G. (1986). *La conversación audiovisual*, trad. Vicente Ponce. Madrid: Cátedra.
- BOVINELLI, B.; GALLINI, S. (1994). "La traduzione dei riferimenti culturali contestuali nel doppiaggio cinematografico". En BACCOLINI, R. [ET AL.] (eds.) (1994): *Il doppiaggio. Trasposizioni linguistiche e culturali*, Bologna: CLUEB, pp. 89-98.
- BRAVO, J.M. (1993). *La literatura en lengua inglesa y el cine*. Valladolid: ICE de la Universidad de Valladolid.
- BRAVO, J.M.; FERNÁNDEZ NISTAL, P. (1996). *A Spectrum of Translation Studies*. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- CAÑUELO, S. (2005). "Adaptación cinematográfica y traducción: Hacia una sistematización de sus relaciones". En ZABALBEASCOA, P.; SANTAMARIA, L.; CHAUME, F. (eds.). *La traducción audiovisual, investigación, enseñanza y profesión*. Granada: Comares, pp. 65-80.
- CARBONELL, O. (1999). *Traducción y cultura, de la ideología al texto*. Salamanca: Ediciones Colegio de España.
- CATFORD, J.C. (1965). *A linguistic Theory of Translation: An Essay in Applied Linguistics*. Londres: Oxford University Press, trad. (1970) (*Una teoría lingüística de la traducción: ensayo de lingüística aplicada*. Caracas: Universidad Central de Venezuela).
- CATTRYSSE, R. (1992a). "Film (Adaptation) as Translation: Some Methodological Proposals". *Target*, 4 (1), pp. 53-70.
- CATTRYSSE, R. (1992b). *Pour une théorie de l'adaptation filmique. Le film noir américain*. Berna: Peter Lang.

- CATTRYSSE, R. (1996). "Descriptive and normative norms in film adaptation: the Hays Office and the American film noir". *Cinemas* 6 (2-3), pp.167-188.
- CHAUME, F. (1994). "El canal de comunicación en la traducción audiovisual", en EGUÍLUZ, F. [ET AL.]. (eds.) *Trasvases Culturales: Literatura, Cine, Traducción*. Vitoria-Gasteiz: Universidad del País Vasco-Euskal Herriko Unibertsitatea, pp. 139-145.
- CHAUME, F. (1997). "La traducción audiovisual: estado de la cuestión". En VEGA, M.A.; MARTÍN GAITERO, R. (eds.). *La Palabra Vertida*. Madrid: Ediciones del Orto, pp. 393-406.
- CHAUME, F. (1999). "La traducción audiovisual: investigación y docencia". *Perspectives: Studies in Translatology*, 7:2, pp. 209-219.
- CHAUME, F. (2000a). *La traducción audiovisual: estudio descriptivo y modelo de análisis de los textos audiovisuales para su traducción*. Tesis doctoral. Castellón: Universitat Jaume I.
- CHAUME, F. (2000b). "Aspectos profesionales de la traducción audiovisual". En KELLY, D. (ed.). *La traducción y la interpretación en España hoy: Perspectivas profesionales*. Granada: Comares, pp. 47-84.
- CHAUME, F. (2002). "Models of research in audiovisual Translation". *Babel*, 48:1, pp. 1-13.
- CHAUME, F. (2003a). *Doblatge i subtitulació per a la TV*. Barcelona: Eumo Editorial.
- CHAUME, F. (2003b). Reseña de "Towards a Methodology for the Investigation of Norms in Audiovisual Translation" (F. KARAMITROGLOU, 2000). *Perspectives, Studies in Translatology* 10 (4), pp. 303-307.
- CHAUME, F. (2004a). *Cine y traducción*. Madrid: Cátedra (Signo e Imagen).
- CHAUME, F. (2004b). "Synchronization in dubbing. A translational approach". En ORERO, P. (ed). *Topics in audiovisual Translation*. Amsterdam, Filadelfia: John Benjamins.
- CHAUME, F. (2005). "Estrategias y técnicas de traducción para el ajuste o adaptación en el doblaje". En MERINO, R.; SANTAMARIA, J.M.; PAJARES, E. (eds.). *Trasvases Culturales: Literatura, Cine, Traducción*, 4, pp. 145-153.
- CHAUME, F.; AGOST, R. (2001). *La traducción en los medios audiovisuales*. Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I. (Estudis sobre la traducció; 7).
- CHAVES, M.J. (2000). *La traducción cinematográfica. El doblaje*. Huelva: Publicaciones de la Universidad de Huelva.
- CHESTERMAN, A. (1997). *Memes of Translation*. Amsterdam: John Benjamins.
- Cine para leer, enero-junio 2004. Bilbao: Mensajero.

- CUETO, R.; WEINRICHTER, A. (2004). *Dentro y fuera de Hollywood: la tradición independiente del cine americano*. Valencia: Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay; Festival Internacional de Cine de Gijón; Centro Galego de Artes da Imaxe; Filmoteca de Andalucía; Filmoteca Española.
- DELABASTITA, D. (1989). "Translation and Mass-Communication: Film and TV Translation as Evidence of Cultural Dynamics". *Babel*, 35 (4), pp. 193-218.
- DELABASTITA, D. (1990). "Translation and the Mass Media". En BASSNETT, S.; LEFEVERE, A. (eds). *Translation, History and Culture*. Londres; Nueva York: Pinter, pp. 97-109.
- DELISLE, J. (1982). *L'analyse du discours comme méthode de traduction*. Ottawa: University of Ottawa Press.
- DELISLE, J. (1993). *La traduction raisonnée. Manuel d'initiation à la traduction professionnelle de l'anglais vers le français*. Col. Pédagogie de la traduction 1. Les Presses de l'Université d'Ottawa.
- DÍAZ CINTAS, J. (1997). *El subtitulado en tanto que modalidad de traducción fílmica dentro del marco teórico de los Estudios sobre Traducción*. (Misterioso asesinato en Manhattan, Woody Allen, 1993). Tesis doctoral. València: Universitat de València. [Publicada en microfichas por la Universidad de Valencia en 1998, número 345-28].
- 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.
- DIRKS, T. *Film Genres* [en línea], <http://www.filmsite.org/genres.html>, [Consulta: 20 febrero 2006].
- Doblaje [en línea], <http://www.eldoblaje.com/>, [Consulta: 5 agosto 2005].
- DOLLERUP, C. (1974). "On subtitles in television programmes". *Babel*, 20, pp. 197-202.
- DRIES, J. (1995). *Dubbing and Subtitling Guidelines for Production and Distribution*. Düsseldorf: The European Institute for the Media.
- DRIES, J. (1996). "Circulation des programmes télévisives et des films en Europe". En GAMBIER, Y. (ed). *Les transferts linguistiques dans les médias audiovisuels*. Villeneuve d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion, pp: 15-32.
- Du-NOUR, M. (1995) "Retranslations of children's books as evidence of changes of norms". *Target*, 7, pp. 327-346.

- DURO, M. (2001). *La traducción para el doblaje y la subtitulación*. Madrid: Cátedra (Signo e Imagen).
- EGUÍLUZ, F. [ET AL.] (1994). *Trasvases Culturales: Literatura, Cine, Traducción*. Vitoria-Gasteiz: Universidad del País Vasco-Euskal Herriko Unibertsitatea.
- Elephant [en línea], <http://www.imdb.com/title/tt0363589/>, [Consulta: 5 agosto 2005].
- Elephant, awards [en línea], <http://www.imdb.com/title/tt0363589/awards>, [Consulta: 5 agosto 2005].
- FUENTES LUQUE, A. (2000). *La recepción del humor audiovisual traducido: estudio comparativo de fragmentos de las versiones doblada y subtitulada al español de la película Duck Soup, de los Hermanos Marx*. Tesis doctoral. Granada: Universidad de Granada.
- FODOR, I. (1976). *Film Dubbing: Phonetic, Semiotic, Esthetic and Psychological Aspects*. Hamburgo: Helmut Buske.
- GAMBIER, Y. (1996). *Les transferts linguistiques dans les médias audiovisuels*. Villeneuve d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion.
- GEHRING, W.D. *Handbook of American Film Genres* [en línea], <http://www.questia.com/PM.qst?a=o&d=27367398>, [Consulta : 20 febrero 2006].
- Género dramático, definición [en línea], <http://www.filmsite.org/dramafilms.html>, [Consulta: 20 febrero 2006].
- GENTZLER, E. (1993). *Contemporary Translation Theories*. Londres; Nueva York: Routledge.
- GERVER, D.; SINAIKO, W. (1978). *Language, Interpretation and Communication*. Oxford: Plenum Press.
- GORIS, O. (1993). "The Question of French Dubbing: Towards a Frame for Systematic Investigation". *Target*, 5 (2), pp. 169-190.
- GOTTLIEB, H. (1997). *Subtitles, Translation and Idioms*. Copenhague: University of Copenhagen. Center for Translation Studies and Lexicography.
- GOTTLIEB, H. (2001). *Screen Translation, Six Studies in Subtitling, Dubbing and Voiceover*. Copenhague: University of Copenhagen.
- GUTT, E. (1991). *Translation and Relevance*. Oxford: Blackwell.
- HARRIS, B. (1973). "La traductologie, la traduction naturelle, la traduction automatique et la sémantique". *Cahiers de linguistique*, 3, pp. 133-146.

- HARRIS, B. (1977). "The importance of natural translation". *Working Papers on Bilingualism*, 12, pp. 96-114.
- HARRIS, B. (1980). "How a Three-Year-Old Translates". *Patterns on Bilingualism*. National University of Singapore Press, pp. 370-393.
- HARRIS, B.; SHERWOOD, B. (1978). "Translating as an Innate Skill". En GERVER, D.; SINAIKO, W. (eds.). *Language, Interpretation and Communication*. Oxford: Plenum Press, pp. 155-170.
- HATIM, B.; MASON, I. (1990). *Discourse and the Translator*. Londres; Nueva York: Routledge.
- HATIM, B.; MASON, I. (1997). *The Translator as Communicator*. Londres; Nueva York: Routledge.
- HENRY, R. (1984). "Points for inquiry into total translation: A review of J.C. Catford's *Linguistic Theory of Translation*". *Meta XXIX* (2), pp. 152-158.
- HERMANS, T. (1985). *The Manipulation of Literature. Studies in Literary Translation*. Londres; Sidney: Croom Helm.
- HERMANS, T. (1999). *Translation in Systems*. Manchester: St. Jerome Publishing.
- HERRERA NAVARRO, J. (2005). *El cine en su historia, Manual de recursos bibliográficos e Internet*. Madrid: Arco/Libros.
- HEWSON, L.; MARTIN, J. (1991). *Redefining Translation: The Variational Approach*. Londres: Routledge.
- HOCHÉL, B. (1986). "Communicative aspects of translation for TV". *Nouvelles de la FIT*, 5, pp. 151-157.
- HOLMES, J. (1972). *The Name and Nature of Translation Studies*. Amsterdam: Translation Studies Section, Department of General Literary Studies, University of Amsterdam.
- HÖNIG, H.G.; KUSSMAUL, P. (1982). *Strategie der Übersetzung*. Tübinga: Gunter Narr.
- HOUSE, J. (1977). *A Model for Translation Quality Assessment*. Tübinga: Gunter Narr. (reed. 1997, *Model for Translation Quality Assessment. A model revisited*).
- HOUSE, J. (1986). "Acquiring Translational Competence in Interaction". En HOUSE, J.; BLUM-KULKA, S. (eds.). *Interlingual and Intercultural Communication. Discourse and Cognition in Translation and Second Language Studies*. Tübinga: Gunter Narr, pp. 179-194.

- HOUSE, J.; BLUM-KULKA, S. (1986). *Interlingual and Intercultural Communication. Discourse and Cognition in Translation and Second Language Studies*. Tubinga: Gunter Narr.
- HURTADO, A. (1994-1995). “Modalidades y tipos de traducción”. *Vasos Comunicantes*, 4, pp. 19-27 (invierno 1994-95); *Vasos Comunicantes*, 5, pp.72-75 (otoño 1995). Madrid: Sección Autónoma de Traductores de Libros de la ACE.
- HURTADO, A. (1995). “Pasado, presente y futuro de los estudios sobre la traducción”. *Sendebarr*, 6, pp.73-93.
- HURTADO, A. (1996). *La enseñanza de la traducción*. Col. Estudios sobre la Traducción, 3. Castellón: Universitat Jaume I.
- HURTADO, A. (1999). “Objetivos de aprendizaje y metodología en la formación de traductores e intérpretes”. En HURTADO, A. (dir.). *Enseñar a Traducir. Metodología en la formación de traductores e intérpretes. Teoría y fichas prácticas*. Madrid: Edelsa.
- HURTADO, A. (1999). *Enseñar a Traducir. Metodología en la formación de traductores e intérpretes. Teoría y fichas prácticas*. Madrid: Edelsa.
- HURTADO, A. (2001). *Traducción y traductología*. Madrid: Cátedra.
- In the Bedroom [en línea], <http://www.zinema.com/pelicula/2002/enlahabi.htm>, [Consulta: 3 agosto 2005].
- In the Bedroom, awards [en línea], <http://www.imdb.com/title/tt0247425/awards>, [Consulta: 3 agosto 2005].
- In the Bedroom, review [en línea], <http://www.imdb.com/title/tt0247425/>, [Consulta: 4 agosto 2005].
- IVARSSON, J. (1992). *Subtitling for the Media. A Handbook of an Art*. Estocolmo: Transedit.
- IZARD, N. (1992). *La traducció cinematogràfica*. Barcelona: Generalitat de Catalunya.
- JAKOBSON, R. (1960). “Closing statement: linguistics and poetics”. En SEBEEK, T. (ed). *Style and Language*. Cambridge, Mass.: MIT Press.
- JUNCOSA, X.; ROMAGUERA, J. (1997). *El cinema, art i tècnica del segle XX*. Barcelona: Pòrtico.
- KARAMITROGLOU, F. (1998). “A Proposed Set of Subtitling Standards in Europe”. *Translation Journal*, 2 (2). [en línea], (<http://accurapid.com/journal/04stndr.htm>). [Consulta: Septiembre 2003].

- KARAMITROGLOU, F. (2000). *Towards a Methodology for the Investigation of Norms in Audiovisual Translation*. Amsterdam: Rodopi.
- KELLY, D. (2000.). *La traducción y la interpretación en España hoy: Perspectivas profesionales*. Granada: Comares.
- KEMBLE, I. (2005). *Translations Norms, What is “normal” in the translation profession? Proceedings of the Conference held on 13th November 2004 in Portsmouth*. Portsmouth: University of Portsmouth
- KIRALY, D.C. (1995). *Pathways to Translation. Pedagogy and Process*. The Kent State University Press.
- LAKS, S. (1957). *Les sous-titrage des films. Sa technique. Son esthétique*. París: manuscrito.
- LAMBERT, J. (1989). “La traduction: les langues et la communication de masse – les ambiguïtés du discours international”. *Target*, 1 (2), pp. 215-237.
- LAMBERT, J. (1990). “Les sous-titrage et la question des traductions. Rapport sur une enquête”. En ARNTZ, R. ; THOME, G. (eds.). *Übersetzungswissenschaft. Ergebnisse und Perspektiven. Festschrift für Wolfgang Wilss zum 65. Geburtstag*. Tubinga: Gunter Narr, pp. 228-238.
- LAMBERT, J. (1994). “Ethnolinguistic Democracy, Translation Policy and Contemporary World (Dis)Order”. En EGUÍLUZ, F. [ET AL.] (eds.). *Trasvases culturales: Literatura, cine, traducción*. Vitoria: Universidad del País Vasco.
- LAMBERT, J.; Van GORP, H. (1985). “On describing translations”. En HERMANS, T. (ed.). *The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation*. Beckenham: Croom Helm.
- LEFEVERE, A. (1977). “Translation and the Creation of Images, or Excuse me, is this the same poem?”. En BASSNETT, S. (ed). *Translating Literature*. Camdrige: D. S. Brewer, pp: 64-79.
- LEUVEN-ZWART, K. M. van (1989). “Translation and original: Similarities and dissimilarities, I”. *Target* 1 (2), pp. 151-181.
- LEUVEN-ZWART, K. M. van (1990). “Translation and original: Similarities and dissimilarities, II”. *Target* 2 (1), pp. 69-95.
- LEVY, E. (1999). *Cinema of Outsiders, the Rise of American Independent Film*. Londres; Nueva York: New York University Press.
- LINDE, Z.; KAY, N. (1999). *The Semiotics of Subtitling*. Manchester: St. Jerome Publishing.

- Lost in Translation [en línea], <http://www.imdb.com/title/tt0335266/>, [Consulta: 6 agosto 2005].
- Lost in Translation, awards [en línea], <http://www.imdb.com/title/tt0335266/>, [Consulta: 6 agosto 2005].
- Lost in Translation, review [en línea], <http://www.imdb.com/title/tt0335266/>, [Consulta: 9 agosto 2005].
- LUYKEN, G.M. (1991). *Overcoming Linguistic Barriers in Television. Dubbing and Subtitling for the European Audience*. Manchester: The European Institute for the Media.
- MARCO BORILLO, J. (2002). *El Fil d'Ariadna, Anàlisi estilística i traducció literària*. Vic: Eumo.
- MARCO BORILLO, J. (2004). "Les tècniques de traducció (dels referents culturals): retorn per a quedar-nos-hi". *Quaderns. Revista de traducció*, 11, pp. 129-149.
- MARLEAU, L. (1982). "Les sous-titres... un mal nécessaire". *Meta XXVII* (3), pp. 271-285.
- MARTÍ FERRIOL, J.L. (2003). *Estudio descriptivo y comparativo de las normas de traducción en las versiones doblada y subtitulada del filme "Monsters' Ball" (inglés-español)*. Trabajo de investigación presentado en el Departament de Traducció i Comunicació de la Universitat Jaume I.
- MARTÍ FERRIOL, J.L. (2005). "A descriptive and comparative study of the translation norms for the dubbed and subtitled versions of the film *Monsters' Ball*". En KEMBLE, I. (ed.). *Translations Norms, What is "normal" in the translation profession? Proceedings of the Conference held on 13th November 2004 in Portsmouth*. Portsmouth: University of Portsmouth, pp. 192-205.
- MARTÍ FERRIOL, J.L. (2005). "Estudio descriptivo y comparativo de las normas de traducción en las versiones doblada y subtitulada al español del filme *Monsters' Ball*". *Puentes*, 6, pp. 45-51.
- MARTÍNEZ SIERRA, J.J. (2004). *Estudio descriptivo y discursivo de la traducción del humor en textos audiovisuales. El caso de Los Simpson*. Tesis doctoral presentada en el Departament de Traducció i Comunicació de la Universitat Jaume I de Castelló.
- MAYORAL, R. (1991). "La traslengua y los calcos en español: hechos recientes". *Boletín Informativo de APETI*, 13 (2), pp. 9-12.
- MAYORAL, R. (1993). "La traducción cinematográfica: el subtitulado", *Sendebarr*, 4, pp. 45-68.

- MAYORAL, R. (1997). “Sincronización y traducción subordinada: de la traducción audiovisual a la localización de software y su integración en la traducción de productos multimedia. En MAYORAL, R; TEJADA, A. (Coords.). *Actas del Primer Simposium de Localización Multimedia*. Granada: Universidad de Granada/ITP.
- MAYORAL, R. (2001a). “Campos de estudio y trabajo en traducción audiovisual”. En DURO, M. (coord.). *La traducción para el doblaje y la subtitulación*. Madrid: Cátedra. (Signo e Imagen), pp. 19-45.
- MAYORAL, R. (2001b). *Aspectos epistemológicos de la traducción*. Castellón: Universitat Jaume I.
- MAYORAL, R. (2002). “Nuevas perspectivas para la traducción audiovisual”, *Sendebarr*, 13, pp. 123-140.
- MAYORAL, R. (2003). “Procedimientos que persiguen la reducción o expansión del texto en la traducción audiovisual”, *Sendebarr*, 14, pp. 107-26.
- MAYORAL, R. (2005). “Introducción”, *Puentes*, 6, pp. 3-4.
- MAYORAL, R; TEJADA, A. (1997). *Actas del Primer Simposium de Localización Multimedia*. Granada: Universidad de Granada/ITP.
- MAYORAL, R.; KELLY, D.; GALLARDO, N. (1988). “Concept of Constrained Translation. Non-Linguistic Perspectives of Translation”. *Meta XXXIII* (3), pp.356-367.
- MERINO, R.; SANTAMARÍA, J.M.; PAJARES, E. (2005). *Trasvases Culturales: Literatura, Cine, Traducción*, 4.
- Mínimo tamaño de una muestra estadística, *Engineering Statistics Handbook*, [en línea], <http://www.itl.nist.gov/div898/handbook/prc/section2/prc222.htm>, [Consulta: 3 de agosto 2005].
- Ministerio de Cultura, datos de recaudaciones de películas en el año 2001, [en línea], http://www.mcu.es/jsp/plantilla_wai.jsp?id=44&area=cine&contenido=/cine/cvdc/mc/2001/nacionalidades_recaudacion.jsp, [Consulta: 27 febrero 2006].
- Minitab, descarga del programa y versión electrónica de guía introductoria, [en línea], <http://www.minitab.com/downloads/>, [consulta: 21 de marzo 2006].
- MOLINA, L. (1998). *El tratamiento de los elementos culturales en las traducciones al árabe de Cien años de soledad*. Trabajo de investigación de doctorado. Universitat Autònoma de Barcelona.
- MOLINA, L. (2001). *Análisis descriptivo de la traducción de los culturemas árabe-español*. Tesis doctoral presentada en la Universitat Autònoma de Barcelona.

- MOLINA, L. ; HURTADO, A. (2002). "Translation Techniques Revisited: A Dynamic and Functional Approach". *Meta XLVII (4)*, pp. 498-512.
- Monsters' Ball, awards [en línea], <http://www.imdb.com/title/tt0285742/awards>, [Consulta: 3 agosto 2005]
- MONZÓ NEBOT, E. (2002). *La professió del traductor jurídic i jurat. Descripció sociològica de la professió i anàlisi discursiva del transgènere*. Tesis doctoral presentada en el Departament de Traducció i Comunicació de la Universitat Jaume I de Castelló.
- MUNDAY, J. (2001). *Introducing Translation Studies. Theories and Applications*. Londres; Nueva York: Routledge.
- NEWMARK, P. (1980). "What Translation Theory is About". *Quinquereme 3 (1)*, pp. 1-21.
- NEWMARK, P. (1981). *Approaches to translation*. Oxford: Pergamon Press.
- NEWMARK, P. (1988). *A Textbook of Translation*. Londres: Prentice Hall, trad. (1992) (*Manual de traducció*. Madrid: Cátedra).
- NEWMARK, P. (1991). *About Translation*. Clevedon: Multilingual Matters.
- NEWMARK, P. (1993). *Paragraphs on Translation*. Clevedon: Multilingual Matters.
- NEWMARK, P. (1998). *More Paragraphs on Translation*. Clevedon: Multilingual Matters.
- NIDA, E. (1964). *Toward a Science of Translating with Special Reference to Principles and Procedures Involved in Bible Translating*. Leiden: E.J. Brill.
- NORD, C. (1991). *Text Analysis in Translation*. Amsterdam: Rodopi.
- NORD, C. (1996). "El error en traducción: categorías y evaluación". En HURTADO, A. (ed.). *La enseñanza de la traducción*. Col. Estudios sobre la Traducción, 3. Castellón: Universitat Jaume I, pp. 91-107.
- ORERO, P. (2004). *Topics in audiovisual Translation*. Amsterdam; Filadelfia: John Benjamins.
- PAJARES, E.; MERINO, R.; SANTAMARÍA, J.M. (2001). *Trasvases culturales: literatura, cine, traducción 3*. Vitoria-Gasteiz: Universidad del País Vasco-Euskal Herriko Unibertsitatea.
- PUURTINEN, T. (1988). "Syntax, Readability and Ideology in Children's Literature". *Meta XLIII (4)*, pp. 524-533.
- PYM, A. (1998). *Method in Translation History*. Manchester: St. Jerome Publishing.
- RABADÁN, R. (1991). *Equivalencia y traducción: problemática de la equivalencia transléctica inglés-español*. Zamora: Universidad de León. Secretariado de Publicaciones.
- REISS, K. (1971). *Möglichkeiten und Grenzen der Übersetzungskritik*. Munich: Max Hueber.

- ROUSSOU, M. (2003). *La teoría de las normas en el subtítulo griego. Análisis de películas de Almodóvar*. Trabajo de investigación presentado en el Departamento de Traducción e Interpretación de la Universidad de Granada.
- SÁNCHEZ, S. (2004). “La balada del café triste o de qué hablamos cuando hablamos de cine independiente”. En CUETO, R. y WEINRICHTER, A. (eds). *Dentro y fuera de Hollywood, la tradición independiente del cine americano*. Valencia: Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay; Festival Internacional de Cine de Gijón; Centro Galego de Artes da Imaxe; Filmoteca de Andalucía; Filmoteca Española, pp. 303-354.
- SANDERSON, J. (2001). *¡Doble o nada! Actas de las I y II Jornadas de doblaje y subtitulación*. Alicante: Publicaciones de la Universidad de Alicante.
- SANTAMARÍA, J.M.; PAJARES, E.; MERINO, R. (1997). *Trasvases Culturales: Literatura, Cine, Traducción 2*. Vitoria-Gasteiz: Universidad del País Vasco-Euskal Herriko Unibertsitatea.
- SANTAMARIA GUINOT, L. (2001). *Subtitulació i referents culturals. La traducció com a mitjà d'adquisició de representacions socials*. Tesis doctoral presentada en la Universitat Autònoma de Barcelona.
- SCHLEIERMACHER, F. (1813/1992). “On the different methods of translating”. En SCHULTE, R.; BIGUENET, J. (eds.). *Theories of Translation*. Chicago; Londres: University of Chicago Press, pp. 36-54.
- SCHRÖTER, T. (2003). “Quantity and Quality in Screen Translation”. *Perspectives: Studies in Translatology. Volume 11(2)*, pp. 105-124.
- SCHULTE, R.; BIGUENET, J. (1992). *Theories of Translation*. Chicago; Londres: University of Chicago Press.
- SEBEOK, T. (1960). *Style and language*. Cambridge, Mass.: MIT Press.
- SHANNON, C.; WEAVER, W. (1949). *The Mathematical Theory of Communication*. Illinois: University of Illinois Press.
- Slamdance [en línea], <http://www.slamdance.com>, [Consulta: 20 febrero 2006].
- Slumdance [en línea], <http://www.slumdance.com>, [Consulta: 20 febrero 2006].
- SNELL-HORNBY, M. (1998). *Translation Studies. An Integrated Approach*. Amsterdam; Filadelfia: John Benjamins.
- STEINER, G. (1975). *After Babel*. Oxford University Press, trad. (1980) (*Después de Babel*. México: FCE).

- TAYLOR, G.F. (Amazon Reviewer). Crítica en la base de datos IMDb de la película Monsters' Ball [en línea], <http://www.imdb.com/title/tt0285742/>, [Consulta: 3 agosto 2005].
- The Hours [en línea], <http://www.imdb.com/title/tt0274558/>, [Consulta: 4 agosto 2005].
- The Hours, awards [en línea], <http://www.imdb.com/title/tt0274558/awards>, [Consulta: 4 agosto 2005].
- TITFORD, C. (1982). "Subtitling – Constrained Translation". *Lebende Sprachen XXVII* (3), pp.113-116.
- TOMASZKIEWICZ, T. (1993). *Les opérations linguistiques qui sous-tendent le processus de sous-titrage des films*. Tesis doctoral. Poznań: Universidad Adam Mickiewicz.
- TORREGROSA, C. (1996). "Subtítulos: traducir los márgenes de la imagen". *Sendebarr*, 7. pp. 73-88.
- TOURY, G. (1980). *In Search of a Theory of Translation*. The Porter Institute for Poetics and Semiotics: Tel Aviv University.
- TOURY, G. (1995). *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Amsterdam; Filadelfia: John Benjamins.
- VÁZQUEZ AYORA, G. (1977). *Introducción a la Traductología*. Georgetown: University Press.
- VEGA, M.A.; MARTÍN GAITERO, R. (1997). *La Palabra Vertida*. Madrid: Ediciones del Orto.
- VENUTI, L. (1995). *The Translator's Invisibility*. Londres; Nueva York: Routledge.
- VENUTI, L. (1998). *The Scandals of Translation: Towards an Ethics of Difference*. Londres; Nueva York: Routledge.
- VENUTI, L. (2000). (ed.). *The Translation Studies Reader*. Londres: Routledge.
- VINAY, J.P.; DARBELNET, J. (1977 [1958]). *Stylistique comparée du français et d'anglais. Méthode de traduction*. París: Didier, trad. J.C. Sager; M.J. Hammel (1995) (*Comparative Stylistics of French and English. A Methodology for Translation*. Amsterdam; Filadelfia: John Benjamins).
- WILLIAMS, J.; CHESTERMAN, A. (2002). *The Map. A Beginner's Guide to Doing Research in Translation Studies*. Manchester: St. Jerome Publishing.
- WHITMAN, C. (1992). *Through the Dubbing Glass*. Frankfurt: Peter Lang.

ZABALBEASCOA, P. (1996). “La traducción de la comedia televisiva: implicaciones teóricas”. En BRAVO, J.M.; FERNÁNDEZ NISTAL, P. (eds.). *A Spectrum of Translation Studies*. Valladolid: Universidad de Valladolid, pp. 173-201.

ZABALBEASCOA, P. (2001). “Un marco para el análisis de la traducción de la metáfora”. En BARR, A. ; MARTIN, R. (eds.). *Últimas corrientes en los estudios de traducción y sus aplicaciones*. Salamanca: Universidad de Salamanca (edición en CD-ROM con ISBN 84-7800-868-3), pp. 858-868.

ZABALBEASCOA, P.; SANTAMARIA. L. ; CHAUME, F. (2005). *La traducción audiovisual, investigación, enseñanza y profesión*. Granada: Comares.

ZWICK, R.F. review on Elephant, [en línea], <http://www.imdb.com/title/tt0363589/>. [Consulta: 5 agosto 2005].

ANEXOS

ANEXO 1: ENCUESTA A TRADUCTORES SOBRE LA FASE PRELIMINAR DE LA TRADUCCIÓN

Válida tanto para doblaje como para subtitulación

1. ¿Tuvo impacto significativo la limitación de tiempo para el resultado final de su traducción?
 Sí
 No

2. Indique el material de partida disponible para la traducción (puede marcar todos los disponibles)
 Guión
 Cinta VHS
 Traducción anterior en la misma modalidad
 Traducción anterior en otra modalidad

3. ¿Tuvo impacto significativo el material de partida disponible para el resultado final de su traducción?
 Sí
 No

4. Indique materiales de apoyo disponibles:
 Diccionarios
 Enciclopedias
 Recursos de Internet
 Programas de traducción
 Otros. Por favor especifique: _____

5. ¿Tuvo impacto significativo el material de apoyo disponible para el resultado final de su traducción?
 Sí
 No

6. ¿Tuvo impacto significativo la remuneración recibida en el resultado final de su traducción?

Sí

No

7. ¿Ha tenido su traducción algún reconocimiento posterior y/o copyright (reconocimiento en la ficha técnica, derechos sobre la traducción...)

Sí

No

8. ¿Tuvo impacto significativo el reconocimiento, caso de recibirse, en el resultado final de su traducción?

Sí

No

No aplica

9. ¿Tuvo que seguir convenciones de la traducción para el doblaje y/o la subtitulación?

según país

según comunidad autónoma

según entidad que realiza el encargo

según medio de exhibición: cine, VHS, DVD

10. ¿Tuvieron impacto significativo las convenciones a seguir en el resultado final de su traducción?

Sí

No

11. ¿Tuvo que seguir directrices en cuanto a problemas específicos?:

en doblaje, subtitulación o no del título

rótulos

intertítulos

canciones

- fragmentos en otra lengua
- otros. Por favor especifique: _____

12. ¿Tuvieron impacto significativo las directrices a seguir en el resultado final de su traducción?

- Sí
- No

13. Indique su grado de formación como traductor, indique todas las que apliquen:

- Formación específica en traducción
- Formación específica en traducción audiovisual
- Formación específica en doblaje
- Formación específica en subtitulación

14. Indique su grado de experiencia como traductor:

- menos de 5 años
- entre 5 y 10 años
- más de 10 años

15. ¿Se plantea mentalmente el método de traducción a seguir antes de acometer la traducción de un encargo concreto?

- Sí
- No
- A veces

ANEXO 2: MUESTRAS DEL CORPUS RECOPIADAS PARA LA FASE DE TRADUCCIÓN

Número	Título	TCR	Modalidad	Traducción	V. Original	Restricción	Norma	Técnica	Comentarios
1	Monsters´ Ball	0:04:18	Doblaje	(SB) ¡Hola guapo! (SB) ¡Hola Lucile! ¿Cómo estás? (SB) Bien.	Evening handsome Hi Lucille, how you´ve been? OK	Nula	Fidelidad lingüística	Generalización ("Hola" -> "Evening")	En ausencia de restricciones, la traducción es natural y se mantiene la fidelidad lingüística. La única técnica identificada es una generalización.
2	Monsters´ Ball	0:04:18	Subtitulación	Buenas noches guapo - Hola Lucile, ¿cómo estás? - Bien.	Evening handsome Hi Lucille, how you´ve been? OK	Nula	Fidelidad lingüística	-	Sin comentarios adicionales.
3	Monsters´ Ball	0:04:46	Doblaje	(ON) Bueno, ¿cómo te va? (ON) Bien , ¿y a ti? (ON) Bien (/) ¿Cómo está Sonny? (ON) Bien, supongo.	So, how you´ve been? Pretty good. You? Very good. How´s Sonny? He´s alright, I guess.	Formal (sincronía en "ON")	Naturalización ("Bien" -> "Pretty good", "Bien" -> "Very good") Fidelidad lingüística	Traducción uno por uno (toda de la muestra)	La restricción obliga a traducir por "Bien" tres expresiones similares, aunque no iguales.
4	Monsters´ Ball	0:04:46	Subtitulación	Bueno, ¿qué tal estás? - Muy bien, ¿y tú? - Muy bien ¿Cómo está Sonny? Bien, supongo	So, how you´ve been? Pretty good. You? Very good. How´s Sonny? He´s alright, I guess.	Nula	Fidelidad lingüística	-	Como en doblaje, se mantiene la fidelidad lingüística, aunque consideramos que la traducción para subtitulación es más natural al no existir restricciones.
5	Monsters´ Ball	0:07:23	Doblaje	(OFF) - Buenos días padre. (/) (SB) Este café está frío , voy a hacer más.	Good morning pa This shit is cold all, I´ll get some more.	Icónica (sincronía de contenido)	Estandarización lingüística ("pa" -> "padre") Eufemización ("café" -> "shit") Explicitación (del icono)	Particularización ("Este café está frío" -> "This shit is cold all") Ampliación ("voy a hacer más" -> "I´ll get some more")	La taza de café se ve en la imagen, ésa es la razón de la restricción. La versión doblada emplea más técnicas que la subtitulada, incluso en una muestra tan reducida.

Estudio empírico y descriptivo de los métodos de traducción para doblaje y subtitulación

Número	Título	TCR	Modalidad	Traducción	V. Original	Restricción	Norma	Técnica	Comentarios
6	Monsters' Ball	0:07:23	Subtitulación	<i>Buenos días, papá. Esta mierda está fría. Voy a por más.</i>	Good morning pa This shit is cold all, I'll get some more.	Icónica (sincronía de contenido)	Fidelidad lingüística	Traducción palabra por palabra (toda la muestra)	No se ha detectado presencia de restricciones ni de normas. Ante una muestra de este tipo, la subtitulación emplea la solución más literal posible.
7	Monsters' Ball	0:08:00	Doblaje	(OFF) <u>Lawrence Musgrove morirá esta noche.</u>	Lawrence Musgrove Dies Tonight (recorte de periódico aparece en pantalla)	Icónica (Sincronía de contenido, códigos gráficos)	Naturalización (traducción en OFF de los códigos gráficos)	Traducción palabra por palabra (toda la muestra)	Aunque el contenido del original pudiera ser entendido por espectadores incluso con un conocimiento rudimentario de la lengua inglesa, el doblaje ha naturalizado por medio de la utilización de una voz en "OFF".
8	Monsters' Ball	0:08:00	Subtitulación	(sin traducir)	Lawrence Musgrove Dies Tonight (recorte de periódico aparece en pantalla)	Icónica (Sincronía de contenido)	Posible norma: Omisión en subtitulación de los códigos gráficos	Omisión (eliminación total)	No se debe haber considerado relevante la traducción de esta información, posiblemente porque se sobreentiende que el espectador que acude a los filmes subtitulados puede entender un mensaje de este tipo en inglés.

Número	Título	TCR	Modalidad	Traducción	V. Original	Restricción	Norma	Técnica	Comentarios
9	Monsters' Ball	0:08:07	Doblaje	(OFF) <i>¿Qué demonios hacen ahí</i> (ON) <i>esos negros? Te he dicho algo, ¿me has oído?</i> (ON) Sí. (ON) <u><i>Esos monos del jardín.</i></u> (l) <u><i>Pronto se meterán aquí,</i></u> <i>sentados a mi lado, mirando mi televisión.</i> <u><i>Antes sabían</i></u> <i>cuál era su lugar, a nadie se le ocurría eso de mezclarse.</i> (l) <u><i>Tu madre también odiaba a los negros.</i></u>	What the hell those niggers doing out there? I said something to you, you hear me? Yeah Damn porch monkeys, be moving in here soon. Sitting next to me, watching my TV. Was a time when them knew their place, wasn't none of this mixing going on. Your mother, she hated 'em niggers too.	Formal (sincronía en "ON") Lingüística (idiolecto del abuelo: "be moving", "Was a time when them knew", "she hated 'em niggers") Sociocultural ("niggers" tiene un carácter fuertemente despectivo en los EE.UU.)	Naturalización (fragmentos subrayados, que corresponden a la restricción formal : "Esos monos del jardín" -> "Damn porch monkeys", "Pronto se meterán.." -> "Be moving in..." - también corresponde a la restricción lingüística - , "Antes sabían..." -> "Was a time...") Estandarización Lingüística ("Be moving in..." mencionado, "sabían" -> "them knew", "a nadie se le ocurría eso de mezclarse" -> "wasn't none of this mixing going on", "Tu madre también odiaba a los negros" -> "Your mother, she hated 'em niggers too")	Traducción palabra por palabra ("¿Qué demonios hacen ahí esos negros?" -> "What the hell those nigger doing out there?", "sentados a mi lado, mirando mi television" -> "Sitting next to me, watching my TV", "Tu madre también odiaba a los negros" -> "Your mother, she hated 'em niggers too") Creación discursiva ("Esos monos del jardín" -> "Damn porch monkeys") Traducción uno por uno ("Antes sabían cuál era su lugar" -> "Was a time when them knew their place") Modulación ("a nadie se le ocurría eso de mezclarse" -> "wasn't none of this mixing going on")	Se trata de una muestra con muchas dificultades: la elevada presencia de restricciones obliga a naturalizar y se estandariza, con la consecuente aparición de varias técnicas en todo el espectro de nuestra taxonomía, que varían desde la literalidad hasta la modulación o la creación discursiva.

Estudio empírico y descriptivo de los métodos de traducción para doblaje y subtitulación

Número	Título	TCR	Modalidad	Traducción	V. Original	Restricción	Norma	Técnica	Comentarios
10	Monsters´ Ball	0:08:07	Subtitulación	<p><i>¿Qué coño hacen esos negros ahí?</i> <i>Te he preguntado algo.</i> <i>¿Me has oído?</i> <i>Malditos negratas.</i> <u>Pronto se mudarán aquí.</u> <i>Se sentarán cerca de mí.</i> <i>Verán mi televisión.</i> <u>Hubo un tiempo en el que conocían su lugar.</u> <i>No había toda esta mezcla.</i> <u>Tu madre también odiaba a los negros.</u></p>	<p>What the hell those niggers doing out there? I said something to you, you hear me? Yeah Damn porch monkeys, be moving in here soon. Sitting next to me, watching my TV. Was a time when them knew their place, wasn't none of this mixing going on. Your mother, she hated `em niggers too.</p>	<p>Lingüística (idiolecto del abuelo: "be moving", "Was a time when them knew", "she hated `em niggers")</p> <p>Sociocultural ("niggers" tiene un carácter fuertemente despectivo en los EE.UU.)</p>	<p>Estandarización Lingüística ("Pronto se mudarán aquí" -> "Be moving in soon" "conocían" -> "them knew", "No había toda esa mezcla" -> "wasn't none of this mixing going on", "Tu madre también odiaba a los negros" -> "Your mother, she hated `em niggers too")</p>	<p>Traducción palabra por palabra ("¿Qué coño hacen ahí esos negros?" -> "What the hell those nigger doing out there?", "Se sentarán cerca de mí. Verán mi televisión" -> "Sitting next to me, watching my TV", "Tu madre también odiaba a los negros" -> "Your mother, she hated `em niggers too")</p> <p>Particularización ("Te he preguntado algo" -> "I said something to you")</p> <p>Creación discursiva ("Malditos negratas" -> "Damn porch monkeys")</p> <p>Traducción uno por uno ("Hubo un tiempo en que conocían su lugar" -> "Was a time when them knew their place", "No había toda esta mezcla" -> "wasn't none of this mixing going on")</p>	<p>Para la versión subtitulada no apreciamos la restricción formal, ya que el enunciado del original permite su traducción total, sin reducciones. Aparte de este detalle, el resto de las restricciones obligan a naturalizar y estandarizar, y las técnicas empleadas son similares a las de doblaje.</p>

Número	Título	TCR	Modalidad	Traducción	V. Original	Restricción	Norma	Técnica	Comentarios
11	Monsters' Ball	0:08:58	Doblaje	<p>(ON) <i>Diles que se larguen de mi propiedad.</i> (ON) <i>Guárdate ese trasto.</i> (ON) <i>Venimos a ver a Sonny.</i> (ON) <i>Me importa un carajo a quién vengáis a ver. Diles que se vayan de aquí. (l) Son tus colegas, diles que se larguen. (l) ¿A qué esperáis?</i></p>	<p>Tell them to get off my property. You put that thing down. We came by to see Sonny, S... I don't give a damn who you came by to see. Get them out of here, right now. Tell them. Aren't they your buddies, tell them to get out of here. What are you standing for?</p>	Nula	<p>Naturalización ("Guárdate ese trasto" -> "You put that thing down")</p>	<p>Traducción uno por uno ("Diles que se larguen de mi propiedad" -> "Tell them to get off my property", "Me importa un carajo a quién vengáis a ver. Diles que se vayan de aquí" -> "I don't give a damn who you came by to see. Tell them to get off my property", "diles que se larguen" -> "Tell them to get out of here", "¿A qué esperáis" -> "What are you standing for?")</p> <p>Creación discursiva ("Guárdate ese trasto" -> "You put that thing down")</p> <p>Traducción palabra por palabra ("Venimos a ver a Sonny" -> "We came by to see Sonny")</p> <p>Reducción ("Tell them")</p> <p>Modulación ("Son tus colegas" -> "Aren't they your buddies")</p>	<p>Se trata de una muestra con muchas dificultades: aunque no se ha marcado ninguna restricción, se ha naturalizado. La aparición de varias técnicas se desarrolla en todo el espectro de nuestra taxonomía, desde la literalidad hasta la modulación o la creación discursiva.</p>

Estudio empírico y descriptivo de los métodos de traducción para doblaje y subtitulación

Número	Título	TCR	Modalidad	Traducción	V. Original	Restricción	Norma	Técnica	Comentarios
12	Monsters' Ball	0:08:58	Subtitulación	<p><i>Diles que se larguen de mi propiedad.</i> <i>- Deja eso.</i> <i>- Venimos a ver a Sonny.</i> Me la suda a quién vengáis a ver. Sácalos de aquí. <u>Son amigos tuyos.</u> <u>Diles que se vayan.</u> ¿A qué esperáis?</p>	<p>Tell them to get off my property. You put that thing down. We came by to see Sonny, S... I don't give a damn who you came by to see. Get them out of here, right now. Tell them. Aren't they your buddies, tell them to get out of here. What are you standing for?</p>	Formal (isocronía y número de caracteres por subtítulo)	<p>Estandarización lingüística ("Son amigos tuyos. Diles que se vayan" -> "Aren't they your buddies, tell them to get out of here")</p>	<p>Traducción uno por uno ("Diles que se larguen de mi propiedad" -> "Tell them to get off my property", "¿A qué esperáis" -> "What are you standing for?")</p> <p>Creación discursiva ("Deja eso" -> "You put that thing down")</p> <p>Traducción palabra por palabra ("Venimos a ver a Sonny" -> "We came by to see Sonny")</p> <p>Reducción ("Tell them")</p> <p>Modulación ("Son amigos tuyos" -> "Aren't they your buddies")</p>	<p>Para la versión subtitulada se produce cierta estandarización lingüística. La gran cantidad de técnicas identificadas se pueden deber a la restricción formal, ya que resulta difícil en esta modalidad traducir toda la información con las limitaciones espacio-temporales que la caracterizan. El empleo de guiones [-] para subtítulos en el mismo plano puede considerarse como una norma preliminar.</p>
13	Monsters' Ball	0:09:25	Doblaje	(ON) - <u>Ten más cuidado</u> , ¿de acuerdo?	You watch your ass, right?	Sociocultural ("ass")	Eufemización ("Ten más cuidado" -> "You watch your ass")	Generalización ("Ten más cuidado" -> "You watch your ass")	La restricción sociocultural surge del hecho de que el padre emplee esta palabra en concreto para advertir a su hijo, con motivo de sus amigos negros. Parece que existe cierta connotación sexual para los varones de raza negra en este sentido.
14	Monsters' Ball	0:09:25	Subtitulación	<u>Cuidado con lo que haces</u> , ¿vale?	You watch your ass, right?	Sociocultural ("ass")	Eufemización ("Cuidado con lo que haces" -> "You watch your ass")	Generalización ("Cuidado con lo que haces" -> "You watch your ass")	Mismos comentarios de la versión doblada.

Número	Título	TCR	Modalidad	Traducción	V. Original	Restricción	Norma	Técnica	Comentarios
15	Monsters´ Ball	0:09:36	Doblaje	(OFF) ... E incluimos una estupenda máquina de tan sólo 600 gramos de peso sin coste adicional... Es una oferta limitada hasta agotar existencias, así que no cambien de canal, y ya con todos ustedes... De California que nos explicará los secretos para perder peso con una dieta a base de zumo fresco.	... We'll include a one and a half pound red machine at no extra cost to give... Only what supplies last... So stay tuned. Now let's join... From California and she teaches us the secrets of losing weight with... Fresh juice...	Sociocultural ("one and a half pound")	Naturalización ("600 gramos" -> "one and a half pound") Fidelidad lingüística	Adaptación ("600 gramos" -> "half a pound")	Una libra son unos 450 gramos, con lo que la traducción ha hecho un cálculo bastante aproximado. El fragmento de la muestra corresponde a un anuncio de la televisión, que el doblaje ha traducido, y por lo tanto naturalizado.
16	Monsters´ Ball	0:09:36	Subtitulación	(sin traducir)	... We'll include a one and a half pound red machine at no extra cost to give... Only what supplies last... So stay tuned. Now let's join... From California and she teaches us the secrets of losing weight with... Fresh juice...	Sociocultural ("one and a half pound")	Posible norma: No traducción de enunciados procedentes de TV o radio.	Omisión (eliminación total)	No se ha considerado relevante traducir (información no relevante)
17	Monsters´ Ball	0:09:40	Doblaje	(ON) <i>¿Necesita algo?</i> (ON) No (DE) Tenga cuidado <i>con el andador</i> . (ON) Ya, va.	You got everything you need? Yeah. Be careful walking around. Yeah, yeah.	Formal (sincronía fonética en "ON", en la frase final)	Naturalización ("Ya, ya" -> "Yeah, yeah") Utilización del tratamiento de "Vd." por parte del protagonista para dirigirse a su padre Explicitación ("con el andador" -> "walking around")	Modulación ("¿Necesita algo? -> "You got everything you need?") Descripción ("con el andador" -> "walking around")	La restricción formal en la última frase es más que obvia, y se presenta como un recurso muy útil en la traducción inglés -> español. La explicitación se produce porque en pantalla se ve al padre del protagonista utilizando un andador para desplazarse. También resulta curioso que un "Yeah" se haya traducido por "No", y además en primer plano, sin generar ruido.
18	Monsters´ Ball	0:09:40	Subtitulación	¿Tienes todo lo que necesitas? - Sí. - Ten cuidado al andar. - Sí, sí.	You got everything you need? Yeah. Be careful walking around. Yeah, yeah.	Nula	Fidelidad lingüística	-	Todo es mucho mas sencillo en este caso que en del doblaje. Se mantiene la fidelidad lingüística por medio de un traducción de corte muy natural, al no existir restricciones.

Estudio empírico y descriptivo de los métodos de traducción para doblaje y subtitulación

Número	Título	TCR	Modalidad	Traducción	V. Original	Restricción	Norma	Técnica	Comentarios
19	Monsters' Ball	0:10:05	Doblaje	(OFF) <i>¿Ve a estos dos chicos?</i> (/) (ON) <i>Son mis hijos.</i> (ON) <i>Se metieron en mi jardín.</i> (OFF) No está bien asustar a los niños. <i>No iban a</i> (ON) <i>hacer nada.</i> <u>Y tampoco hay que apuntarles con un arma para que se larguen.</u> (/) <i>¿Entendido?</i> (ON) <i>Pues que no se acerquen a mi propiedad.</i>	You see these two boys here? They're my sons. They were on my property You don't need to be scared no little boy. They ain't come in to hurt you. They don't need to be led no no shot until they leave, either. You understand? Well then take them off my property.	Lingüística ("You don't need to be scared no little boy", "They don't need to be led no no shot until they leave")	Naturalización (Utilización del tratamiento de "Vd." por parte del padre de los niños negros para dirigirse a una persona de raza blanca) Estandarización lingüística ("No está bien asustar a los niños", "Y tampoco hay que apuntarles con un arma para que se larguen")	Traducción palabra por palabra ("¿Ve a estos dos chicos? Son mis hijos" -> "You see these two boys here? They're my sons") Particularización ("Se metieron en mi jardín" -> "They were on my property") Generalización ("No iban a hacer nada" -> "They ain't come in to hurt you") Modulación ("Pues que no se acerquen a mi propiedad" -> "Well take them off my property")	La traducción está naturalizada y estandarizada, porque el dialecto del padre negro es bastante acusado, con lo que el resultado final implica la presencia de un número elevado de técnicas de traducción.
20	Monsters' Ball	0:10:05	Subtitulación	<i>¿Ve a estos dos chicos?</i> <i>Son mis hijos.</i> <i>- Estaban en mi propiedad.</i> <u>No necesita asustar a unos niños.</u> <i>No van a hacerle nada.</i> <u>Y tampoco necesita disparar para que se vayan.</u> <i>¿Entiende?</i> <i>Que no se acerquen a mi casa.</i>	You see these two boys here? They're my sons. They were on my property You don't need to be scared no little boy. They ain't come in to hurt you. They don't need to be led no no shot until they leave, either. You understand? Well then take them off my property.	Formal (isocronía y número de caracteres por subtítulo) Lingüística ("You don't need to be scared no little boy", "They don't need to be led no no shot until they leave")	Naturalización (utilización del tratamiento de "Vd." por parte del padre de los niños negros para dirigirse a una persona de raza blanca) Estandarización lingüística ("No necesita asustar a unos niños", "Y tampoco necesita disparar para que se vayan")	Traducción palabra por palabra ("¿Ve a estos dos chicos? Son mis hijos" -> "You see these two boys here? They're my sons", "Estaban en mi propiedad" -> "They were on my property") Generalización ("No van a hacerle nada" -> "They ain't come in to hurt you") Modulación ("Que no se acerquen a mi casa" -> "Well take them off my property")	La subtitulación debe mantener las restricciones espacio-temporales del enunciado original. Por ello, se traduce "sin florituras", el mensaje esencial. La restricción lingüística se ha estandarizado como en doblaje, pero el resultado final es que se han empleado menos técnicas.

Número	Título	TCR	Modalidad	Traducción	V. Original	Restricción	Norma	Técnica	Comentarios
21	Monsters´ Ball	0:10:25	Doblaje	(ON) Son amigos de su hijo. Él les invitó. No entraron sin permiso y no hacían nada malo. La próxima vez que quiera jugar a los vaqueros, <i>recuerde</i> que yo estoy por aquí. (ON) <i>Que no se acerquen a mi propiedad.</i> (ON) Ya me ha oído, señor. (ON) Y tú también me has oído, <i>¿vale?</i> (ON) <i>Vámonos chicos.</i>	They are friends of your son, OK? He invited them. They ain´t trespassing and they ain´t hurt nobody. The next time you wanna play cowboy, I´m over here all the time. Oh, you keep them off my property. I think you heard me, sir. Oh, I think you heard me too, alright? Come on boys, let´s go.	Nula	Utilización del tratamiento de "Vd." por parte del padre de los niños negros para dirigirse a una persona de raza blanca, que no sucede a la viceversa Explicitación ("recuerde")	Reducción ("OK?", "I think", "Vámonos chicos" -> "Come on boys, let´s go") Amplificación ("recuerde") Modulación ("Que no se acerquen a mi propiedad" -> "Oh, you keep them off my property")	Otro ejemplo con gran presencia de técnicas y ajustado para doblaje.
22	Monsters´ Ball	0:10:25	Subtitulación	Son amigos de su hijo, él los invitó. No entraron ilegalmente ni hirieron a nadie. La próxima vez que quiera hacer de vaquero yo estoy siempre aquí. Aléjalos de mi propiedad. - Creo que me ha oído. - Y tú también me has oído. Venga, chicos, vámonos.	They are friends of your son, OK? He invited them. They ain´t trespassing and they ain´t hurt nobody. The next time you wanna play cowboy, I´m over here all the time. Oh, you keep them off my property. I think you heard me, sir. Oh, I think you heard me too, alright? Come on boys, let´s go.	Nula	Utilización del tratamiento de "Vd." por parte del padre de los niños negros para dirigirse a una persona de raza blanca Fidelidad lingüística	Reducción ("OK?", "Sir", "alright?")	Resulta evidente la diferencia entre las dos versiones en esta muestra. La subtitulación, sin necesidad de ajustar, mantiene la fidelidad lingüística y traduce de forma muy natural.

Estudio empírico y descriptivo de los métodos de traducción para doblaje y subtitulación

Número	Título	TCR	Modalidad	Traducción	V. Original	Restricción	Norma	Técnica	Comentarios
23	Monsters´ Ball	0:11:01	Doblaje	(ON) ¡Ah! Mierda. (SB) ¿Estás bien Dappa? (ON) Sí. (ON) ¿Seguro? (ON) Sí, estaba floja. (ON) Ya . (/) ¿Has visto lo que has hecho Sonny? (ON) Sí, lo siento, ha sido culpa mía. (OFF) Así es. (ON) No volverá a ocurrir. (ON) Probemos hasta que salga bien.	¡Ah! Shit. ¿Are you alright, Dappa? Yeah, am I. You sure? Yeah, that´s loose. Yeah. You see what you did, Sonny? Yeah I´m sorry. It´s my mistake. Yeah, it was. It won´t happen next time. Let´s just keep going and get it right.	Formal (Isocronía)	Naturalización ("Ya" -> "Yeah") Fidelidad lingüística	-	La traducción de "Ya" -> "Yeah" es un recurso que da mucho juego en doblaje, sobre todo en casos de "ON" (veremos más ejemplos en muestras como ésta). Aparte de esto, aunque el original se desarrolla mayoritariamente en primeros planos, el enunciado consta de frases sencillas, fácilmente reproducibles sin problemas de ajuste en la traducción. En casos como éste, el doblaje también mantiene la fidelidad lingüística, y traduce de forma natural, donde no es necesaria la presencia de ninguna técnica de traducción.
24	Monsters´ Ball	0:11:01	Subtitulación	¡Mierda! - ¿Estás bien Dappa? - Sí. - ¿Estás seguro? - Sí, estaba suelta. ¿Has visto lo que has hecho, Sonny? Sí, lo siento, ha sido un error mío. - Sí. - No volverá a ocurrir. Sigue hasta que salga bien.	¡Ah! Shit. ¿Are you alright, Dappa? Yeah, am I. You sure? Yeah, that´s loose. Yeah. You see what you did, Sonny? Yeah I´m sorry. It´s my mistake. Yeah, it was. It won´t happen next time. Let´s just keep going and get it right.	Nula	Fidelidad lingüística	-	Sin presencia de restricciones, la subtitulación es fiel lingüísticamente al original y traduce de forma literal, como el doblaje en este caso también.

Número	Título	TCR	Modalidad	Traducción	V. Original	Restricción	Norma	Técnica	Comentarios
25	Monsters´ Ball	0:12:08	Doblaje	(OFF) Como te he dicho, <i>no admitiré más errores, ¿vale?</i> (ON) Quiero asegurarme de que nadie cometa ningún puto error , especialmente tú. (¡) Cuando haya que hacerlo, no puedes equivocarte. (¡) Y también vale para mí y para los demás.(¡) Tú eres como nosotros, no la jodas.	It´s like I said, no more mistakes, alright? I wanna make damn sure that nobody makes they mistakes, especially you. It´s when it gets time for us to do it, you know, you can´t mess up. That goes for me too and the rest of them. Ain´t no different nuts, you can´t screw it up.	Formal (Sincronía en "ON": "lip sync" en las bilabiales de la frase marcada: "asegurarme", "cometa" -> "make damm", "makes") Lingüística ("they mistakes", "Ain´t no different nuts")	Naturalización (fragmentos subrayados, que corresponden a la restricción formal) Estandarización lingüística ("puto error", "Tú eres como nosotros")	Ampliación ("no admitiré más errores" -> "no more mistakes") Creación discursiva ("puto error" -> "they mistakes", "Tú eres como nosotros" -> "Ain´t no different nuts") Modulación ("No la jodas" -> "You can´t screw up")	Seguimos con muestras con presencia de restricciones, muy naturalizadas, estandarizadas y con gran número de técnicas. Caracterizar "puto error" como un ejemplo de estandarización responde a la necesidad de emplear una solución de un registro vulgar (aunque estándar) para un enunciado no estándar ("they mistakes").
26	Monsters´ Ball	0:12:08	Subtitulación	Te he dicho que basta de errores, ¿vale? Quiero asegurarme de que nadie comete un error , sobre todo tú. Así, cuando llegue el momento no podrás joderla. <i>Eso también va por mí y por todos los demás.</i> No eres distinto a nosotros. <i>No puedes joderla.</i>	It´s like I said, no more mistakes, alright? I wanna make damn sure that nobody makes they mistakes, especially you. It´s when it gets time for us to do it, you know, you can´t mess up. That goes for me too and the rest of them. Ain´t no different nuts, you can´t screw it up.	Lingüística ("they mistakes", "Ain´t no different nuts")	Estandarización lingüística ("un error", "No eres distinto a nosotros")	Reducción ("for us to do it") Traducción uno por uno (parte final de la muestra)	La estandarización lingüística es similar al doblaje, porque la restricción es la misma. Sin embargo, se aprecia una menor cantidad de técnicas de traducción.
27	Monsters´ Ball	0:12:46	Doblaje	(OFF) En Inglaterra incluso le ofrecen una fiesta al tipo la noche anterior.(¡) (ON) Lo llaman el Baile de los Monstruos. (¡) Ellos no quieren abogados, ni predicadores, ni nadie por el estilo, sólo estaremos tú y yo. (¡) Como te he dicho, no podemos pensar <i>en lo que ha hecho o ha dejado de hacer</i> , es un trabajo y debemos hacerlo bien.	In England they go as far as to give the guy a party the night before. Call it the Monsters´ Ball. He don´t want no lawyer, no preacher, anything like that around, so, it´s just you and me. Like I said, we can´t think about what he did or anything else about it. It´s a job, and we´ll do our job right.	Nula	-	Reducción ("around", "so") Creación discursiva ("lo que ha hecho o dejado de hacer" -> "what he did or anything else about it")	Aunque gran parte del original se presenta en "ON", la restricción formal no es importante (discurso pausado, similitud entre las lenguas). La mayoría de la traducción es natural, a excepción de reducciones no significativas y la creación discursiva en la parte final.

Estudio empírico y descriptivo de los métodos de traducción para doblaje y subtitulación

Número	Título	TCR	Modalidad	Traducción	V. Original	Restricción	Norma	Técnica	Comentarios
28	Monsters' Ball	0:12:46	Subtitulación	En Inglaterra incluso le hacen una fiesta al <i>tío</i> la noche anterior. La llaman el Baile de los Monstruos. Ellos no quieren abogados, ni sacerdotes, ni nada de eso. Sólo estaremos tú y yo. No podemos pensar en <i>lo que hizo, ni en nada</i> . Es un trabajo y hay que hacerlo bien.	In England they go as far as to give the guy a party the night before. Call it the Monsters' Ball. He don't want no lawyer, no preacher, anything like that around, so, it's just you and me. Like I said, we can't think about what he did or anything else about it. It's a job, and we'll do our job right.	Nula	-	Equivalente acuñado ("tío" -> "guy") Reducción ("Like I said") Creación discursiva ("lo que hizo, ni en nada" -> "what he did or anything else about it")	Comentarios similares a los de la versión doblada, aunque más acusados en la subtitulada.
29	Monsters' Ball	0:13:27	Doblaje	<i>(sin traducir)</i>	STATE PENITENTIARY (Inscripción en muro de piedra)	Icónica (Sincronía de contenido)	Posible norma: no traducción de insertos o códigos gráficos	Omisión (eliminación total)	Esta posible norma la hemos identificado en varios ejemplos de doblaje.
30	Monsters' Ball	0:13:27	Subtitulación	PENITENCIARÍA DEL ESTADO (Texto)	STATE PENITENTIARY (Inscripción en muro de piedra)	Icónica (Sincronía de contenido) Formal (mayúsculas para la traducción del texto en pantalla)	-	Traducción uno por uno (la traducción "palabra por palabra" habría sido "Penitenciaría Estatal")	No se detecta ninguna norma.
31	Monsters' Ball	0:14:04	Doblaje	(DE) He hecho muchos dibujos, ¿tú también? (DE) Sí. (ON) <i>Oye</i> , no tenemos mucho tiempo.(DE) Voy a darte todos mis dibujos (/) y toda mi ropa.(ON) Cuando seas mayor, quizá te vaya bien, y quieras llevarla.	I've been drawing a lot. What about you? Yeah. OK. We ain't got a lot of time. I wanna give you all my drawings, and all my clothes. When you get older, they may fit you and you may wanna wear them.	Formal (sincronía en "ON")	Naturalización ("Oye" -> "OK")	Creación discursiva ("Oye" -> "OK")	En ausencia de restricciones (a excepción de la poco importante en este caso formal), el doblaje traduce de forma natural.
32	Monsters' Ball	0:14:04	Subtitulación	<i>He estado dibujando mucho.</i> <i>¿Y tú?</i> <i>Sí.</i> <i>Mira, no tenemos mucho tiempo.</i> <i>Voy a darte todos mis dibujos y toda mi ropa.</i> <i>Cuando te hagas mayor,</i> <i>quizá te quepa y quieras utilizarla.</i>	I've been drawing a lot. What about you? Yeah. OK. We ain't got a lot of time. I wanna give you all my drawings, and all my clothes. When you get older, they may fit you and you may wanna wear them.	Nula	Fidelidad lingüística	Creación discursiva ("Mira" -> "OK") Traducción palabra por palabra (todo el resto de la muestra)	La solución de subtitulación llega a ser incluso más fiel y literal que la de doblaje, por eso hemos decidido marcar para este caso concreto, aun en ausencia de restricciones, la fidelidad lingüística y la traducción palabra por palabra.

Número	Título	TCR	Modalidad	Traducción	V. Original	Restricción	Norma	Técnica	Comentarios
33	Monsters´ Ball	0:14:27	Doblaje	<p>(ON) <u>¿No te veré nunca más?</u> (ON) <i>No.</i> (DE) <i>¿Por qué?</i> (ON) <i>Porque soy un hombre malo.</i> (DE) <i>¿Quién lo dice?</i> (DE) Lo digo yo. (ON) Pero quiero que sepas algo. (ON) <i>¿Qué?</i> (ON) <i>Que no eres como yo.</i> (ON) <i>Sí, lo soy</i> (DE) <i>No,</i> (ON) <i>no lo eres.</i> (OFF) <i>Tú eres todo lo bueno que hay en mí,</i> (ON) <i>lo mejor que hay en mí,</i> eso es lo que eres. (OFF) <i>El hombre que ves aquí sentado no es (ON) como tú.</i></p>	<p>Am I not gonna see you again after this? No. Why? ´Cos I´m a bad man. Who says? I do. But I want you to know some. What? You ain´t me. Yes I am. No, you´re not. You´re everything that´s good about me. You´re the best of what I am, that´s what you are. This man you see sitting here today, you ain´t.</p>	Fornal (sincronía en "ON": sincronía fonética)	<p>Naturalización ("¿No te veré nunca más?" -> "Am I not gonna see you after this?", "lo mejor que hay en mí" -> "the best of what I am") Fidelidad lingüística</p>	<p>Generalización ("nunca más" -> "after this") Modulación ("lo mejor que hay en mí" -> "the best of what I am") Traducción uno por uno (resto de la muestra)</p>	<p>La naturalización en la primera fase marcada corresponde a la consonante bilabial "m" de "más", que se ajusta por la fricativa "f" de "after", y en el segundo caso vemos la naturalización en las bilabiales "m" de "mejor" por "b" de "best", y la "m" de "mí" por la "m" de "am". Aparte de esto, se ha mantenido la fidelidad lingüística, y la traducción es bastante literal en la mayor parte de la muestra, a excepción de las dos técnicas indicadas.</p>
34	Monsters´ Ball	0:14:27	Subtitulación	<p>¿Volveré a verte después de esto? No. ¿Por qué? - Porque soy un hombre malo. - ¿Quién lo dice? - Yo. - Pero quiero que sepas algo. - ¿Qué? Tú no eres yo. Sí lo soy. No, no lo eres. Tú eres la parte buena de mí. Eres lo mejor de mí, eso es lo que eres. Este hombre que ves aquí sentado no eres tú.</p>	<p>Am I not gonna see you again after this? No. Why? ´Cos I´m a bad man. Who says? I do. But I want you to know some. What? You ain´t me. Yes I am. No, you´re not. You´re everything that´s good about me. You´re the best of what I am, that´s what you are. This man you see sitting here today, you ain´t.</p>	Nula	Fidelidad lingüística	-	<p>La versión subtitulada mantiene la fidelidad incluso mejor que la doblada, con lo que la muestra se ha traducido de la forma más natural posible, sin emplear técnicas de traducción.</p>

Estudio empírico y descriptivo de los métodos de traducción para doblaje y subtitulación

Número	Título	TCR	Modalidad	Traducción	V. Original	Restricción	Norma	Técnica	Comentarios
35	Monsters' Ball	0:15:17	Doblaje	<p>(ON) Tyrell, <u>¿le has contado a papá lo del cole?</u></p> <p>(ON) Ah, sí, claro. Van a poner mi dibujo en la portada de la revista del cole. ¿Sabes qué es?</p> <p>(DE) No sé.</p> <p>(ON) Vamos, díselo, no juegues a las adivinanzas.</p> <p>(DE) Te he dibujado sentado, solo, (ON) en la cárcel</p> <p>(ON) El tema era la soledad.</p> <p>(ON) <u>Así me gusta Ty, bien hecho tío, choca esos cinco.</u> No está nada mal.</p>	<p>Tyrell, tell your daddy what you won at school.</p> <p>Oh, yeah, right! My drawing is getting used on the school magazine cover. You know what I did?</p> <p>No.</p> <p>Go on, just tell him.</p> <p>Don't play no guessing game.</p> <p>I drew a picture of you, sitting alone, in jail.</p> <p>Theme was solitude.</p> <p>Way to go Ty, way to go, the boys. Not too bad.</p>	Formal (sincronía en "ON")	<p>Naturalización (fragmentos <u>subrayados</u>, que corresponden a la restricción formal, aunque también hay naturalización en "cole" -> "school" y "choca esos cinco" -> "the boys" y "tío")</p>	<p>Generalización ("lo del cole" -> "what you won at school")</p> <p>Creación discursiva ("Así me gusta" -> "Way to go", "bien hecho, tío" -> "way to go", "choca esos cinco" -> "the boys")</p>	Destacan las creaciones discursivas del final.
36	Monsters' Ball	0:15:17	Subtitulación	<p><i>Tyrell, ¿le has dicho lo de la escuela?</i></p> <p><i>Ah, sí.</i></p> <p><i>Van a utilizar mi dibujo en la portada de la revista escolar.</i></p> <p><i>¿Sabes lo que hice?</i></p> <p><i>Venga, díselo,</i></p> <p><i>no juegues a las adivinanzas.</i></p> <p><i>Hice un retrato tuyo, sentado solo, en la cárcel.</i></p> <p><i>El tema era la soledad.</i></p> <p><i>Buen trabajo, Ty.</i></p> <p><i>Choca esos cinco.</i></p> <p><i>No está mal.</i></p>	<p>Tyrell, tell your daddy what you won at school.</p> <p>Oh, yeah, right! My drawing is getting used on the school magazine cover. You know what I did?</p> <p>No.</p> <p>Go on, just tell him.</p> <p>Don't play no guessing game.</p> <p>I drew a picture of you, sitting alone, in jail.</p> <p>Theme was solitude.</p> <p>Way to go Ty, way to go, the boys. Not too bad.</p>	Formal (isocronía y número de caracteres por subtítulo)	<p>Condensación de información mínima necesaria en subtítulos, como los marcadores discursivos (véase los elementos del fragmento original que se han sometido a reducción)</p> <p>Naturalización ("Choca esos cinco" -> "way to go")</p>	<p>Reducción ("tell your daddy", "Oh, yeah, right", "No", "Way to go")</p> <p>Generalización ("lo de la escuela" -> "what you won at school")</p> <p>Creación discursiva ("Buen trabajo, Ty" -> "Way to go", "Choca esos cinco" -> "the boys")</p> <p>Traducción uno por uno (resto de la muestra)</p>	La traducción para subtitulación debe respetar las restricciones espacio-temporales de esta modalidad. Por ello, se han tenido que usar diferentes técnicas, aunque llama la atención la gran cantidad de reducciones necesarias.

Número	Título	TCR	Modalidad	Traducción	V. Original	Restricción	Norma	Técnica	Comentarios
37	Monsters' Ball	0:15:59	Doblaje	(DE) ¿Qué tal te va el coche? (ON) <i>El radiador pierde líquido.</i> (ON) <u>Llévalo al taller en cuanto puedas.</u> (DE) Que miren los manguitos. <u>Si se calienta demasiado tendrás problemas.</u> (ON) ¿Y la casa? (ON) Voy a perderla. No puedo seguir pagando los recibos. <u>Ya no puedo.</u> (OFF) Lo siento nena.	What's (falling) over the car? It's leaking radiator fluid. You taking it right away, have them check the hoses. The car get too hot, you gonna be in trouble. The house? I'm loosing it. I can't afford to make the payments no more. No more. I'm sorry baby.	Formal (sincronía en "ON") Lingüística ("You taking it right away", "The car get too hot, you gonna be in trouble")	Estandarización lingüística ("Llévalo al taller en cuanto puedas" -> "You taking it right away", "Si se calienta demasiado, tendrás problemas" -> "The car get too hot, you gonna be in trouble")	Modulación ("El radiador pierde líquido" -> "It's leaking radiator fluid") Ampliación ("al taller") Creación discursiva ("Ya no puedo" -> "No more")	La estandarización lingüística se lleva a cabo para las restricciones lingüísticas que presenta el dialecto del condenado a muerte (el marido de la protagonista) que aparece además casi siempre en primer plano. Ha sido necesario emplear varias técnicas de orientación interpretativo-comunicativa.
38	Monsters' Ball	0:15:59	Subtitulación	<i>¿Qué pasa con el coche?</i> <i>El radiador pierde líquido.</i> <i>Llévalo a revisar enseguida.</i> <i>Que miren los manguitos.</i> <i>Si se calienta mucho,</i> <i>vas a tener problemas</i> <i>¿Y la casa?</i> <i>Me la van a quitar. Ya no puedo seguir pagándola.</i> <i>Ya no.</i> <i>Lo siento, nena.</i>	What's (falling) over the car? It's leaking radiator fluid. You taking it right away, have them check the hoses. The car get too hot, you gonna be in trouble. The house? I'm loosing it. I can't afford to make the payments no more. No more. I'm sorry baby.	Lingüística ("You taking it right away", "The car get too hot, you gonna be in trouble")	Estandarización lingüística ("Llévalo a revisar enseguida" -> "You taking it right away", "Si se calienta mucho, vas a tener problemas" -> "The car get too hot, you gonna be in trouble")	Modulación ("El radiador pierde líquido" -> "It's leaking radiator fluid", "Me la van a quitar" -> "I'm loosing it") Ampliación ("a revisar") Traducción palabra por palabra (resto de la muestra)	Al no existir restricción formal, se ve más fácilmente que en la traducción para doblaje la estandarización lingüística. La muestra presenta también su complejidad. Algunas de las técnicas empleadas coinciden con las del doblaje, pero el resultado global es más literal.
39	Monsters' Ball	0:17:49	Doblaje	(DE) <i>Por todo el daño que te he hecho,</i> (ON) perdóname.	For every time I hurt you, I'm sorry.	Nula	Fidelidad lingüística	Modulación	La técnica empleada corresponde a un método interpretativo-comunicativo.
40	Monsters' Ball	0:17:49	Subtitulación	<i>Por cada vez que te hecho daño,...</i> <i>Perdóname.</i>	For every time I hurt you, I'm sorry.	Nula	Fidelidad lingüística	Traducción palabra por palabra	La técnica empleada corresponde a un método literal.

Estudio empírico y descriptivo de los métodos de traducción para doblaje y subtitulación

Número	Título	TCR	Modalidad	Traducción	V. Original	Restricción	Norma	Técnica	Comentarios
41	Monsters´ Ball	0:18:20	Doblaje	(OFF) <i>No tiene pendiente ninguna apelación, así que</i> (ON) <i>me parece que lo haremos esta noche. ¿Estáis todos bien? ¿Estás bien Georgia?</i> (ON) <i>Estoy bien.</i> (OFF) <i>Dappa, ¿la capucha está preparada?</i> (ON) <i>Sí, está arreglada y a punto.</i>	Well, he don't have any outstanding appeals, so... looks like we're definitely going do it tonight. Everybody OK? You're right Georgia? I'm OK. Dappa, is that hood ready? Yeah, yeah, it's fixed and ready to go.	Nula	Fidelidad lingüística	Reducción ("Well", "definetely", "yeah") Equivalente acuñado ("a punto" -> "ready to go") Traducción uno por uno (resto de la muestra)	La muestra no presenta restricciones. En este marco, se ha mantenido la fidelidad lingüística, y sobre una opción literal general, se ha intervenido con las técnicas necesarias para encajar el resultado final.
42	Monsters´ Ball	0:18:20	Subtitulación	No tiene apelaciones pendientes, así que parece que vamos a hacerlo esta noche. ¿Todos bien? ¿Georgia Ann, todo bien? Sí, todo bien. Dappa, ¿está lista esa capucha? Sí, está arreglada y lista.	Well, he don't have any outstanding appeals, so... looks like we're definitely going do it tonight. Everybody OK? You're right Georgia? I'm OK. Dappa, is that hood ready? Yeah, yeah, it's fixed and ready to go.	Nula	Fidelidad lingüística	Reducción ("Well", "definetely", "yeah") Equivalente acuñado ("lista" -> "ready to go")	Para el caso de la subtitulación, también en ausencia de restricciones y manteniendo la fidelidad, el resultado general es más natural, sin observarse claramente la tendencia literal del doblaje.
43	Monsters´ Ball	0:18:37	Doblaje	(ON) <i>Muy bien.</i> (OFF) <i>¿Alguien quiere decir algo? Tommy?</i> (OFF) <i>Le gusta dibujar. Le tranquiliza.</i> (ON) <i>Dibujar.</i> (ON) <i>Sí.</i> (OFF) <i>Bien.</i> (ON) <i>Phil, asegúrate que tenga todo lo que necesite para dibujar.</i> (ON) <i>Sí, señor.</i>	Right. Anybody got anything to say? Tommy?. He likes to draw. Calms him down. Draw? Yeah. OK. Phil, will you make sure he's got whatever it is he needs to draw with? Yes sir.	Nula	Fidelidad lingüística	Traducción uno por uno (toda la muestra)	Sin restricciones, muestra fiel y bastante literal.

Número	Título	TCR	Modalidad	Traducción	V. Original	Restricción	Norma	Técnica	Comentarios
44	Monsters' Ball	0:18:37	Subtitulación	¿Alguien tiene algo que decir? ¿Tommy? Le gusta dibujar. Eso lo calma. Dibujar. Está bien. Phil asegúrate de que tiene todo lo necesario para dibujar	Right. Anybody got anything to say? Tommy?. He likes to draw. Calms him down. Draw? Yeah. OK. Phil, will you make sure he's got whatever it is he needs to draw with? Yes sir.	Nula	-	Reducción ("Right", "yeah", "Yes sir")	Mismos comentarios de la versión doblada, solo que, en este caso, las técnicas son reducciones, y el resultado final es más natural que literal.
45	Monsters' Ball	0:19:03	Doblaje	(OFF) ¡Abrid la celda 13! (ON) Vengo a por tus cosas. (...) (ON) Tenga cuidado con esto. (ON) No te preocupes. Cerrad la 13. (ON) <i>Sólo me queda preocuparme.</i>	Open cell 13! Here for your stuff, man. (...) Be careful with this. Don't worry about it, man. Close 13! Worry is all I got.	Lingüística	Utilización del tratamiento de "Vd." por parte del condenado a muerte hacia el guardia de la prisión Explicitación ("Vengo a por tus cosas" -> "Here for your stuff, man") Fidelidad lingüística	Reducción ("man", dos veces) Creación discursiva ("Sólo me queda preocuparme" -> "Worry is all I got")	El fragmento transcurre en "ON", pero no hay restricción formal. La restricción lingüística conduce a una explicitación, lo que obliga a emplear una técnica de carácter interpretativo-comunicativo y una reducción.
46	Monsters' Ball	0:19:03	Subtitulación	¡Abran la celda 13! Vengo a por tus cosas, tío. (...) Cuidado con eso. No te preocupes, tío. ¡Cierren la 13! <i>Lo único que hago es preocuparme.</i>	Open cell 13! Here for your stuff, man. (...) Be careful with this. Don't worry about it, man. Close 13! Worry is all I got.	Lingüística	Explicitación ("Vengo a por tus cosas, tío" -> "Here for your stuff, man") Fidelidad lingüística	Equivalente acuñado ("tío" -> "man", aparece en dos ocasiones) Creación discursiva ("Lo único que hago es preocuparme" -> "Worry is all I got")	Sin comentarios adicionales a los mencionados en la versión doblada.

Estudio empírico y descriptivo de los métodos de traducción para doblaje y subtitulación

Número	Título	TCR	Modalidad	Traducción	V. Original	Restricción	Norma	Técnica	Comentarios
47	Monsters' Ball	0:19:50	Doblaje	(OFF) El <i>sky-surfing</i> es como lanzarse en caída libre con la tabla de surf fijada a los pies intentando realizar distintas acrobacias. Un operador se lanza con la cámara sujeta al casco, rodando al surfista en el aire y volando cerca de él captando sus movimientos. Mi cámara es mi marido Craig O'Brien.	Sky surfing is when you skydive ... with an board attached (...) surfee and try to do different manouvres (...) a camera fire flies at the camera (...) on top of the helmet filming the sky surfer and (...) on the sky for catching (...). My camera fire is my husband, Graig O'Brien.	Icónica (Sincronía de contenido)	Naturalización (traducción de un mensaje que aparece sólo parcialmente desarrollado en el original)	Préstamo ("sky-surfing") Amplificación	La traducción para doblaje completa gran parte del mensaje que en el original sólo se escucha vagamente en la banda sonora. Se trata de un documental en la televisión, pero aparece en primer plano durante unos segundos.
48	Monsters' Ball	0:19:50	Subtitulación	El <i>esquí aéreo</i> es una variedad de esquí con una tabla atada a los pies donde haces distintas maniobras. Una cámara va filmando al esquiador por encima de su casco y vuela con éste captando sus maniobras. Mi cámara es mi marido, Craig O'Brien.	Sky surfing is when you skydive ... with an board attached (...) surfee and try to do different manouvres (...) a camera fire flies at the camera (...) on top of the helmet filming the sky surfer and (...) on the sky for catching (...). My camera fire is my husband, Graig O'Brien.	Icónica (Sincronía de contenido)	Naturalización (traducción de un mensaje que aparece sólo parcialmente desarrollado en el original)	Creación discursiva ("esquí aéreo" -> "sky surfing") Amplificación	Mismos comentarios que en la versión doblada. El hecho que la subtítulo también haya decidido traducir esta muestra podría explicarse porque se recoge en el original la pantalla de la televisión en primer plano. Tal vez el documental describe el estado mental de la protagonista en este momento: un estado de "caída libre". En el subtítulo aparece el ejemplo en cursiva.

Número	Título	TCR	Modalidad	Traducción	V. Original	Restricción	Norma	Técnica	Comentarios
49	Monsters' Ball	0:20:11	Doblaje	(SB) Ahora voy a ponerte las esposas . (/) (ON) Todo irá bien, ¿vale? (SB) De acuerdo (SB) ¿Y mi última llamada? (ON) Al Alcaide <i>no le parece buena idea</i> . (SB) Date la vuelta. (ON) ¿Podría usted llamar a mi hijo y decirle que lo he intentado? (ON) No creo que pueda . (OFF) <i>Ya está</i> . (ON) ¡Abrid la 13!	I'm going to put these on nice and loose. And everything's gonna be OK, right? Yes, sir. What about my last phone call? Warden says it's a bad idea. Turn around. Think maybe he could call my son and tell them that I tried? I don't place so. OK. Open 13!	Icónica (sincronía de contenido) Formal (sincronía en "ON")	Explicitación ("las esposas" -> "these") Naturalización (fragmentos subrayados, que corresponden a la restricción formal : " bilabiales - "Podría" -> "maybe", "pueda" -> "place") Utilización del tratamiento de "Vd." por parte del condenado a muerte hacia el guardia de la prisión	Amplificación ("las esposas" -> "these") Creación discursiva ("No creo que pueda" -> "I don't place so", "Ya está" -> "OK") Modulación ("no le parece buena idea" -> "says it's a bad idea", "¿Podría usted llamar a mi hijo..?" -> "Think maybe he could call my son...?")	La explicitación es la norma empleada para la restricción icónica (se ven las esposas), y la naturalización es la norma empleada para la restricción formal. Una vez más, el doblaje emplea técnicas como la creación discursiva y la modulación, de carácter claramente interpretativo-comunicativo.
50	Monsters' Ball	0:20:11	Subtitulación	<i>Te las voy a poner muy sueltas</i> <i>- Todo irá bien, ¿no?</i> <i>- Sí.</i> <i>- ¿Y mi última llamada telefónica?</i> <i>Al Alcaide no le parece buena idea.</i> <i>Vuélvete.</i> <i>¿Cree que él podría llamar a mi hijo y decirle que lo intenté?</i> <i>No creo.</i> <i>¡Abran la 13!</i>	I'm going to put these on nice and loose. And everything's gonna be OK, right? Yes, sir. What about my last phone call? Warden says it's a bad idea. Turn around. Think maybe he could call my son and tell them that I tried? I don't place so. OK. Open 13!	Icónica (sincronía de contenido)	Fidelidad lingüística	Creación discursiva ("¿no? -> "right?", "No creo" -> "I don't place so") Reducción ("sir", "OK") Traducción uno por uno (resto de la muestra)	La subtitulación no ha explicitado ni naturalizado, se ha limitado a mantener la fidelidad lingüística. De nuevo aparecen las reducciones y la aproximación literal.

Estudio empírico y descriptivo de los métodos de traducción para doblaje y subtitulación

Número	Título	TCR	Modalidad	Traducción	V. Original	Restricción	Norma	Técnica	Comentarios
51	Monsters' Ball	0:21:01	Doblaje	(OFF) La caída libre dura unos 60 segundos y la altitud normal desde la que nos lanzamos es de 3000 metros .	Surfing fall uses around 60 seconds (...) and the normal altitude we jump (...) down is 12500 feet.	Sociocultural ("12500 feet")	Naturalización ("3000 metros")	Adaptación ("3000 metros" -> "12500 feet")	El cálculo no es estrictamente correcto: 1 pie equivale a 33 cm (o lo que es lo mismo, 3 pies son casi un metro). La altura real del salto supera los 4000 metros, pero la naturalización consigue dar una idea aproximada de la altura del salto. La traducción de este fragmento en "OFF" es de tipo natural.
52	Monsters' Ball	0:21:01	Subtitulación	La caída libre dura unos 60 segundos, y normalmente saltamos desde una altura de 12500 pies .	Surfing fall uses around 60 seconds (...) and the normal altitude we jump (...) down is 12500 feet.	Sociocultural ("12500 feet")	-	Préstamo ("12500 pies")	En el subtitulado el texto aparece en cursiva.
53	Monsters' Ball	0:22:15	Doblaje	(ON) <i>¿Dónde están mi papel y mis lápices? Tengo derecho a mi papel y mis lápices.</i> (DE) <i>Lo sé. Ahora te traerán tu papel y tus lápices.</i> (OFF) <i>Te lo prometo.</i>	Where, where is my paper and pencil? That's my right to have my paper and pencil. I know it. Your paper and pencil down the way. I promise you this.	Nula	Fidelidad lingüística	Modulación ("Tengo derecho" -> "That's my right", "Ahora te traerán" -> "...down the way") Traducción uno por uno (resto de la muestra)	Un par de modulaciones se emplean sobre una estructura de carácter literal. Se mantiene la fidelidad lingüística, también en doblaje.
54	Monsters' Ball	0:22:15	Subtitulación	<i>¿Y mi papel y mi lápiz? Tengo derecho a tener papel y lápiz. Lo sé. Ya te traen papel y lápiz. Te lo prometo.</i>	Where, where is my paper and pencil? That's my right to have my paper and pencil. I know it. Your paper and pencil down the way. I promise you this.	Formal (isocronía y número de caracteres por subtítulo)	-	Modulación ("Tengo derecho" -> "That's my right", "Ya te traen" -> "...down the way")	Un par de modulaciones se emplean sobre una estructura de carácter natural. En este caso, no hemos marcado la fidelidad lingüística ni la traducción uno por uno, ya que el traductor ha escogido una opción menos literal, al no haber traducido, por ejemplo, los posesivos.

Número	Título	TCR	Modalidad	Traducción	V. Original	Restricción	Norma	Técnica	Comentarios
55	Monsters´ Ball	0:24:09	Doblaje	(SB) <u>Aquí tienes.</u> (SB) <i>¿Has terminado? (/) A ver. (/) (ON) <u>Vaya.</u></i> está muy bien, (OFF) muy bien. Al natural no estoy tan bien.(/) Gracias. (ON) <i>De nada, (/) de nada.</i>	Your last. Is it done? Let´s see. Wow!, it´s nice. It´s real nice. I don´t look this good in person. Thank you. You´re welcome.	Formal (sincronía en "ON")	Explicitación ("Vaya" -> "Wow": se trata en realidad de la explicitación de un elemento paralingüístico, que no se da en subtitulación; "Aquí tienes" -> "Your last")	Creación discursiva ("Aquí tienes" -> "Your last") Modulación ("¿Has terminado?" -> "Is it done?") Substitución ("Vaya" -> "Wow") Equivalente acuñado ("De nada, de nada" -> "You´re welcome")	La explicitación se produce porque se ve en pantalla como el reo entrega el retrato al guardia; el gesto de entregar el retrato resulta obvio, no haría falta decir "aquí tienes". La naturalización de "Vaya" por "Wow" nos parece una buena solución con la técnica de sustitución, y un ejemplo de cómo el doblaje ha explicitado incluso un elemento paralingüístico (omitido en la versión subtitulada, podría ser una posible norma). En cuanto a las técnicas, hay un ejemplo de tipo literal y tres de tipo interpretativo-comunicativo.
56	Monsters´ Ball	0:24:09	Subtitulación	<u>Aquí tienes Lawrence.</u> <i>¿Ya está acabado? Enseñámelos.</i> Está bien, muy bien. <i>No soy tan guapo en persona.</i> - Gracias. - <i>De nada.</i>	Your last. Is it done? Let´s see. Wow!, it´s nice. It´s real nice. I don´t look this good in person. Thank you. You´re welcome.	Nula	Explicitación ("Aquí tienes, Lawrence" -> "Your last")	Creación discursiva ("Aquí tienes" -> "Your last") Amplificación ("Lawrence") Traducción uno por uno ("No soy tan guapo en persona" -> "I don´t look this good in person") Equivalente acuñado ("De nada" -> "You´re welcome")	En esta muestra, la explicitación en subtitulación (a diferencia del doblaje), ha añadido el nombre de pila del reo, pero no ha traducido el elemento paralingüístico citado con anterioridad.

Estudio empírico y descriptivo de los métodos de traducción para doblaje y subtitulación

Número	Título	TCR	Modalidad	Traducción	V. Original	Restricción	Norma	Técnica	Comentarios
57	Monsters' Ball	0:25:34	Doblaje	(OFF) <i>Siempre he pensado que un retrato (ON) capta a la persona mejor que una fotografía. (/)</i> (DE) <i>Se necesita a un ser humano para ver a otro ser humano.</i>	I've always believed that a portrait captures a person far better than a photograph. It truly takes a human being to really see a human being.	Nula	Fidelidad lingüística	Reducción ("truly") Traducción palabra por palabra (resto de la muestra)	Sin restricciones, todo es muy fiel y literal (también en doblaje).
58	Monsters' Ball	0:25:34	Subtitulación	<i>Siempre he creído que un retrato captura a una persona mucho mejor que una fotografía. Sólo un ser humano puede ver realmente a otro ser humano.</i>	I've always believed that a portrait captures a person far better than a photograph. It truly takes a human being to really see a human being.	Nula	Fidelidad lingüística	Calco ("captura" -> "captures") Traducción palabra por palabra (resto de la muestra)	Igual que en doblaje, pero la traducción es aún más literal al emplear ese calco que no acabamos de entender.

Número	Título	TCR	Modalidad	Traducción	V. Original	Restricción	Norma	Técnica	Comentarios
59	Monsters´ Ball	0:26:23	Doblaje	(ON) <i>¿Qué diablos es esto Tyrell? Te he dicho que no comas (G) estas mierdas. ¿Cuántas veces te lo he dicho?</i> Fíjate cuánta grasa, qué culo más (OFF) <i>grasiento. Cada vez estás más gordo.</i> (ON) <i>¿Dónde las tienes? Mira cuántas chocolatinas, no puedes comer tanto chocolate.</i> (G) <i>¿estás loco? Mira tu habitación, es un desastre. Y ¿por qué lo es Tyrell? Porque un cerdo gordo está viviendo en ella.</i>	What the hell is this Tyrell? What´d I tell you about eating this shit? Didn´t I tell you not be eating this shit? Look at this! Look at all this fat! This fat, fat ass. Look at all this nasty fat! Where they at? Look at all this candy. You weren´t eat all this candy. You´re crazy. Look at this room! It´s a mess. Why is it a mess Tyrell? ´Cos a fat little piggy lives in this room.	Lingüística ("not be eating this shilt", "You weren´t eat all this candy")	Estandarización lingüística ("Didn´t I tell you not be eating this shit?" -> ¿Cuántas veces te lo he dicho?", "no puedes comer tanto chocolate" -> "You weren´t eat all this candy")	Traducción uno por uno ("¿Qué diablos es esto Tyrell?" -> "What the hell is this Tyrell?", "qué culo más grasiento" -> "This fat, fat ass") Modulación ("Te he dicho que no comas estas mierdas" -> "What´d I tell you about eating this shit?", "¿estás loco?" -> "You´re crazy") Creación discursiva ("¿Cuántas veces te lo he dicho?" -> "Didn´t I tell you not be eating this shit?", "Cada vez estás más gordo" -> "Look at all this nasty fat", "cerdo gordo" -> "fat little piggy") Reducción ("Look at this!") Particularización ("Mira tu habitación" -> "Look at this room!")	Se trata de una de las muestras más complicadas, porque se representa la restricción lingüística junto con la necesidad de ajustar en un enunciado original rápido y alterado. El doblaje ha estandarizado y ajustado (no hemos marcado ninguna norma en este sentido, porque consideramos el ajuste una convención profesional propia de la modalidad, o una norma preliminar de recepción en doblaje), con lo que llama la atención la gran cantidad de técnicas, de todos tipos, que hemos podido identificar.

Estudio empírico y descriptivo de los métodos de traducción para doblaje y subtitulación

Número	Título	TCR	Modalidad	Traducción	V. Original	Restricción	Norma	Técnica	Comentarios
60	Monsters´ Ball	0:26:23	Subtitulación	<p><i>¿Qué diablos es esto, Tyrell?</i> <i>¿Qué te dije sobre comer esta mierda?</i> <i>¿No te dije que no comieras esta mierda?</i> <i>¡Mira esto!</i> <i>¡Mira toda esta grasa, este culo gordo!</i> <i>¡Mira cuánta grasa!</i> <i>¿Dónde están?</i> <i>¡Mira todas estas chocolatinas!</i> <i>No irías a comerte esto.</i> <i>¿Estás loco?</i> <i>¡Mira esta habitación!</i> <i>¡Es un desastre!</i> <i>¿Por qué es un desastre? Porque aquí vive un cerdito grasiento.</i></p>	<p>What the hell is this Tyrell? What´d I tell you about eating this shit? Didn´t I tell you not be eating this shit? Look at this! Look at all this fat! This fat, fat ass. Look at all this nasty fat! Where they at? Look at all this candy. You weren´t eat all this candy. You´re crazy. Look at this room! It´s a mess. Why is it a mess Tyrell? ´Cos a fat little piggy lives in this room.</p>	Lingüística ("not be eating this shit", "You weren´t eat all this candy")	<p>Estandarización lingüística ("Didn´t I tell you not be eating this shit?" -> "¿No te dije que no comieras esa mierda?", "No irías a comerte esto" -> "You weren´t eat all this candy")</p>	<p>Reducción ("nasty", "Tyrell" la segunda vez que aparece, "aquí" -> "in this room") Modulación ("¿Estás loco?" -> "You´re crazy") Traducción uno por uno (todo el resto de la muestra)</p>	<p>Un ejemplo claro de que en subtitulación se tiende a traducir de forma más literal, especialmente en los casos en que las restricciones no son muy marcadas (no es necesario ajustar, y se ha podido reproducir todo el enunciado original con los subtítulos disponibles, desde el punto de vista de la isocronía. La restricción lingüística se ha estandarizado, como en doblaje. El número de técnicas identificadas es sensiblemente inferior.</p>
61	Monsters´ Ball	0:26:51	Doblaje	<p>(ON) (G) <u>Vamos</u>, sube a (OFF) la báscula (ON) ¡Sube a la báscula! ¿Qué es lo que marca? ¿Qué es lo que marca? (ON) <u>189 libras</u>. (ON) ¿<u>189 libras</u>? (OFF) ¡No has perdido peso! (G) (ON) <u>Venga, cariño, venga, a ver si llama papá.</u></p>	<p>Get your ass on this scale! Get on the scale! What does it say? What does say? 189. 189. You ain´t lost no weight! Come on. Come on. Go wait for your daddy to call.</p>	<p>Formal (sincronía en "ON") Icónica ("189", aparece la lectura de la balanza en primer plano" Lingüística ("You ain´t lost no weight")</p>	<p>Naturalización ("Vamos", "Venga, cariño, venga" -> "Come on. Come on": se han introducido recursos de oralidad de la lengua meta) Explicitación ("libras") Estandarización ("No has perdido peso" -> "You ain´t lost no weight")</p>	<p>Amplificación ("Vamos", "libras", "cariño") Creación discursiva ("Venga" -> "Come on") Modulación ("a ver si llama papá" -> "Go wait for your daddy to call")</p>	<p>La presencia de la restricción icónica ha hecho que no se haya llevado a cabo la transformación de libras a kilos en la traducción, aunque se ha explicitado con una amplificación las unidades de masa de que se trata. También detectamos la presencia de dos restricciones y dos normas más.</p>

Número	Título	TCR	Modalidad	Traducción	V. Original	Restricción	Norma	Técnica	Comentarios
62	Monsters' Ball	0:26:51	Subtitulación	<p>¡Sube a esa <i>puta</i> balanza! ¡Sube a la balanza! ¿Qué dice? - 86 kilos. - ¡86! ¡No has adelgazado nada! <i>Venga. Vamos.</i> Vamos a esperar a que llame tu padre.</p>	<p>Get your ass on this scale! Get on the scale! What does it say? What does say? 189. 189. You ain't lost no weight! Come on. Come on. Go wait for your daddy to call.</p>	<p>Iconica ("189," aparece la lectura de la balanza en primer plano) Lingüística ("You ain't lost no weight")</p>	<p>Naturalización ("86 kilos" -> "189") Estandarización ("No has adelgazado nada" -> "You ain't lost no weight")</p>	<p>Amplificación ("puta") Reducción ("What does it say", la segunda vez que aparece) Creación discursiva ("Venga" -> "Come on")</p>	<p>La versión subtitulada sí ha naturalizado las unidades de masa, ignorando por lo tanto la restricción icónica. En este caso, por lo tanto, la subtitulación ha naturalizado más que el doblaje. La conversión de unidades (1 libra = 454 gramos) es correcta. Al igual que en doblaje, se observa también estandarización lingüística. El empleo de guiones [-] para subtítulos en el mismo plano puede considerarse como una norma preliminar.</p>
63	Monsters' Ball	0:28:43	Doblaje	<p>(OFF) <i>Se ha ordenado y decidido que la sentencia dictada y confirmada en esta orden, condenando al acusado a muerte en la forma prescrita por las autoridades, según la normativa vigente, sea ejecutada a esta hora.</i></p>	<p>It is ordered and adjudged that the judgment pronounced and set forth in this order, sentencing the defendant to death in the manner and by the authorities as provided by statue, shall be executed at this time.</p>	Nula	Fidelidad lingüística	Traducción palabra por palabra	<p>En ausencia de restricciones, y tratándose de un texto de marcado carácter jurídico, el doblaje ha mantenido la fidelidad y ha traducido de forma muy literal</p>
64	Monsters' Ball	0:28:43	Subtitulación	<p>Ha sido establecido y aprobado por el juez que la condena sentenciando al acusado a morir en el modo previsto por la ley sea ejecutada en este momento.</p>	<p>It is ordered and adjudged that the judgment pronounced and set forth in this order, sentencing the defendant to death in the manner and by the authorities as provided by statue, shall be executed at this time.</p>	Formal (isocronía y número de caracteres por subtítulo)	-	<p>Reducción ("judgement pronounced and set forth", "and by the authorities") Modulación ("por el juez" -> "in this order")</p>	<p>La restricción formal ha obligado a la versión subtitulada a reducir el contenido del original en la traducción, que ha resultado menos literal, y con una modulación. En cursiva en la versión subtitulada.</p>

Estudio empírico y descriptivo de los métodos de traducción para doblaje y subtitulación

Número	Título	TCR	Modalidad	Traducción	V. Original	Restricción	Norma	Técnica	Comentarios
65	Monsters´ Ball	0:30:10	Doblaje	(ON) Lawrence Musgrove, ¿tiene usted algo que decir? (/) (ON) Que (/) pulse el botón.	Lawrence Musgrove, do you have anything you´d like to say? Push the button.	Nula	Naturalización ("usted" -> "you") Empleo del tratamiento de "Vd." por parte del guarda hacia el reo que va a ser ajusticiado, y viceversa	Reducción ("you´d like")	Destaca el empleo de la reducción como técnica utilizada para el ajuste.
66	Monsters´ Ball	0:30:10	Subtitulación	Lawrence Musgrove, ¿hay algo que quiera decir? Aprieten el botón.	Lawrence Musgrove, do you have anything you´d like to say? Push the button.	Formal (isocronía y número de caracteres por subtítulo)	Empleo del tratamiento de Vd. por parte del guarda hacia el reo que va a ser ajusticiado, y viceversa	Reducción ("you´d like")	Resultado muy similar al de la versión doblada.
67	Monsters´ Ball	0:31:46	Doblaje	(ON) <i>Le has jodido el último paseo a ese hombre. ¿Te gustaría que alguien te jodiera tu último paseo? Eres como una maldita mujer, como tu puta madre.</i>	You fucked up that man´s last walk! How would you like if somebody fucked your last walk? You´re like a god damned woman! You´re like your fucking mother!	Nula	Fidelidad lingüística	Traducción palabra por palabra (toda la muestra)	Aunque la muestra transcurre en "ON", no hay restricciones a destacar, y el resultado es muy literal.
68	Monsters´ Ball	0:31:46	Subtitulación	<i>Has jodido el último paseo de este hombre. ¿Te gustaría que te jodieran tu último paseo? ¡Eres como una mujer, como tu puta madre!</i>	You fucked up that man´s last walk! How would you like if somebody fucked your last walk? You´re like a god damned woman! You´re like your fucking mother!	Nula	Fidelidad lingüística	Reducción ("god damned") Traducción palabra por palabra (toda la muestra)	Sin comentarios adicionales a los mencionados en la versión doblada.

Número	Título	TCR	Modalidad	Traducción	V. Original	Restricción	Norma	Técnica	Comentarios
69	Monsters' Ball	0:32:11	Doblaje	(DE) <i>¡No me toques (OFF) con tus putas manos (ON), jodido negro!</i> (...) (OFF) <i>Tú no eres así.</i> (ON) <i>Yo soy así, Phil, yo soy así! Y si quiero, puedo dejarte sin tu puto trabajo.</i>	Get your fucking hands off me, you fucking nigger! (...) This ain't you! This is me, Phil, this is me! And I'm the man who can have your god damned job.	Nula	-	Calco ("jodido negro" -> "fucking nigger") Modulación ("No me toques con tus putas manos" -> "Get your fucking hands off me", "Tú no eres así" -> "This ain't you", "Yo soy así" -> "This is me", "puedo dejarte" -> "can have") Creación discursiva ("Y si quiero" -> "And I'm the man")	La creación discursiva impide que se pueda marcar la norma de la fidelidad lingüística.
70	Monsters' Ball	0:32:11	Subtitulación	<i>¡Quítame las manos de encima, negro de mierda!</i> - <i>¡Éste no eres tú, Hank!</i> - <i>¡Sí soy yo, Phil! ¡Soy yo!</i> <i>¡Y soy el hombre que puede quitarte el trabajo!</i>	Get your fucking hands off me, you fucking nigger! (...) This ain't you! This is me, Phil, this is me! And I'm the man who can have your god damned job.	Nula	Fidelidad lingüística	Traducción palabra por palabra ("¡Quítame las manos de encima, negro de mierda" -> "Get your fucking hands off me, fucking nigger") Amplificación ("Hank") Reducción ("god damned") Traducción uno por uno (resto de la muestra)	El resultado es más literal que en la muestra doblada.
71	Monsters' Ball	0:34:19	Doblaje	(ON) Tú me odias.(//) <u>Dímelo.</u> (OFF) <i>Me odias, ¿verdad?</i> (ON) <i>Sí, te odio.(/) Siempre te he odiado.</i> (ON) <i>Pues yo siempre te he querido.</i>	You hate me. Answer me. You hate me, don't you? Yeah, I hate you. I always did. Well, I always loved you.	Formal (sincronía en "ON")	Naturalización ("Dímelo" -> "Answer me") Fidelidad lingüística	Generalización ("Dímelo" -> "Answer me") Traducción uno por uno (resto de la muestra)	Sin comentarios adicionales.

Estudio empírico y descriptivo de los métodos de traducción para doblaje y subtitulación

Número	Título	TCR	Modalidad	Traducción	V. Original	Restricción	Norma	Técnica	Comentarios
72	Monsters´ Ball	0:34:19	Subtitulación	<i>Me odias. Respóndeme. Me odias, ¿no? Sí, te odio. Siempre te he odiado. Bueno, yo siempre te he querido.</i>	You hate me. Answer me. You hate me, don't you? Yeah, I hate you. I always did. Well, I always loved you.	Nula	Fidelidad lingüística	Traducción uno por uno (toda la muestra)	El resultado es más literal que en la muestra doblada.
73	Monsters´ Ball	0:42:03	Doblaje	(OFF) Hola vaquero. ¿Te apetece un coño de medianoche? (OFF) Sí, creo que sí. (ON) <i>Hacia tiempo, ¿eh?</i> (ON) <i>Sí, es que...</i> No me encontraba muy bien. (/) Y he estado muy ocupado <i>últimamente</i> .	Hey cowboy, feel like some late night pussy? Guess so. Haven't seen you in a while. Yeah, well, I haven't been feeling too good. Busy with a lot of things, this and that and the other, you know.	Nula	Naturalización ("Hacia tiempo, ¿eh?" -> "Haven't seen you in a while", "Sí, es que" -> "Yeah, well": se han introducido recursos de oralidad de la lengua meta)	Modulación ("Hacia tiempo, ¿eh?" -> "Haven't seen you in a while") Creación discursiva ("últimamente" -> "this and that and the other, you know")	Se utilizan técnicas características de un método interpretativo-comunicativo
74	Monsters´ Ball	0:42:03	Subtitulación	<i>¿Qué, vaquero? ¿Te apetece un polvo de última hora? Supongo que sí. Hacia tiempo que no te veía. Sí, bueno... No me sentía muy bien. He estado muy ocupado con esto y lo otro, ¿sabes?</i>	Hey cowboy, feel like some late night pussy? Guess so. Haven't seen you in a while. Yeah, well, I haven't been feeling too good. Busy with a lot of things, this and that and the other, you know.	Nula	-	Creación discursiva ("polvo de última hora" -> "late night pussy") Calco ("Supongo que sí" -> "I guess so", "¿sabes?" -> "you know") Traducción uno por uno (resto de la muestra)	Sin restricciones, no hemos detectado la presencia de ninguna norma. La traducción para subtitulación ha seguido un método tan literal, que se han empleado un par de calcos de los más típicos en la combinación de lenguas inglés -> español.

Número	Título	TCR	Modalidad	Traducción	V. Original	Restricción	Norma	Técnica	Comentarios
75	Monsters' Ball	0:42:34	Doblaje	(DE) <i>¿Cómo está Sonny?</i> (SB) <i>No puedo hacerlo esta noche, Vera.</i> (ON) <i>¿Seguro, cariño?</i> (SB) <i>No, esta noche no. (/)</i> (OFF) <i>Lo siento.</i> (SB) <i>No tienes por qué sentirlo. Otro día será.</i> (ON) <i>Está bien. (/)</i> <i>Puedes quedarte el dinero.</i> (OFF) <i>Eso iba a hacer.(/) Adiós.</i>	So, how's Sonny? I can't do this tonight, Vera. Are you sure, honey? No, not tonight. I'm sorry. You don't need to be sorry. Just do it some other time. Alright. You can keep that money. I'm going to. Adios.	Nula	Posible norma: No adaptación de palabras y frases que aparecen en una segunda lengua en el TO Fidelidad lingüística	Calco ("Adiós" -> "Adios") Modulación ("Otro día será" -> "Just do it some other time") Traducción uno por uno (resto de la muestra)	La restricción formal no la hemos marcado porque hay pocos fragmentos en "ON", y porque los que hay son fáciles de traducir por la similitud entre las lenguas. La modulación nos parece una buena solución, y llama la atención que el "Adios" del original se haya traducido. Entendemos que se trata de una convención: se dobla para no dejar la voz del original y para que el espectador no aprecie la diferencia de voces o tonalidades. Al doblar esa frase, el espectador de doblaje se queda sin saber que aparecía en español en el original, con lo que se pierde las connotaciones que aporta el hecho de incluir en el original una palabra en otra lengua. Pensamos, entonces, que la técnica correspondiente es un calco del original, que no transmite el significado pragmático (o intencional) del uso de "Adiós".
76	Monsters' Ball	0:42:34	Subtitulación	<i>¿Cómo está Sonny?</i> <i>Esta noche no puedo hacerlo, Vera.</i> <i>- ¿Estás seguro, cariño?</i> <i>- No, esta noche no. Lo siento.</i> <i>No lo sientas.</i> <i>Ya lo haremos en otro momento.</i> <i>Está bien.</i> <i>- Puedes quedarte con el dinero.</i> <i>- Bien. (sin traducir)</i>	So, how's Sonny? I can't do this tonight, Vera. Are you sure, honey? No, not tonight. I'm sorry. You don't need to be sorry. Just do it some other time. Alright. You can keep that money. I'm going to. Adios.	Formal (isocronía y número de caracteres por subtítulo)	-	Reducción ("No lo sientas" -> "You don't need to be sorry") Creación discursiva ("Bien" -> "I'm going to")	La subtitulación debe mantener las restricciones espacio-temporales del enunciado original. Por ello, se traduce el mensaje esencial.

Estudio empírico y descriptivo de los métodos de traducción para doblaje y subtitulación

Número	Título	TCR	Modalidad	Traducción	V. Original	Restricción	Norma	Técnica	Comentarios
77	Monsters' Ball	0:45:04	Doblaje	(OFF) ¿Qué le trae por aquí? (ON) Quiero dimitir, Señor, pero quería decírselo personalmente. (ON) Se lo agradezco Hank.(!) ¿Por qué no esperamos unas semanas antes de tramitarlo? (ON) <i>Esperar no serviría de nada</i> porque ya he tomado mi decisión. (ON) Bien, le echaremos de menos.	What brings you here, Hank? Sir, I'm resigning, and I wanted to come by and tell you personally, you know. I appreciate that Hank. Why don't we wait a few weeks before we submit the paperwork? That wouldn't do anybody any good to wait all that, I've got my mind made up. Alright. Gonna miss you.	Nula	Naturalización (empleo del tratamiento de Vd. por parte del empleado que va a pedir la cuenta, y viceversa)	Reducción ("Hank" - en la primera frase - , "come by", "you know") Modulación ("Esperar no serviría de nada" -> "That wouldn't do any good to wait all that")	Aparte de la norma y técnicas identificadas, la ausencia de restricción permite obtener un resultado de carácter natural.
78	Monsters' Ball	0:45:04	Subtitulación	<i>¿ Qué te trae por aquí, Hank? Señor, voy a dimitir, y ... Quería venir a despedirme personalmente, ¿sabe? Te lo agradezco, Hank. ¿Y si esperamos unas semanas antes de hacerlo oficial? Eso no le serviría a nadie. Estoy decidido. Está bien. Te echaremos de menos.</i>	What brings you here, Hank? Sir, I'm resigning, and I wanted to come by and tell you personally, you know. I appreciate that Hank. Why don't we wait a few weeks before we submit the paperwork? That wouldn't do anybody any good to wait all that, I've got my mind made up. Alright. Gonna miss you.	Formal (isocronía y número de caracteres por subtítulo)	Naturalización (empleo del tratamiento de Vd. por parte del empleado hacia su jefe) Fidelidad lingüística	Reducción ("to wait all that") Traducción uno por uno (resto de la muestra)	La restricción formal favorece el empleo de la reducción y la traducción de corte literal, que mantiene la fidelidad lingüística.
79	Monsters' Ball	0:46:02	Doblaje	<i>(sin traducir)</i>	DEPARTMENT OF CORRECTIONS (Sello en la camisa que se está quemando)	Icónica (Sincronía de contenido)	Posible norma: no traducción de insertos	Omisión (eliminación total)	Sin comentarios adicionales.
80	Monsters' Ball	0:46:02	Subtitulación	DEPARTAMENTO DE PRISIONES	DEPARTMENT OF CORRECTIONS (Sello en la camisa que se está quemando)	Formal (mayúsculas para la traducción del texto de la nota) Icónica (Sincronía de contenido)	Fidelidad lingüística	Traducción palabra por palabra	Sin comentarios adicionales.

Número	Título	TCR	Modalidad	Traducción	V. Original	Restricción	Norma	Técnica	Comentarios
81	Monsters´ Ball	0:48:36	Doblaje	(OFF) <i>¡Tyrell, apártate! (/)</i> (DE) <i>¿Quieres que te maten? Ven aquí.</i> (ON) <i>No vuelvas a hacerlo. no vuelvas a hacerlo.</i>	Ty, get out of the street You trying to get yourself killed? Don´t do that! Don´t do that!	Lingüística ("You trying to get yourself killed?")	Explicitación ("Tyrell" -> "Ty", "No vuelvas a hacerlo" -> "Don´t do that") Estandarización lingüística ("¿Quieres que te maten?" -> "You trying to get yourself killed?")	Ampliación ("Tyrell" -> "Ty", "No vuelvas a hacerlo" -> "Don´t do that") Generalización ("apártate" -> "get out of the street") Amplificación ("Ven aquí")	Llama la atención la elevada presencia de parámetros en una muestra tan reducida como esta.
82	Monsters´ Ball	0:48:36	Subtitulación	<i>¡Tyrell, sal de la calzada!</i> <i>¡No hagas eso! ¡No hagas eso!</i>	Ty, get out of the street You trying to get yourself killed? Don´t do that! Don´t do that!	Formal (isocronía y número de caracteres por subtítulo) Lingüística ("You trying to get yourself killed?")	Explicitación ("Tyrell" -> "Ty")	Ampliación ("Tyrell" -> "Ty") Omisión ("You trying to get yourself killed?") Traducción palabra por palabra ("No hagas eso" -> "Don´t do that")	Al igual que en la muestra doblada, llama la atención la elevada presencia de parámetros en una muestra tan reducida como esta.
83	Monsters´ Ball	0:52:52	Doblaje	(OFF) Sé que no hay que moverlos, pero (ON) mierda, la verdad es que no sabía qué debía hacer. El chico estaba tendido y la mujer estaba histérica. He hecho todo lo que he podido. Me pareció que lo mejor era meterlo en el coche y traerlo inmediatamente aquí. (DE) Sí, ha hecho usted muy bien. Así, que usted, pasaba por allí. (ON) Sí, pasaba por allí. A la señora no la conozco.	I know you´re not supposed to move people when they´re ailing, but shit I didn´t know what else to do. I mean, the... boy was lying there, the woman was hysterical, I just did the best I could do, I just thought (...) in the car and get them here as quick as I could, and that´s what I did. You did a good job. So, you were just passing by. Yeah, just passing by. I don´t know this lady at all.	Nula	Naturalización (empleo del tratamiento de Vd.)	Reducción ("when they´re ailing", "I mean", "and that´s what I did")	Gran parte de la muestra transcurre en "ON", pero no hemos detectado presencia de restricciones formales. Se presentan algunas reducciones, y la traducción es de tipo natural.

Estudio empírico y descriptivo de los métodos de traducción para doblaje y subtitulación

Número	Título	TCR	Modalidad	Traducción	V. Original	Restricción	Norma	Técnica	Comentarios
84	Monsters´ Ball	0:52:52	Subtitulación	<p>Sé que no hay que moverlos y todo eso, pero... no sabía qué hacer.</p> <p>El niño estaba allí tirado y la mujer estaba histérica. Pensé que lo mejor era subirlo al coche y traerlo rápidamente aquí, - y eso hice</p> <p>- <i>Claro</i>.</p> <p>Lo hizo muy bien.</p> <p>¿ Y Vd. simplemente pasaba por allí? Sí, pasaba por allí.</p> <p>No conozco a esa señora.</p>	<p>I know you´re not supposed to move people when they´re ailing, but shit I didn´t know what else to do. I mean, the... boy was lying there, the woman was hysterical, I just did the best I could do, I just thought (...) in the car and get them here as quick as I could, and that´s what I did.</p> <p>You did a good job. So, you were just passing by.</p> <p>Yeah, just passing by. I don´t know this lady at all.</p>	Formal (isocronía y número de caracteres por subtítulo)	<p>Naturalización (empleo del tratamiento de Vd.)</p> <p>Posible norma (profesional): Uso de abreviaturas ("Vd.") sancionadas por la norma en subtitulación</p>	<p>Reducción ("when they´re ailing", "shit", "I just did the best I could do", "I mean", "and that´s what I did")</p> <p>Amplificación ("Claro")</p>	El resultado global es bastante literal, y aparecen más reducciones que en doblaje.
85	Monsters´ Ball	0:56:56	Doblaje	<p>(ON) Me han dicho que le harán la autopsia. (/) No sé por qué tienen que hacerle la autopsia.(/) Le atropelló un coche.</p> <p>(ON) Eso puede ayudar a encontrar quién lo hizo.</p> <p>(ON) ¿De veras cree que lo harán?</p> <p>(ON) Sí, creo que harán <u>lo que puedan</u>.</p> <p>(ON) Es un niño negro. ¿Cree que lo harán?</p>	<p>Said they´re gonna do an autopsy. I don´t know why they´re gonna do an autopsy. He was hit by a car. Well I imagine that will help to find whoever did it.</p> <p>Do you really believe they´re gonna do that? I believe they´ll try their best, I do.</p> <p>He´s a black kid. Do you think they´re gonna do that?</p>	Formal (sincronía en "ON")	<p>Naturalización ("lip sync" en "lo que puedan" -> "their best")</p> <p>Empleo del tratamiento de Vd.</p>	Reducción ("Well I imagine", "I do")	La restricción formal sólo se presenta en un momento puntual. A excepción de las reducciones (posiblemente propias del ajuste), la traducción es de tipo natural.

Número	Título	TCR	Modalidad	Traducción	V. Original	Restricción	Norma	Técnica	Comentarios
86	Monsters' Ball	0:56:56	Subtitulación	<p><i>Dicen que van a hacerle la autopsia. No sé por qué van a hacerle la autopsia. Lo atropelló un coche. Supongo que los ayudará a averiguar quién lo hizo. ¿De verdad cree que van a hacer eso? Creo que harán lo que puedan, en serio. Es un niño negro. ¿Vd. cree que van a hacer eso?</i></p>	<p>Said they're gonna do an autopsy. I don't know why they're gonna do an autopsy. He was hit by a car. Well I imagine that will help to find whoever did it. Do you really believe they're gonna do that? I believe they'll try their best, I do. He's a black kid. Do you think they're gonna do that?</p>	<p>Formal (isocronía y número de caracteres por subtítulo)</p>	<p>Empleo del tratamiento de Vd. Posible norma (profesional): Uso de abreviaturas ("Vd.") sancionadas por la norma en subtitulación Fidelidad lingüística</p>	<p>Modulación ("Dicen" -> "Said") Creación discursiva ("en serio" -> "I do") Traducción uno por uno (resto de la muestra)</p>	<p>Entendemos que la muestra en su traducción para subtitulación es bastante fiel, y por lo tanto presenta un carácter marcadamente literal en su conjunto.</p>
87	Monsters' Ball	0:57:59	Doblaje	<p><i>(sin traducir)</i></p>	<p>NOTICE OF EVICTION (Firmas ilegibles) 30 DAYS TO VACATE OR WILL BE FORCIBLY PUT OUT BY SHERIFF (Nota pegada en la puerta de la casa de Leticia).</p>	<p>Icónica (Sincronía de contenido)</p>	<p>Posible norma: no traducción de insertos</p>	<p>Omisión (eliminación total)</p>	<p>Sin comentarios adicionales.</p>
88	Monsters' Ball	0:57:59	Subtitulación	<p>NOTIFICACIÓN DE DESAHUCIO 30 DÍAS PARA DESALOJAR</p>	<p>NOTICE OF EVICTION (Firmas ilegibles) 30 DAYS TO VACATE OR WILL BE FORCIBLY PUT OUT BY SHERIFF (Nota pegada en la puerta de la casa de Leticia).</p>	<p>Icónica (Sincronía de contenido) Formal (mayúsculas para la traducción del texto de la nota)</p>	<p>-</p>	<p>Reducción ("or will be forcibly put out by sheriff")</p>	<p>Se repite la tendencia observada: la subtitulación traduce los insertos, mientras que el doblaje no lo hace (al menos en esta película del corpus)</p>

Estudio empírico y descriptivo de los métodos de traducción para doblaje y subtitulación

Número	Título	TCR	Modalidad	Traducción	V. Original	Restricción	Norma	Técnica	Comentarios
89	Monsters' Ball	1:01:16	Doblaje	<p>(ON) <u>Yo no hubiera comprado una gasolinera.</u></p> <p>(ON) <i>¿Y por qué no?</i></p> <p>(ON) <i>En tu lugar</i> habría seguido haciendo <i>lo que haces mejor.</i></p> <p>(ON) ¿Y eso qué es?</p> <p>(ON) Funcionario de prisiones.</p> <p>(ON) Ya. Pues <u>va no soy funcionario de prisiones.</u> Soy el propietario de una gasolinera. (/) Ya he cerrado el trato, no hay remedio, <u>padre.</u></p>	<p>I wouldn't've bought no gas station.</p> <p>Is that right?</p> <p>I would've stuck to what I know best.</p> <p>What's that?</p> <p>Corrections Officer.</p> <p>Right. Well, I ain't a Corrections Officer no more, I'm a gas station owner. I've already made the deal, it's too late, pa.</p>	<p>Formal (sincronía en "ON")</p> <p>Lingüística ("I wouldn't've bought no...", "I ain't a Corrections Officer no more")</p>	<p>Naturalización (sincronía en "ON": "padre" -> "pa")</p> <p>Estandarización lingüística ("Yo no hubiera comprado una gasolinera" -> "I wouldn't have bought no gas station", "ya no soy funcionario de prisiones" -> "I ain't a Corrections Officer no more")</p>	<p>Creación discursiva ("¿Y por qué no?" -> "Is that right?")</p> <p>Ampliación ("En tu lugar")</p> <p>Modulación ("lo que haces mejor" -> "what I know best")</p>	<p>La presencia de restricciones condiciona la aparición de normas, así como la de técnicas de tipo interpretativo-comunicativo en doblaje.</p>
90	Monsters' Ball	1:01:16	Subtitulación	<p><u>Yo no habría comprado una gasolinera.</u></p> <p><i>¿Ah, no?</i></p> <p>Me habría quedado con lo que más conozco.</p> <p>¿Y qué es?</p> <p>Agente de prisiones.</p> <p>Bien.</p> <p><u>Pues va no soy agente de prisiones.</u></p> <p>Ahora tengo una gasolinera.</p> <p>Ya he cerrado el trato.</p> <p>Es demasiado tarde.</p>	<p>I wouldn't've bought no gas station.</p> <p>Is that right?</p> <p>I would've stuck to what I know best.</p> <p>What's that?</p> <p>Corrections Officer.</p> <p>Right. Well, I ain't a Corrections Officer no more, I'm a gas station owner. I've already made the deal, it's too late, pa.</p>	<p>Formal (isocronía y número de caracteres por subtítulo)</p> <p>Lingüística ("I wouldn't've bought no...", "I ain't a Corrections Officer no more")</p>	<p>Estandarización lingüística ("Yo no habría comprado una gasolinera" -> "I wouldn't have bought no gas station", "Pues ya no soy funcionario de prisiones" -> "I ain't a Corrections Officer no more")</p> <p>Posible norma: supresión de vocativos ("pa")</p>	<p>Creación discursiva ("¿Ah no?" -> "Is that right?")</p>	<p>En principio habíamos marcado como modulación ("lo que más conozco" -> "what I know best"), pero ahora pensamos que se trata más de un error de traducción que de una técnica en sí.</p>

Número	Título	TCR	Modalidad	Traducción	V. Original	Restricción	Norma	Técnica	Comentarios
91	Monsters' Ball	1:04:07	Doblaje	(ON) Mi hijo ha muerto.(/) <i>Y, bueno</i> , mi hijo ha muerto y yo, nunca fui un buen padre.(/) Ah, era un buen chico.(/) (SB) Supongo que de algún modo, yo, (ON) cuando vi por lo que usted estaba pasando me hizo pensar algo o recordar algo, no sé. (/) <i>Ah, como cuando</i> sientes que no puedes respirar (//) y no puedes sacar todo lo que llevas dentro, <i>eso es</i> .	My son died. And, well, yeah, he died and then ah, I never was a very good father. Ah, he's a good kid. I guess it is somehow I just, ah, went and see what you're going through there at time, made me think about some or made me remind of some, I don't know. Ah, you know when you feel like you can't breathe and, ah, you can't get out, ah, ah, from inside yourself, you know, really.	Nula	Naturalización (empleo del tratamiento de Vd.)	Creación discursiva ("Y bueno" -> "And, well", "Ah, como cuando" -> "Ah, you know", "eso es" -> "really")	La traducción ha intentado reproducir la oralidad, el mensaje entrecortado del protagonista en el original. El uso de estos recursos de la oralidad en español aleja la traducción del original, la hace más distante del TO, y por eso hemos marcado la técnica de la creación discursiva (propia de un método de traducción interpretativo-comunicativo).
92	Monsters' Ball	1:04:07	Subtitulación	<i>Mi hijo murió. Y... Bueno... Está muerto y... Nunca fui un buen padre. Él era un buen chaval. Supongo que de alguna forma, yo... Cuando vi por lo que estabas pasando... Me hizo pensar en algo, o me recordó algo, no lo sé. ¿Sabes cuando sientes que no puedes respirar? Y no puedes salir... De dentro de ti mismo realmente.</i>	My son died. And, well, yeah, he died and then ah, I never was a very good father. Ah, he's a good kid. I guess it is somehow I just, ah, went and see what you're going through there at time, made me think about some or made me remind of some, I don't know. Ah, you know when you feel like you can't breathe and, ah, you can't get out, ah, ah, from inside yourself, you know, really.	Nula	Fidelidad lingüística	Traducción uno por uno (toda la muestra)	La subtitulación debe respetar las limitaciones espacio-temporales del original, un enunciado bastante entrecortado. Por esta razón se generan gran cantidad de subtítulos, algunos con muy pocos caracteres.

Estudio empírico y descriptivo de los métodos de traducción para doblaje y subtitulación

Número	Título	TCR	Modalidad	Traducción	V. Original	Restricción	Norma	Técnica	Comentarios
93	Monsters' Ball	1:05:55	Doblaje	(ON) Sí, tuve que comprarlas a crédito, <u>y el hombre me dijo</u> que no podía vendérmelas así, pero creo que yo le gustaba y entonces <i>accedió</i> a vendérmelas a plazos. <i>Y pensé ¡qué diablos!</i> , unas cortinas rojas le irán estupendamente a mi casa. Así que le dije que me las quedaba.	I got these curtains right here on credit. And the man told me: I really am not supposed to get this deal, but I think he kind of liked me, and he told me I could have these curtains on credit. I said, hey, what the hell, some red curtains will be great for my place, so I said, hey, I take it.	Formal (sincronía en "ON")	Naturalización (bilabiales: "hombre" -> "man", "told me" -> "me dijo")	Reducción ("right here") Particularización ("accedió" -> "told me") Creación discursiva ("Y pensé" -> "I said") Equivalente acuñado ("¡qué diablos!" -> "what the hell")	Otra muestra más con presencia importante de los tres parámetros. Casi siempre aparecen muestras así en doblaje.
94	Monsters' Ball	1:05:55	Subtitulación	<i>Yo... Compré esas cortinas a plazos. El hombre me dijo que no podía hacer este trato. Pero creo que le gusté y me dijo que podía comprarlas a plazos. Y yo pensé: "Qué demonios, quedarán muy bien en casa". Así que le dije que me las llevaba.</i>	I got these curtains right here on credit. And the man told me: I really am not supposed to get this deal, but I think he kind of liked me, and he told me I could have these curtains on credit. I said, hey, what the hell, some red curtains will be great for my place, so I said, hey, I take it.	Formal (isocronía y número de caracteres por subtítulo)	Posible norma preliminar: inclusión de comillas (") para poner de manifiesto frases que se referencian literalmente	Creación discursiva ("Y yo pensé" -> "I said") Equivalente acuñado ("Qué demonios" -> "what the hell") Traducción uno por uno (resto de la muestra)	La restricción formal obliga al empleo de técnicas de traducción, aunque menos que en doblaje.
95	Monsters' Ball	1:07:05	Doblaje	(ON) Estos, estos dibujos (/) son los dibujos de mi marido <u>Lawrence</u> . (/) Lawrence, mi marido, fue quien los hizo. (/) Él fue el que electrocutaron (ON) <i>en Jackson</i> . (OFF) <u>Electrocutado</u> .	These, these pictures right here, these are my husband's drawings right here. Lawrence, my husband, he drew these. He got himself electrocuted over there in Jackson. He got himself...	Formal (isocronía): se ha eliminado "right here" de la primera frase, y se ha añadido "Lawrence", para cumplir la isocronía	Explicitación ("Lawrence", la primera vez que aparece en la traducción, "Electrocutado" -> "He got himself...")	Reducción ("right here" x2) Amplificación ("Lawrence", "Electrocutado" -> "He got himself...") Modulación ("fue quien los hizo" -> "he drew these")	La traducción intenta reproducir la oralidad del original.

Número	Título	TCR	Modalidad	Traducción	V. Original	Restricción	Norma	Técnica	Comentarios
96	Monsters´ Ball	1:07:05	Subtitulación	No, estos dibujos... Estos dibujos son de mi marido. Lawrence. Los dibujó mi marido. Lo electrocutaron allí, en Jackson. Lo...	These, these pictures right here, these are my husband´s drawings right here. Lawrence, my husband, he drew these. He got himself electrocuted over there in Jackson. He got himself...	Formal (isocronía y número de caracteres por subtítulo)	Fidelidad lingüística	Reducción ("right here" x2) Creación discursiva ("No" -> "These")	La traducción debe cumplir la restricción formal.
97	Monsters´ Ball	1:08:36	Doblaje	(ON) (R) No importa lo que trajera a casa, <u>sí</u> , él se lo comía todo, fuera lo que fuera . Si algún día traía pollo , <i>mi hijo</i> se lo comía todo antes de que yo pudiera probarlo.	I won´t care what I brought in this house, he just ate it up, I don´t care what it was what I brought in here. I´d bring some Popeye´s chicken the boy´d eat all day without me even getting a chance to get a bite...	Formal (sincronía en "ON") Sociocultural ("Popeye´s chicken")	Naturalización ("sí", "fuera lo que fuera" - > "I don´t care what it was what I brought in here") Naturalización de una restricción cultural ("pollo" -> "Popeye´s chicken")	Amplificación ("sí") Modulación ("fuera lo que fuera" -> "I don´t care what it was what I brought in here") Particularización ("mi hijo" -> "the boy") Reducción ("all day")	En estos casos, la modulación aporta oralidad a la traducción.
98	Monsters´ Ball	1:08:36	Subtitulación	Daba igual lo que trajera a casa, él se lo comía. <i>Trajera lo que trajera.</i> Si traía pollo Popeye , se lo comía <i>todo</i> sin darme la oportunidad de probarlo.	I won´t care what I brought in this house, he just ate it up, I don´t care what it was what I brought in here. I´d bring some Popeye´s chicken the boy´d eat all day without me even getting a chance to get a bite...	Formal (isocronía y número de caracteres por subtítulo) Sociocultural ("Popeye´s chicken")	Posible norma: Mantenimiento de los referentes culturales extranjeros	Modulación ("Trajera lo que trajera" -> "I don´t care what it was what I brought in here") Calco ("pollo Popeye" - > "Popeye´s chicken") Creación discursiva ("todo" -> "all day")	El referente sociocultural se ha calcado.
99	Monsters´ Ball	1:15:23	Doblaje	(ON) Que haya vomitado no tiene nada que ver contigo	Me getting sick back there ain´t nothing to do with you, alright?	Lingüística	Estandarización lingüística	Reducción ("alright?")	Sin comentarios adicionales.
100	Monsters´ Ball	1:15:23	Subtitulación	Que haya vomitado no tiene nada que ver contigo.	Me getting sick back there ain´t nothing to do with you, alright?	Lingüística	Estandarización lingüística	Reducción ("alright?")	Sin comentarios adicionales.
101	Monsters´ Ball	1:15:53	Doblaje	(DE) <i>¿Qué demonios le ha pasado?</i> (ON) <i>Me he torcido el tobillo intentando bañarme.</i> (DE) ¡Maldita sea! , <i>le dije que tuviera cuidado.</i> (ON) <i>Joder.</i>	What the hell happened to you? Twisted my ankle trying to take a bath. Goddamit. I told you to be careful. Damn. Oh, Goddam.	Sociocultural ("Goddamit")	Empleo del tratamiento de Vd. Eufemización ("¡Maldita sea!"-> "Goddamit")	Traducción uno por uno (toda la muestra)	En el doblaje se emplea el tratamiento de Vd., cuando el hijo (protagonista) se dirige al padre.

Estudio empírico y descriptivo de los métodos de traducción para doblaje y subtitulación

Número	Título	TCR	Modalidad	Traducción	V. Original	Restricción	Norma	Técnica	Comentarios
102	Monsters´ Ball	1:15:53	Subtitulación	¿ <i>Qué diablos te ha pasado?</i> <i>Me he torcido el tobillo cuando iba a bañarme.</i> <u><i>Maldita sea,</i></u> <i>te dije que tuvieras cuidado.</i> <u><i>Maldita sea.</i></u>	What the hell happened to you? Twisted my ankle trying to take a bath. Goddamit. I told you to be careful. Damn. Oh, Goddam.	Sociocultural ("Goddamit")	Eufemización ("¡Maldita sea!" -> "Goddamit", "Maldita sea" -> "Goddamn")	Traducción uno por uno (toda la muestra)	En la subtitulación no se ha optado por usar el tratamiento de Vd.
103	Monsters´ Ball	1:18:42	Doblaje	(ON) Quiero que te lo quedes. Significaría mucho para mí. (//) Vamos a dar una vuelta, <u>¿te parece bien?</u> (//) Vamos. (ON) Ni siquiera llevo zapatos. (SB) <i>No importa.</i> Sólo será un momento. Vamos. (ON) A ver <i>cómo lo llevas.</i>	I want you to have it, I really do. It'd mean a lot to me. Let's just take it through a little span. Come on. I ain't even got my shoes on. Unterrible, we won't go far, let's go. Come on. Let's see how it drives.	Formal (isocronía)	Naturalización ("Vamos a dar una vuelta, ¿te parece bien?" -> "Let's just take it through a little span") Fidelidad lingüística	Reducción ("I really do") Creación discursiva ("No importa" -> "Unterrible") Modulación ("cómo lo llevas" -> "how it drives")	Otra muestra más con presencia importante de los tres parámetros. El añadido de "te parece bien" es el fragmento que se ha usado para respetar la isocronía.
104	Monsters´ Ball	1:18:42	Subtitulación	Quiero que te lo quedes. Significaría mucho para mí. Vamos a dar una vuelta con él. Vamos. No llevo ni los zapatos puestos. <i>No pasa nada. Sólo es una vuelta.</i> A ver <i>cómo va.</i>	I want you to have it, I really do. It'd mean a lot to me. Let's just take it through a little span. Come on. I ain't even got my shoes on. Unterrible, we won't go far, let's go. Come on. Let's see how it drives.	Formal (isocronía y número de caracteres por subtítulo)	Fidelidad lingüística	Reducción ("I really do", "let's go") Creación discursiva ("No pasa nada" -> "Unterrible",) Modulación ("cómo va" -> "how it drives", "Sólo es una vuelta" -> "we won't go far")	La subtitulación debe reducir el contenido del original, y para ello, se hace necesario emplear muchas técnicas.
105	Monsters´ Ball	1:24:45	Doblaje	(OFF) ¿Es para Hank? (ON) Sí, es un regalo. (ON) Ya se lo daré yo. (OFF) (G) (ON) <u>Vaya,</u> (//) Hank habrá hecho algo muy bueno para merecer un sombrero como éste. (ON) Creo que sí. (ON) Cuando era joven, yo también me tiraba a las negras. (OFF) Hank es como yo, (ON) <i>se siente más hombre con un coño negro.</i>	That for Hank? Yeah, it's a gift. I'll see he gets it. Damn! Hank must've done something right to deserve a fine hat like this. I guess he did. In my prime, I had a thing for nigger juice myself. Hank is like his daddy. Ain't a man till he split a dark open.	Nula	Eufemización ("Vaya" -> "Damn")	Creación discursiva ("Vaya" -> "Damn", "se siente más hombre con un coño negro" -> "Ain't a man till he split a dark open") Reducción ("fine")	Sin comentarios adicionales.

Número	Título	TCR	Modalidad	Traducción	V. Original	Restricción	Norma	Técnica	Comentarios
106	Monsters' Ball	1:24:45	Subtitulación	¿Eso es para Hank? Sí, es un regalo. Me aseguraré de que le llegue. <i>¡Maldita sea!</i> Hank debe haber hecho algo bien para merecer un sombrero tan bonito. Supongo que sí. Cuando era joven, a mí también me tiraban los jugos de negra. Hank es como su padre. <i>No es un hombre hasta que no se tire a un coño negro.</i>	That for Hank? Yeah, it's a gift. I'll see he gets it. Damn! Hank must've done something right to deserve a fine hat like this. I guess he did. In my prime, I had a thing for nigger juice myself. Hank is like his daddy. Ain't a man till he split a dark open.	Nula	Eufemización ("¡Maldita sea!" -> "Damn") Fidelidad lingüística	Equivalente acuñado ("¡Maldita sea!" -> "Damn") Creación discursiva ("No es un hombre hasta que no se tire a un coño negro" -> "Ain't a man till he split a dark open") Reducción ("fine")	Sin comentarios adicionales.
107	Monsters' Ball	1:29:24	Doblaje	(ON) ¿Qué? (//) <i>¿Te devuelvo el coche?</i> (ON) No, no quiero que me lo devuelvas. Quiero que te lo quedes. (ON) ¿Y qué? (ON) <i>He metido a mi padre en una residencia.</i> (ON) No tengo tiempo para hablar.	What? You want your car back? No, I don't want the car back. I'm in for you to keep that. What? I just want you to know that I sent him away. Ain't got time to talk.	Formal (isocronía)	Naturalización (¿Te devuelvo e coche?" -> "You want your car back?", "He metido a mi padre en una residencia" -> "I just want you to know that I sent him away")	Modulación ("¿Te devuelvo el coche?" -> "You want your car back?") Reducción ("I want you to know") Particularización ("He metido a mi padre en una residencia" -> "I sent him away")	Un ejemplo claro de isocronía mediante el uso de ciertas técnicas de traducción.
108	Monsters' Ball	1:29:24	Subtitulación	<i>¿Qué?</i> <i>¿Quieres que te devuelva el coche</i> <i>No, no quiero el coche.</i> <i>Quiero que te lo quedes.</i> <i>¿Qué?</i> <i>Sólo quiero que sepas que lo he echado.</i> <i>No tengo tiempo para hablar.</i>	What? You want your car back? No, I don't want the car back. I'm in for you to keep that. What? I just want you to know that I sent him away. Ain't got time to talk.	Nula	Fidelidad lingüística	Traducción uno por uno (toda la muestra)	Sin comentarios adicionales.
109	Monsters' Ball	1:33:25	Doblaje	(ON) Esto es de Tyrell. (DE) Iba ahora a dejarlo arriba, (ON) en la habitación de mi hijo. <i>¿Te parece bien?</i> (ON) Está bien, <i>hazlo.</i> (ON) Puedes subir si quieres.	This Tyrell's. I thought I'd put it up there, that's, that's my boy's room. It's alright. It's alright. Yeah. You, you can go up if you want, too.	Nula	-	Creación discursiva ("¿Te parece bien?" -> "It's alright", "Hazlo" -> "Yeah") Reducción ("Yeah")	Sin comentarios adicionales.

Estudio empírico y descriptivo de los métodos de traducción para doblaje y subtitulación

Número	Título	TCR	Modalidad	Traducción	V. Original	Restricción	Norma	Técnica	Comentarios
110	Monsters´ Ball	1:33:25	Subtitulación	Esto es de Tyrell. - He pensado ponerlo allí arriba. Es el cuarto de mi hijo. Está bien. <i>Toma</i> . Puedes subir si quieres.	This Tyrell´s. I thought I´d put it up there, that´s, that´s my boy´s room. It´s alright. It´s alright. Yeah. You, you can go up if you want, too.	Nula	-	Creación discursiva ("Toma" -> "Yeah") Reducción ("It´s alright")	Sin comentarios adicionales.
111	Monsters´ Ball	1:35:03	Doblaje	(SB) Deseo cuidarte. (SB) Bien. Porque necesito <i>que me cuides</i> .	I want to take care of you. Good. Because I really need to be taken care of.	Nula	Fidelidad lingüística	Modulación ("que me cuides" -> "to be taken care of")	Sin comentarios adicionales.
112	Monsters´ Ball	1:35:03	Subtitulación	<i>Quiero cuidar de ti. Bien. Porque yo necesito que cuiden de mí.</i>	I want to take care of you. Good. Because I really need to be taken care of.	Nula	Fidelidad lingüística	Traducción uno por uno (toda la muestra)	Sin comentarios adicionales.
113	En la habitación	0:05:52	Doblaje	(ON) ¿Ves lo que le ha pasado a nuestra amiguita? (ON) ¿Qué? (OFF) Ha perdido una <i>pinza</i> (/) (ON) <u>La jaula tiene dos redes de nylon o cabeceras, y por ellas es por donde entra la langosta, cayendo en la trampa.</u> (OFF) <i>El interior es como una habitación</i> , donde se coloca el cebo, para que no se escape.	See what happened to this poor fella? What? Look, he lost an arm. This trap has nylon nets called heads, two-sided side heads to let the lobster crawl in, and inside what they call the bedroom head to hold the bait and keeps it from escaping.	Formal (isocronía)	Naturalización (fragmentos <u>subrayados</u> , que corresponden a la restricción formal, además de expresiones como "amiguita" o "pinza", que al pertenecer al registro coloquial, dotan al texto de mayor credibilidad)	Reducción ("two-sided side heads", "what they call") Amplificación ("cayendo en la trampa") Creación discursiva ("El interior es como una habitación" -> "and inside...the bedroom head")	Se trata de una muestra compleja, con restricción formal, que precisa de naturalización y empleo de numerosas técnicas de todo tipo. La reducción de un fragmento de difícil traducción obliga a la amplificación para cumplir con la isocronía.

Número	Título	TCR	Modalidad	Traducción	V. Original	Restricción	Norma	Técnica	Comentarios
114	En la habitación	0:05:52	Subtitulación	<p>¿Ves lo que le ha pasado a nuestra <u>amiguita</u>? - ¿Qué? - Ha perdido una <u>pinza</u>. La nasa tiene dos redes de nylon o cabeceras. Por ellas entra la langosta y dentro está el <u>habitáculo</u> donde se coloca el cebo para que no se escape.</p>	<p>See what happened to this poor fella? What? Look, he lost an arm. This trap has nylon nets called heads, two-sided side heads to let the lobster crawl in, and inside what they call the bedroom head to hold the bait and keeps it from escaping.</p>	Formal (isocronía y número de caracteres por subtítulo)	Naturalización (fragmentos subrayados, con expresiones como "amiguita" o "pinza")	<p>Reducción ("two-sided side heads", "what they call") Adaptación ("habitáculo" -> "bedroom")</p>	La subtitulación debe ser fiel a la duración del mensaje original, y respetar sus limitaciones espacio-temporales. Parte de los detalles del mensaje original se pierde en la subtitulación. El término "nasa" no lo hemos encontrado en el diccionario. La reducción no se compensa, como ocurría en el caso del doblaje. El empleo de guiones [-] para subtítulos en el mismo plano puede considerarse como una norma preliminar.
115	En la habitación	0:06:12	Doblaje	<p>(OFF) Como se suele decir: "dos es compañía, tres multitud", <u>pues eso le ha ocurrido</u>.(ON) <u>Cuando entran más de dos en la habitación, lo habitual es que acaben luchando entre ellas</u>. Por eso, Frank no puede dejar <u>de inspeccionar</u> (OFF) las jaulas más de un día.</p>	<p>You know the old saying: "Two's company, three's a crowd"? It's like that: get more than two of these in the bedroom, and chances are something like that's gonna happen. That's why Frank can't leave these traps for more than one day.</p>	Nula	Naturalización (fragmentos subrayados)	<p>Creación discursiva ("pues eso le ha ocurrido" -> "It's like that") Modulación ("Cuando entran más de dos en la habitación" -> "get more than two of these in the bedroom") Particularización ("acaben luchando entre ellas" -> "something like that is gonna happen") Particularización ("inspeccionar")</p>	<p>Se trata de una muestra compleja, que precisa de naturalización y empleo de numerosas técnicas de todo tipo. El equivalente en español del refrán es correcto "Dos es compañía, tres multitud" aparece como tal en la página web http://www.dominiospromocion.com/refranes-d.htm.</p>

Estudio empírico y descriptivo de los métodos de traducción para doblaje y subtitulación

Número	Título	TCR	Modalidad	Traducción	V. Original	Restricción	Norma	Técnica	Comentarios
116	En la habitación	0:06:12	Subtitulación	Como dice la gente: "Dos es compañía, tres multitud" <i>Cuando entran más de dos, y no es extraño</i> es normal que pase esto. <i>Por eso Frank no deja las nasas más de un día</i>	You know the old saying: "Two's a company, three's a crowd"? It's like that: get more than two of these in the bedroom, and chances are something like that's gonna happen. That's why Frank can't leave these traps for more than one day.	Formal (isocronía y número de caracteres por subtítulo)	Fidelidad lingüística	Reducción (It's like that") Modulación ("Cuando entran más de dos" -> "get more than two of these in the bedroom") Amplificación ("y no es extraño") Traducción uno por uno ("Por eso Frank no deja las nasas más de un día" -> That's why Frank can't leave the traps for more than one day")	La subtitulación debe ser fiel a la duración del mensaje original, y respetar sus limitaciones espacio-temporales. Parte de los detalles del mensaje original se pierde en la subtitulación. El término "nasa" no lo hemos encontrado en el diccionario. Se trata de una muestra compleja, con restricción formal, que precisa de naturalización y empleo de numerosas técnicas de todo tipo. La traducción del refrán está sancionada (ver comentarios de muestra de doblaje).
117	En la habitación	0:07:25	Doblaje	(ON) ¡Oh! <i>Ruth los odia.</i> (ON) ¿Qué? (ON) Me he equivocado de marca de bollos (ON) Podemos pedirle los suyos (/) ¡Ah! <i>Lo que daría por volver a ser joven</i> (ON) <u><i>Tampoco te comiste nada así en tu juventud</i></u>	¡Ah! Ruth hates these. What? I got the wrong kind of buns. Maybe we can borrow hers. Ah, what I would give to get back my youth. Willis, you never had that in your youth.	Ícónica (sincronía de contenido) Sociocultural ("bollos", "comerse")	Disfemización ("Tampoco te comiste nada así en tu juventud" -> "You never had that in your youth") Fidelidad lingüística	Traducción palabra por palabra ("Ruth los odia" -> "Ruth hates these") Reducción ("Willis") Traducción uno por uno ("¡Ah! Lo que daría por volver a ser joven" -> "Ah, what I would give to get back to my youth") Creación discursiva ("Tampoco te comiste nada así en tu juventud" -> "you never had that in your youth")	Los bollos ("buns") para la barbacoa se asocian, por un efecto de cambio de planificación, con los senos de la novia del hijo de uno de los dos personajes de la escena, que ya son algo mayores. Identificamos la disfemización en "comer" (por "had") en la última frase. La muestra es compleja de traducir, por la gran presencia de restricciones, que precisan del empleo de muchas técnicas de todo tipo. Con todo y con ello, existen soluciones literales y pensamos que se mantiene la fidelidad lingüística.

Número	Título	TCR	Modalidad	Traducción	V. Original	Restricción	Norma	Técnica	Comentarios
118	En la habitación	0:07:25	Subtitulación	<p><i>Ruth los odia.</i> - ¿Qué? - Me he equivocado de bollos - Podemos pedirle los suyos. - <i>Lo que daría por volver a ser joven.</i> - <u>Tampoco te comiste nada así en tu juventud.</u></p>	<p>¿Ah! Ruth hates these. What? I got the wrong kind of buns. Maybe we can borrow hers. Ah, what I would give to get back my youth. Willis, you never had that in your youth.</p>	<p>Icónica (sincronía de contenido) Sociocultural ("bollos", "comerse")</p>	<p>Disfemización ("Tampoco te comiste nada así en tu juventud" -> "You never had that in your youth") Fidelidad lingüística</p>	<p>Traducción palabra por palabra ("Ruth los odia" -> "Ruth hates these") Reducción ("Willis") Traducción uno por uno ("Lo que daría por volver a ser joven" -> "Ah, what I would give to get back to my youth") Creación discursiva ("Tampoco te comiste nada así en tu juventud" -> "you never had that in your youth")</p>	<p>En este caso, las soluciones para la versión subtitulada (también de carácter complejo) son muy similares a las empleadas en la doblada.</p>
119	En la habitación	0:09:55	Doblaje	<p>(ON) ¿Dónde se lo <u>corta</u> usted, Padre? (ON) Voy a una <u>escuela de peluquería</u> (ON) ¿Qué? <i>No puede elegir</i> peluquera en una <u>academia</u></p>	<p>Where do you go, Father? I just go to Supercuts Buagh, you can't request the same girl in Supercuts</p>	<p>Sociocultural ("Supercuts")</p>	<p>Naturalización ("escuela de peluquería", "academia" -> "Supercuts") Utilización del tratamiento de "Vd." Explicitación ("corta")</p>	<p>Descripción ("escuela de peluquería", "academia" -> "Supercuts") Modulación ("No puede elegir" -> "You can't request")</p>	<p>La restricción sociocultural corresponde a la escuela de peluquería americana denominada "Supercuts". En la traducción se explicita, al referirse al corte de pelo para traducir "go". También es interesante el cambio de tratamiento, ya que la actriz trata al reverendo con el que mantiene esta conversación de Vd.</p>
120	En la habitación	0:09:55	Subtitulación	<p>¿Dónde se lo <u>corta</u> usted, Padre? Voy a <i>Supercuts</i> <i>No puede elegir</i> peluquera en <i>Supercuts</i></p>	<p>Where do you go, Father? I just go to Supercuts Buagh, you can't request the same girl in Supercuts</p>	<p>Sociocultural ("Supercuts")</p>	<p>Explicitación ("corta") Utilización del tratamiento de "Vd." Fidelidad lingüística</p>	<p>Préstamo ("Supercuts") Modulación ("No puede elegir" -> "You can't request")</p>	<p>La traducción es más extranjerizante ya que se ha mantenido el referente cultural.</p>

Estudio empírico y descriptivo de los métodos de traducción para doblaje y subtitulación

Número	Título	TCR	Modalidad	Traducción	V. Original	Restricción	Norma	Técnica	Comentarios
121	En la habitación	0:10:21	Doblaje	(ON) <i>¡Ah! Vamos</i> (SB), Ruth, es un chiquillo. ¿Qué esperabas? <i>¿La canción típica?</i> (ON) <i>¿Darle algunos regalos, para que los guarde por ahí?</i> Es un niño, y como yo, <i>quiere algo especial.</i>	Ruth, he's a kid. What do you expect? Happy birthday, here's a box, drag it around for a while? He's a kid, he's like me, he wants it now.	Sociocultural ("Happy birthday")	Naturalización (fragmentos <u>subrayados</u>) Explicitación ("la canción típica" -> "Happy birthday")	Amplificación ("¡Ah! Vamos") Descripción ("¿La canción típica?" -> "Happy birthday") Ampliación ("¿Darle algunos regalos, para que los guarde por ahí?" -> "here's a box, drag it around for a while?") Creación discursiva ("quiere algo especial" -> "he wants it now")	La referencia cultural se explicita.
122	En la habitación	0:10:21	Subtitulación	<i>Ruth, es un chiquillo. ¿Qué esperabas? "Feliz cumpleaños, toma, una caja, guárdala por ahí?" Es un crío, como yo. Lo que quiere ahora (sic).</i>	Ruth, he's a kid. What do you expect? Happy birthday, here's a box, drag it around for a while? He's a kid, he's like me, he wants it now.	Sociocultural ("Happy birthday")	Fidelidad lingüística	Traducción literal (toda la muestra, a excepción de la última frase)	Entendemos que la última frase de la traducción debe ser un error, ya que no tiene mucho sentido.
123	En la habitación	0:12:04	Doblaje	(SB) Bueno, (/) <i>luego nos veremos</i> (ON) De acuerdo (/). <i>A las seis y media.</i>	(...) I'll see you later, then. OK. A little while	Nula	Explicitación ("a las seis y media" -> "A little while")	Modulación ("luego nos veremos" -> "I'll see you later") Ampliación ("A las seis y media" -> "A little while")	La explicitación no parece necesaria.
124	En la habitación	0:12:04	Subtitulación	Bueno, <i>nos vemos luego.</i> - Vale. - Dentro de un rato	(...) I'll see you later, then. OK. A little while	Nula	Fidelidad lingüística	Modulación ("nos vemos luego" -> "I'll see you later")	En muestras reducidas es fácil mantener la fidelidad lingüística. La explicitación no aparece en subtitulación.

Número	Título	TCR	Modalidad	Traducción	V. Original	Restricción	Norma	Técnica	Comentarios
125	En la habitación	0:14:39	Doblaje	(ON) <i>¿Qué estas haciendo aquí? Creía que habías ido a Boston (OFF) para la entrevista.</i> (ON) <i>Sí, pero la han aplazado</i> (ON) <i>Aha.</i> (ON) <i>Hola, Dr. Fowler</i> (ON) <i>Ah, ¿qué tal? (!) (OFF) ¿Dónde están los chicos?</i> (ON) <i>Los he dejado con mi madre</i> (ON) <i>Ah, (!) ¿te gusta la ensalada de col?</i>	What are you doing here? I thought you're driving to Boston for the interview. Yeah, no, it was rescheduled. Aha. Hi, Dr. Fowler. Hugh, hi. Ah, where are the boys? With my Mom. Ah, Do you like coleslaw?	Nula	Naturalización (fragmentos subrayados) Fidelidad lingüística	Traducción uno por uno (toda la muestra a excepción de lo indicado a continuación) Ampliación ("los he dejado con mi madre" - > "With my Mom")	La restricciones no están presentes, y se puede mantener la fidelidad y la tendencia a la literalidad, aunque se trate de una muestra más larga, que consiste en un diálogo de tres personajes.
126	En la habitación	0:14:39	Subtitulación	¿Qué haces aquí? Te hacía de viaje a Boston, para la entrevista. La han aplazado. Hola, Dr. Fowler. Hola. ¿Dónde están los chicos? Con mi madre. ¿Te gusta la ensalada de col?	What are you doing here? I thought you're driving to Boston for the interview. Yeah, no, it was rescheduled. Aha. Hi, Dr. Fowler. Hugh, hi. Ah, where are the boys? With my Mom. Ah, Do you like coleslaw?	Formal (isocronía y número de caracteres por subtítulo)	Fidelidad lingüística	-	El doblaje debe cumplir las restricciones espacio-temporales, para poder reproducir en los subtítulos la mayor parte del enunciado original. Se trata de traducir la información fundamental, pero aún así, se puede mantener la fidelidad lingüística. La traducción es de tipo natural.
127	En la habitación	0:15:30	Doblaje	(DE) <i>Sentaos aquí, chicos. A ver, déjame quitarte la camisa.</i> (OFF) <i>Levanta los brazos. Vamos.</i> (OFF) <i>Mamá, ¡quiero jugar!</i> (DE) <i>Está bien, está bien.</i>	(Soundtrack) (...) take out that (...) ¡Hands up! ¡Chin up! Mom, I wanna play! Alright, alright.	Nula	Naturalización (la primera parte de la muestra apenas se oye en la V.O., pero se ha doblado) Explicitación de fragmentos "ad lib"	Amplificación ("Sentaos aquí, chicos. A ver...camisa" -> "...take out that...") Creación discursiva ("Vamos" -> "Chin up")	Se comprueba la tendencia a "sobrenaturalizar" presente en el doblaje en algunas ocasiones. En este caso, se trata de un plano largo, donde se ve a Marisa Tomei con sus dos hijos en el campo de béisbol.
128	En la habitación	0:15:30	Subtitulación	¡Arriba esas manos! - ¡Mamá, quiero jugar! - Ya va.	(Soundtrack) (...) take out that (...) ¡Hands up! ¡Chin up! Mom, I wanna play! Alright, alright.	Nula	Fidelidad lingüística No explicitación de fragmentos Ad lib	Reducción ("Chin up")	La subtitulación no ha considerado necesario (nosotros estamos de acuerdo) traducir esa información.

Estudio empírico y descriptivo de los métodos de traducción para doblaje y subtitulación

Número	Título	TCR	Modalidad	Traducción	V. Original	Restricción	Norma	Técnica	Comentarios
129	En la habitación	0:15:59	Doblaje	(ON) Frank, <u>¿has felicitado a tu madre por la ensalada?</u> (ON) <u>¿Estaba buena?</u> (ON) <u>Sí, Frank ha disfrutado mucho esta tarde.</u> (/) <u>Le encantó tu ensalada, comió por dos.</u> (ON) <u>Para eso la hice.</u>	Frank, did you tell your mom how good it was? How good what was? Frank had quite a time this afternoon. Loved your coleslaw. Ate enough for too. Well, that´s what it´s for.	Nula	Naturalización (fragmentos subrayados) Explicitación (la referencia a la "ensalada" no aparece directamente en el original en la primera parte de la muestra) Fidelidad lingüística	Ampliación ("¿has felicitado a tu madre por la ensalada" -> "did you tell your mom how good it was") Creación discursiva ("¿Estaba buena?" -> "How good what was?") Traducción palabra por palabra (resto de la muestra)	Esta muestra juega con el doble sentido de la ensalada ("coleslaw") que el hijo, su novia y el padre han comido a mediodía. El padre había llegado a casa a mediodía, y había pillado a Frank y a su novia en el piso de arriba. De ahí "¿Estaba buena?" y "comió por dos". La explicitación conlleva una pérdida del efecto humorístico, ya que se pierde la ambigüedad del original.
130	En la habitación	0:15:59	Subtitulación	<u>¿Le has contado a tu madre lo buena que estaba?</u> <u>¿Qué estaba bueno?</u> <u>Frank ha disfrutado mucho esta tarde.</u> <u>Le encantó tu ensalada.</u> <u>Se puso las botas.</u> <u>Bueno, para eso está.</u>	Frank, did you tell your mom how good it was? How good what was? Frank had quite a time this afternoon. Loved your coleslaw. Ate enough for too. Well, that´s what it´s for.	Nula	Fidelidad lingüística	Creación discursiva ("Se puso las botas" -> "Ate enough for you") Traducción palabra por palabra (el resto de la muestra)	En este caso, curiosamente, la traducción de tipo literal consigue reproducir, incluso mejor que la muestra doblada, el juego de dobles sentidos del original.
131	En la habitación	0:16:45	Doblaje	(ON) <u>Esa chica vale mucho.</u> (ON) <u>¿Quieres volverme loco.</u> (SB) mamá? (/) (ON) <u>Tengo</u> muchas amigas, no sé por qué ella tiene que ser diferente. (ON) Ya sé que no. (ON) No vamos en serio, mamá. (ON) ¿No? (ON) No. (/) <u>Es un ligue de verano.</u>	She´s such a brave girl. That´s it. You´re driving me nuts, Mom. I´ve had lots of girlfriends, and I don´t understand why this one is any different. I know you don´t. We´re not serious, Ma. No? No. It´s a summer thing.	Formal ("sincronía en "ON")	Naturalización (fragmentos subrayados, que corresponden a la restricción formal: "vale" -> "brave", eliminación de "That´s it", "volverme" -> "nuts", "Tengo" -> "I´ve had")	Creación discursiva ("Esa chica vale mucho" -> "She´s such a brave girl", "Es un ligue de verano" -> "It´s a summer thing") Reducción ("That´s it") Modulación ("¿Quieres volverme loco" -> "You´re driving me nuts")	Sorprende de nuevo la acusada coincidencia de las traducciones para las dos versiones.

Número	Título	TCR	Modalidad	Traducción	V. Original	Restricción	Norma	Técnica	Comentarios
132	En la habitación	0:16:45	Subtitulación	<i>Esa chica vale mucho. Vale ya. Me estás volviendo loco, mamá. Tengo muchas amigas y no sé por qué ella tiene que ser diferente. Ya sé que no. No vamos en serio, mamá. ¿No? No. Es un ligue de verano.</i>	She's such a brave girl. That's it. You're driving me nuts, Mom. I've had lots of girlfriends, and I don't understand why this one is any different. I know you don't. We're not serious, Ma. No? No. It's a summer thing.	Formal (isocronía y número de caracteres por subtítulo)	Fidelidad lingüística	Creación discursiva ("Esa chica vale mucho" -> "She's such a brave girl", "Es un ligue de verano" -> "It's a summer thing")	La subtitulación debe ser fiel a la duración del mensaje original, y respetar sus limitaciones espacio-temporales. Parte de los detalles del mensaje original se pierden en la subtitulación. Por eso, tal vez se ha traducido "Tengo" por "I've had" (en el caso del doblaje era por la sincronía en "ON")
133	En la habitación	0:19:41	Doblaje	(ON) ¿Cambiar? No. <i>No tengo por qué.</i> Todo cambia a mi alrededor. Tú cambias. Te quedas mi casa, <i>la custodia de mis hijos</i> , y te follas a otro. Pero yo no cambio en absoluto.	Change? No. No I don't change. Everything around me changes. You change. You take my house, and you take my kids and you fuck this other guy. But I don't change at all.	Nula	Naturalización ("No tengo por qué" -> "No I don't change") Explicación ("la custodia de mis hijos" -> "you take my kids") Fidelidad lingüística	Generalización ("No tengo por qué" -> "No I don't change") Ampliación ("la custodia de mis hijos" -> "you take my kids")	La restricción ha obligado a naturalizar y explicitar, con lo que aparecen dos ejemplos de técnicas que se desvían ligeramente de una aproximación en general literal de la traducción, aproximación que mantiene la fidelidad lingüística.
134	En la habitación	0:19:41	Subtitulación	<i>¿Cambiar? No. No cambio. Todo cambia a mi alrededor. Tú cambias. Te quedas con mi casa, con mis hijos y te follas a otro. Pero yo no cambio para nada.</i>	Change? No. No I don't change. Everything around me changes. You change. You take my house, and you take my kids and you fuck this other guy. But I don't change at all.	Formal (isocronía y número de caracteres por subtítulo)	Fidelidad lingüística	Traducción uno por uno (toda la muestra)	La subtitulación debe ser fiel a la duración del mensaje original, y respetar sus limitaciones espacio-temporales. La restricción formal impone una traducción de tipo literal.
135	En la habitación	0:21:29	Doblaje	(sin traducir)	RICHARD STROUT ROCKLAND HIGH SCHOOL 1982 REGIONAL CHAMPIONSHIP (placa en trofeo)	Icónica (Sincronía de contenido)	Posible norma: no traducción de información obvia (inglés que el público medio entiende), o de información no relevante	Omisión (eliminación total)	Sin comentarios adicionales.

Estudio empírico y descriptivo de los métodos de traducción para doblaje y subtitulación

Número	Título	TCR	Modalidad	Traducción	V. Original	Restricción	Norma	Técnica	Comentarios
136	En la habitación	0:21:29	Subtitulación	RICHARD STROUT ROCKLAND CAMPEONATO REGIONAL ESCOLAR 1982	RICHARD STROUT ROCKLAND HIGH SCHOOL 1982 REGIONAL CHAMPIONSHIP (placa en trofeo)	Icónica (Sincronía de contenido) Formal (mayúsculas para la traducción del texto en pantalla, isocronía y número de caracteres por subtítulo)	Possible norma: traducción de códigos gráficos	-	"ESCOLAR" es el equivalente a "HIGH SCHOOL", que debe cambiar de posición para poder alojar toda la información en un subtítulo de dos líneas. El empleo de mayúsculas supone una restricción formal en el sentido de que caben menos caracteres en cada línea del subtítulo. Sin embargo, para el caso de los códigos gráficos, su empleo es obligatorio, por lo que se trata entonces de una convención profesional, o una norma preliminar. Todas estas restricciones han podido condicionar que la traducción de este ejemplo en concreto sea mala.
137	En la habitación	0:22:48	Doblaje	(ON) <i>Voy a esperar un año.</i> (ON) ¡Frank! (SB) <i>Es necesario, además un año no sup..</i> (ON) No puedes hacer eso, Frank (ON) ¿Por qué no?. Lo he estado pensando. (/) (SB) <i>Hablo en serio.</i> (ON) No, tú... Dijiste que lleva un eternidad montar un (OFF) estudio. (ON) Exacto, y ¿qué es un año en la eternidad?	What if I wait a year? Frank! A year is not gonna make that... You can't do that, Frank. Why not? I've thought a lot about this. I have, and... No, you... You told me it takes forever just to establish yourself. Exactly. So, what's a year in forever?.	Formal ("sincronía en "ON")	Naturalización (fragmentos <u>subrayados</u> , que corresponden a la restricción formal: "pensando" -> "about", "montar" -> "establish", aunque también hay naturalización en (SB), como "Es necesario" y "Hablo en serio", e intentos de reproducir la oralidad en "no sup...")	Modulación ("Voy a esperar un año" -> "What if I wait a year?") Amplificación ("Es necesario", "Hablo en serio", "además") Particularización ("montar un estudio" -> "to establish yourself")	Se trata de una muestra compleja, con restricción formal, que precisa de distintos tipos de naturalización, así como del empleo de numerosas técnicas.

Número	Título	TCR	Modalidad	Traducción	V. Original	Restricción	Norma	Técnica	Comentarios
138	En la habitación	0:22:48	Subtitulación	<p>¿Y si espero un año? - <i>Un año no es nada</i> - <i>No puedes, Frank.</i> ¿Por qué no? Lo he pensado mucho <i>En serio</i> No, tú... <i>Me dijiste que lleva una eternidad montar un estudio.</i> <i>Exacto.</i> <i>¿Qué es un año en la eternidad?</i></p>	<p>What if I wait a year? Frank! A year is not gonna make that... You can't do that, Frank. Why not? I've thought a lot about this. I have, and... No, you... You told me it takes forever just to establish yourself. Exactly. So, what's a year in forever?.</p>	Formal (isocronía y número de caracteres por subtítulo)	Condensación de información mínima necesaria en subtítulos, como supresión de vocativos ("Frank"), o de marcadores discursivos ("So")	<p>Reducción ("Frank!", "Un año no es nada" -> "A year is not gonna make that...", "No puedes, Frank" -> "You can't do that, Frank", "I have, and...")</p> <p>Amplificación ("En serio")</p> <p>Particularización ("montar un estudio" -> "to establish yourself")</p> <p>Traducción uno por uno ("Me dijiste que lleva una eternidad" -> "You told me it takes for ever", "Exacto, y ¿qué es un año en la eternidad" -> "Exactly. So, what's a year in forever")</p>	La subtitulación debe ser fiel a la duración del mensaje original, y respetar sus limitaciones espacio-temporales. Por ese motivo, se debe condensar la información no considerada como fundamental, por medio de reducciones. La muestra también presenta técnicas literalizantes, en la medida de lo posible, y de tipo intermedio, como la amplificación y la particularización.
139	En la habitación	0:24:11	Doblaje	<p>(ON) ¿Qué es esto, un <i>Action Man</i>? (ON) Sí, <i>Richard se lo regaló a Duncan por su cumpleaños.</i></p>	<p>What is this, Action Man? Yeah. Richard gave it to Dunc for his birthday.</p>	Sociocultural ("Action Man")	<p>Explicitación ("Duncan" -> "Dunc")</p> <p>Fidelidad lingüística</p>	<p>Particularización ("regaló" -> "gave")</p> <p>Préstamo ("Action Man")</p> <p>Traducción uno por uno (resto de la muestra)</p>	No se ha buscado un equivalente en la lengua meta para la referencia sociocultural, quizá porque se trata de un referente muy conocido.
140	En la habitación	0:24:11	Subtitulación	<p>¿Qué es esto, un <i>Action Man</i>? <i>Richard se lo regaló a Duncan por su cumpleaños.</i></p>	<p>What is this, Action Man? Yeah. Richard gave it to Dunc for his birthday.</p>	Sociocultural ("Action Man")	<p>Explicitación ("Duncan" -> "Dunc")</p> <p>Fidelidad lingüística</p>	<p>Préstamo ("Action Man")</p> <p>Traducción uno por uno (resto de la muestra)</p>	Idénticos comentarios a los de la muestra de doblaje porque, de hecho, las traducciones para las dos versiones son idénticas.

Estudio empírico y descriptivo de los métodos de traducción para doblaje y subtitulación

Número	Título	TCR	Modalidad	Traducción	V. Original	Restricción	Norma	Técnica	Comentarios
141	En la habitación	0:26:54	Doblaje	(ON) Frank, <u>lo vuestro no es un enamoramiento propio de las vacaciones del verano</u> . (OFF) <u>esa chica tiene dos hijos</u> , (SB) y cuanto antes lo dejéis, mejor.	Frank, this is not some sweetie from Vassar (sic, sub en inglés. Bazar?) that you can visit on holidays. You're not in this alone. And the sooner you end it, the better.	Formal ("sincronía en "ON": "vacaciones" -> "Vassar") Sociocultural ("sweetie from Vassar")	Naturalización ("no es un enamoramiento propio de las vacaciones del verano" -> "this is not some sweetie from Vassar that you can visit on holidays") Explicitación ("esa chica tiene dos hijos" -> "you're not in this alone")	Ampliación ("lo vuestro no es un enamoramiento propio de las vacaciones de verano" -> "this is not some sweetie from Vassar that you can visit on holidays", "esa chica tiene dos hijos" -> "you're not in this alone")	La versión subtitulada en inglés reproduce "sweetie from Vassar", que entendemos como "sweetie from Bazar", en el sentido de "una aventura pasajera". La presencia simultánea de las restricciones formal y sociocultural ha obligado a naturalizar y explicitar a la vez, recurriendo a la ampliación. Al final aparece una traducción natural, ya sin restricciones, y sin necesidad de naturalizar.
142	En la habitación	0:26:54	Subtitulación	No es un <u>ligue del Vassar que sólo ves en verano</u> . <i>No estás solo en esto.</i> <i>Y cuanto antes lo dejes, mejor.</i>	Frank, this is not some sweetie from Vassar (sic, sub en inglés. Bazar?) that you can visit on holidays. You're not in this alone. And the sooner you end it, the better.	Formal (isocronía y número de caracteres por subtítulo) Sociocultural ("sweetie from Vassar")	Fidelidad lingüística	Préstamo ("ligue del Vassar" -> "sweetie from Vassar") Particularización ("que sólo ves en verano" -> "that you can visit on holidays") Traducción uno por uno (resto de la muestra)	Ejemplo claro de que en subtitulación se naturaliza menos. La traducción ha mantenido la estructura del original, sin molestarse a naturalizar la restricción sociocultural (préstamo). Ha mantenido la literalidad en la medida de la posible, particularizando para condensar la información.
143	En la habitación	0:28:27	Doblaje	(ON) Pescadores de verano, <u>son temporeros</u> (SB) como Frank. <u>La verdad es que me sacan de quicio</u> . <u>Por lo menos hay 80 con licencia</u> . <u>Huh!</u> Debería poner un cartel: "Al que no se queda en casa le abro las caldas".	Summer fishermen. Lot of part-timers, like Frank here. Get in your hair. As many as 80 own now licenses. Should put up a sign: "Stay in your own backyard, or loose your traps"	Formal (sincronía en "ON": "temporeros" -> "part-timers") Lingüística (idiolecto del pescador anciano: frases sin verbos, enunciado entrecortado, expresiones cortas y llenas de significado)	Naturalización ("son temporeros" -> "Lot of part-timers", "La verdad", "Huh") Estandarización lingüística (fragmentos subrayados, existe interferencia entre esta norma y la naturalización)	Amplificación ("La verdad") Reducción ("here") Creación discursiva ("me sacan de quicio" -> "Get in your hair", "Al que no se queda en casa le abro las caldas" -> "Stay in your own backyard, or loose your traps")	Muestra compleja, por la cantidad de restricciones y normas. Al final el doblaje naturaliza y estandariza, por medio de técnicas de índole interpretativo-comunicativo e intermedias.

Número	Título	TCR	Modalidad	Traducción	V. Original	Restricción	Norma	Técnica	Comentarios
144	En la habitación	0:28:27	Subtitulación	<p>Pescadores de verano. Temporeros, como Frank. <i>Me sacan de quicio.</i> <i>Hay por lo menos 80 licencias.</i> Debería poner un cartel: <u>"O te quedas en casa o te quito la nasa"</u>.</p>	<p>Summer fishermen. Lot of part-timers, like Frank here. Get in you hair. As many as 80 own now licenses. Should put up a sign: "Stay in your own backyard, or loose your traps"</p>	<p>Lingüística (idiolecto del pescador anciano: frases sin verbos, enunciado entrecortado, expresiones cortas y llenas de significado)</p>	<p>Naturalización ("O te quedas en casa o te quito la nasa": intento de pareado con rima para emular el registro coloquial)</p> <p>Posible norma preliminar: inclusión de comillas (") para hacer referencia a elementos del original que no enuncian directamente los actores en pantalla, o simplemente por similitud con el original</p>	<p>Creación discursiva ("me sacan de quicio" -> "Get in your hair", "O te quedas en casa, o te quito la nasa" -> "Stay in your backyard, or loose your traps")</p> <p>Modulación ("Hay por lo menos 80 licencias" -> "As many as 80 own now licenses")</p>	<p>La traducción para subtitulación ha optado por otras soluciones. En primer lugar ha traducido naturalmente el idiolecto del pescador, se supone que porque encaja bien con las características intrínsecas de esta modalidad. Además, ha optado por crear un pareado en la frase final (naturalización) empleando el término "nasa", que ya había aparecido en muestras anteriores. La modulación puede ser debida a la necesidad de condensación.</p>
145	En la habitación	0:30:09	Doblaje	<p>(ON) <i>Es un trabajo como otro, tu padre vivió así.</i> Y a veces esas cosas saltan una generación.</p>	<p>It's as good a life as any. It was good enough for your father. And sometimes things as these skip a generation.</p>	<p>Nula</p>	<p>-</p>	<p>Particularización ("Es un trabajo como otro" -> "It's as good a life as any")</p> <p>Creación discursiva ("tu padre vivió así" -> "It was good enough for your father")</p>	<p>No hemos detectado la presencia de restricciones o normas. Aún así, en una muestra tan reducida, marcamos la presencia de dos técnicas.</p>

Estudio empírico y descriptivo de los métodos de traducción para doblaje y subtitulación

Número	Título	TCR	Modalidad	Traducción	V. Original	Restricción	Norma	Técnica	Comentarios
146	En la habitación	0:30:09	Subtitulación	Es una vida digna. Lo fue para tu padre. A veces se salta una generación.	It's as good a life as any. It was good enough for your father. And sometimes things as these skip a generation.	Formal (isocronía y número de caracteres por subtítulo)	Condensación de información mínima necesaria en subtítulos	Reducción ("as any", "things as these")	La subtitulación debe ser fiel a la duración del mensaje original, y respetar sus limitaciones espacio-temporales. Por ese motivo, se debe condensar la información no considerada como fundamental, por medio de reducciones. Este ejemplo demuestra claramente que hay algunas muestras (no todas) en que la restricción formal marcada destaca especialmente en subtitulación. No se trata de una restricción general que aplica a todas las muestras de subtitulación, sino únicamente a las que hemos marcado como tales, por considerarlas especialmente significativas. En las muestras en que no hemos marcado esta restricción formal como presente, se deberá entender que la traducción natural funciona también perfectamente en subtitulación.

Número	Título	TCR	Modalidad	Traducción	V. Original	Restricción	Norma	Técnica	Comentarios
147	En la habitación	0:31:45	Doblaje	(ON) <u><i>El perro del mendigo y el gato de la viuda</i></u> engordan si les das buena comida. Canta <i>el ave zancuda su estival canción.</i> (OFF) <i>El veneno procede de la lengua que difama,</i> (ON) <u><i>el de la serpiente y el tritón es el sudor de la envidia.</i></u> <u><i>El de la abeja de miel,</i></u> los celos del artista.	The beggar's dog and the widow's cat feed them and thou wilt grow fat the gnat sings his summer song poison gets from slander's tongue The poison of the snake and newt is the sweat of the envy's foot The poison of the honey bee is the artist's jealousy.	Formal (sincronía en "ON")	Naturalización (fragmentos subrayados, que corresponden a la restricción formal) Fidelidad lingüística (debe mantenerse, en la medida de lo posible, la métrica de los versos del original en la traducción)	Traducción literal (toda la muestra)	Muestras casi idénticas para ambas versiones. Comprobar en encuesta al traductor (Comprobado en 8.1.2.2.)
148	En la habitación	0:31:45	Subtitulación	<i>El perro del mendigo y el gato de la viuda también engordan si les das buena comida. Canta el ave zancuda su estival canción. El veneno procede de la lengua que difama. El de la serpiente y el tritón es el sudor de la envidia. El de la abeja de miel, los celos del artista.</i>	The beggar's dog and the widow's cat feed them and thou wilt grow fat the gnat sings his summer song poison gets from slander's tongue The poison of the snake and newt is the sweat of the envy's foot The poison of the honey bee is the artist's jealousy.	Formal (isocronía y número de caracteres por subtítulo)	Fidelidad lingüística (se han dividido los subtítulos, hasta cierto punto, de acuerdo con los versos del poema en el original)	Traducción literal (toda la muestra)	Muestras idénticas para ambas versiones. Al comprobar esta observación en la encuesta al traductor, nos indica que esa es su forma de proceder cuando recibe el encargo de traducir ambas versiones de la misma película. Véase 8.1.2.2., donde se amplían estas consideraciones.

Estudio empírico y descriptivo de los métodos de traducción para doblaje y subtitulación

Número	Título	TCR	Modalidad	Traducción	V. Original	Restricción	Norma	Técnica	Comentarios
149	En la habitación	0:36:13	Doblaje	<p>(OFF) Abre la puerta. ¡Frank! ¡Frank, amigo! ¿estás ahí? Siento mucho lo que ha pasado, <i>en serio</i>. Perdona, siento lo que ha pasado. <i>Déjame entrar</i>.</p> <p>(ON) Richard, vete.</p> <p>(OFF) ¡<i>Abre la puerta!</i></p> <p>(ON) ¡<i>Lárgate!</i> (G) ¡<i>No te dejaré cruzar esta puerta!</i></p> <p>(OFF) ¡<i>Abre!</i></p> <p>(ON) ¡<i>Ya basta</i>, Natalie se ha ido, no está aquí, llamaré a la policía si no te vas! (/) ¡<i>Vete!</i></p> <p>(ON) De acuerdo, vale.</p>	<p>Open the door. Frank, Frank buddy. You in there? Frank, I'm really sorry about what happened. Right? I apologize. I'm sorry about what happened. Now, open the door. Richard, leave.</p> <p>Open up! Leave now! I'm not letting you in this door!</p> <p>Open the door! She left! Nathalie is gone. She's not here and I'm calling the police if you don't leave. Just go Alright. Alright.</p>	Formal (sincronía en "ON")	<p>Naturalización (fragmentos <u>subrayados</u>, que corresponden a la restricción formal)</p> <p>Disfemización ("¡Lárgate!" -> "Leave now!")</p>	<p>Creación discursiva ("en serio" -> "Right?", "Déjame entrar" -> "Now, open the door", "¡Lárgate! -> "Leave now", "¡Ya basta!" -> "She left")</p> <p>Particularización ("¡Abre la puerta! -> "Open up")</p> <p>Reducción ("¡Abre!" -> "Open the door")</p> <p>Traducción literal ("¡No te dejaré cruzar esta puerta!" -> "I'm not letting you in this door")</p>	Muestra complicada, por la restricción formal. Aunque los enunciados del original son cortos, no se puede mantener la fidelidad lingüística. Como ejemplo, la gran cantidad de técnicas de traducción que son necesarias.
150	En la habitación	0:36:13	Subtitulación	<p>¡Abre la puerta!</p> <p>Frank, amigo. ¿Estás ahí?</p> <p><u>Siento lo que ha pasado. ¿vale?</u></p> <p><u>Pido perdón.</u></p> <p>Ahora, abre la puerta.</p> <p>- Richard, vete.</p> <p>- Abre.</p> <p>- ¡Vete! No te dejaré entrar!</p> <p>- ¡Abre la puerta!</p> <p>¡Se ha ido!</p> <p><u>Llamaré a la policía si no te vas.</u></p> <p>¡Vete!</p> <p>Está bien.</p> <p>Está bien.</p>	<p>Open the door. Frank, Frank buddy. You in there? Frank, I'm really sorry about what happened. Right? I apologize. I'm sorry about what happened. Now, open the door. Richard, leave.</p> <p>Open up! Leave now! I'm not letting you in this door!</p> <p>Open the door! She left! Nathalie is gone. She's not here and I'm calling the police if you don't leave. Just go Alright. Alright.</p>	Formal (isocronía y número de caracteres por subtítulo,)	Condensación de información mínima necesaria en subtítulos (eliminación de vocativos, información no considerada fundamental, se ha marcado en <u>subrayado</u> los subtítulos donde se hace más patente esta consideración)	Reducción ("Frank", "I'm sorry about what happened (se repite por segunda vez), "in this door", "Nathalie is gone. She's not here...")	La restricción formal propia de la subtitulación, y la necesidad de condensar la información en esta modalidad, obligan a reducir bastante.

Número	Título	TCR	Modalidad	Traducción	V. Original	Restricción	Norma	Técnica	Comentarios
151	En la habitación	0:37:49	Doblaje	(OFF) Matt, <i>la Sra. Strout</i> por la línea dos. Dice que es muy importante.	Matt, there's a Mrs. Strout on line 2. She says it's very important.	Nula	Explicitación ("la Sra. Strout" -> "there's a Mrs. Strout")	Particularización ("la Sra. Strout" -> "there's a Mrs. Strout")	Aún en ausencia de restricciones, la versión doblada explícita, con lo que se pierde el matiz de que la telefonista no sabe de qué Sra. Strout se trata ("a Mrs. Strout"). De nuevo observamos una coincidencia total entre la traducción para las dos versiones.
152	En la habitación	0:37:49	Subtitulación	<i>La Sra. Strout</i> en la línea dos. Dice que es muy importante.	Matt, there's a Mrs. Strout on line 2. She says it's very important.	Nula	Explicitación ("La Sra. Strout" -> "there's a Mrs. Strout") Condensación de información mínima necesaria en subtítulos (vocativos)	Particularización ("La Sra. Strout" -> "there's a Mrs. Strout") Reducción ("Matt")	En cursiva en la versión subtitulada (se trata de una convención profesional, o de una norma preliminar). Véase comentarios en la versión doblada sobre explicitación y coincidencia de traducciones. La explicitación marcada podría considerarse un error de traducción, pero como nosotros no analizamos estos casos, y como no hay restricciones, tampoco podemos afirmar que esa es la causa de esta solución. En realidad, la explicitación supone una pérdida del significado pragmático: en el texto original se infiere que la telefonista no conoce a la Sra. Strout, pero en la traducción deducimos que sí la conoce. Estamos hablando de "inferencia", un concepto que, según Mason, corresponde a una parte del significado interpersonal, que se pierde en la subtitulación.

Estudio empírico y descriptivo de los métodos de traducción para doblaje y subtitulación

Número	Título	TCR	Modalidad	Traducción	V. Original	Restricción	Norma	Técnica	Comentarios
153	En la habitación	0:42:52	Doblaje	(OFF) <i>Bien amigos, a continuación nuestro siguiente invitado, llegado directamente desde Montreal.</i> Demos la bienvenida <i>con un fuerte aplauso</i> a Anthony Clarke. (G) (ON) ¿Quieres más? (ON) Aha. (OFF) (G)	Ah, my next guest a very talented funny man performing live at the end of the month at the Montreal Comedy Festival just for last, please welcome Anthony Clarke. Some more?	Sociocultural ("Montreal Comedy Festival")	Naturalización (fragmentos <u>subrayados</u> , que corresponden a la emisión del programa de televisión: se han mantenido las convenciones del género en la cultura meta. Se ha imitado el típico discurso del presentador de un programa de TV, eso es el género, y al reproducir esas convenciones del género en la traducción, se naturaliza o se adapta el texto)	Creación discursiva ("Bien amigos...Montreal" -> "Ah, my next guest...just for last") Amplificación ("con un fuerte aplauso")	El doblaje ha considerado necesario traducir, aunque de forma bastante creativa, la emisión del programa de televisión que aparece en "OFF".
154	En la habitación	0:42:52	Subtitulación	(<i>sin traducir</i>) ¿Quieres más?	Ah, my next guest a very talented funny man performing live at the end of the month at the Montreal Comedy Festival just for last, please welcome Anthony Clarke. Some more?	Sociocultural ("Montreal Comedy Festival")	Posible norma: No traducción de enunciados procedentes de los insertos de TV y radio	Omisión (eliminación total)	No se ha considerado relevante la traducción de la emisión televisiva (de hecho, consideramos que no lo es).
155	En la habitación	0:44:14	Doblaje	(OFF) ¿Sí? (ON) <i>Matt</i> , me voy a comer. (ON) De acuerdo. (ON) ¿Traigo alguna cosa? (ON) No, gracias. (ON) ¿Seguro? (ON) <i>Sí, no tengo apetito.</i> (ON) De acuerdo.	Yeah? I'm gonna go to lunch. Okay. Can I get you anything? No, I'm fine. Are you sure? Yeah, I'm okay. Okay.	Formal (isocronía)	Explicitación ("Sí, no tengo apetito" -> "Yeah, I'm okay")	Amplificación ("Matt", "No tengo apetito")	Aún en presencia de restricción formal, el doblaje explicita.

Número	Título	TCR	Modalidad	Traducción	V. Original	Restricción	Norma	Técnica	Comentarios
156	En la habitación	0:44:14	Subtitulación	<p>Matt, me voy a comer. Vale. ¿Te traigo algo? No, gracias. ¿Seguro? Sí, gracias. Como quieras.</p>	<p>Yeah? I'm gonna go to lunch. Okay. Can I get you anything? No, I'm fine. Are you sure? Yeah, I'm okay. Okay.</p>	Nula	-	<p>Amplificación ("Matt")</p> <p>Creación discursiva ("Sí, gracias" -> "Yeah, I'm okay", "Como quieras" -> "Okay")</p>	Sin comentarios adicionales.
157	En la habitación	0:47:42	Doblaje	<p>(OFF) <u>Cuéntame, ¿cómo son esos calamares salteados? Bueno, es una preparación rápida, apenas 15 minutos y una cocción de unos 20 segundos. ¿Y es fácil de preparar? Sencilísimo...</u></p> <p>(OFF) ¡Hola! (SB) ¿Cómo te ha ido el día? (OFF) Bien, he almorzado con Willis.(/) Ha sido agradable volverle a ver. (ON) A mí también me ha ido bien, gracias. (SB) Perdona, ¿has dicho algo? (ON) No.</p>	<p>(...) it is from the south to the combination of spices as very southern, and I'll tell you what makes it southern: there are (...) put in this (...) Hi! How was your day? Fine! I had lunch with Willis. It was really great to see him. My day was fine too, thanks. Sorry. Did you say something? (OFF) (...) use too much of that, just a little bit... (ON) No.</p>	Icónica (sincronía de contenido)	<p>Naturalización (fragmentos subrayados, que corresponden a la restricción icónica de la emisión del programa de televisión)</p> <p>Fidelidad lingüística</p>	<p>Creación discursiva ("Cuéntame... Sencilísimo...")</p> <p>Traducción uno por uno (resto de la muestra)</p>	El doblaje ha considerado necesario traducir, aunque de forma bastante creativa, la emisión del programa de televisión que aparece en "OFF". Se mantiene la fidelidad lingüística en el resto.

Estudio empírico y descriptivo de los métodos de traducción para doblaje y subtitulación

Número	Título	TCR	Modalidad	Traducción	V. Original	Restricción	Norma	Técnica	Comentarios
158	En la habitación	0:47:42	Subtitulación	<p><i>(sin traducir)</i> - ¿Qué tal te ha ido hoy? - Bien He almorzado con Willis. Ha sido muy agradable. Yo también bien, gracias. Perdona, ¿has dicho algo? No.</p>	<p>(...) it is from the south to the combination of spices as very southern, and I'll tell you what makes it southern: there are (...) put in this (...) Hi! How was your day? Fine! I had lunch with Willis. It was really great to see him. My day was fine too, thanks. Sorry. Did you say something? (OFF) (...) use too much of that, just a little bit... (ON) No.</p>	Icónica (sincronía de contenido)	<p>Possible norma: Omisión de toda la información procedente de aparatos de radio y TV Fidelidad lingüística</p>	<p>Omisión (eliminación total) Traducción uno por uno (resto de la muestra: "almorzado", "yo también, gracias")</p>	<p>No se debe haber considerado relevante la traducción de la emisión televisiva (de hecho, consideramos que no lo es). Se mantiene la fidelidad lingüística.</p>
159	En la habitación	0:49:39	Doblaje	<p>(OFF) Entonces, (ON) cerré la puerta (/) y (/) entré (DE) en mi habitación. En ese momento (OFF) oí unos gritos y estaban discutiendo. (ON) Llegué a las escaleras (/) y oí (/) (OFF) oí el disparo.</p>	<p>I... I closed the door, I... I walked through my room. I heard some yelling, I heard yelling, yelling. I got to the stairs, and then I heard, I heard the shot.</p>	Formal (sincronía en "ON")	<p>Naturalización (fragmentos subrayados, que corresponden a la restricción formal)</p>	<p>Amplificación ("Entonces") Creación discursiva ("estaban discutiendo" - > "yelling")</p>	<p>Muestra altamente marcada por la restricción formal, y por lo tanto muy naturalizada, incluso en fragmentos en "OFF" y "DE". Posiblemente se ha naturalizado mucho por la importancia de la escena (en el juicio) para el desarrollo global de la historia.</p>
160	En la habitación	0:49:39	Subtitulación	<p>Cerré la puerta. Entré en mi cuarto. Oí unos... ... gritos. Oía gritar. Salí a la escalera... y oí... Oí el disparo.</p>	<p>I... I closed the door, I... I walked through my room. I heard some yelling, I heard yelling, yelling. I got to the stairs, and then I heard, I heard the shot.</p>	Formal (isocronía y número de caracteres por subtítulo)	-	<p>Reducción ("yelling")</p>	<p>La subtitulación debe ser fiel a la duración del mensaje original, y respetar sus limitaciones espacio-temporales, aunque esto suponga pautar unos subtítulos con tan pocos caracteres.</p>

Número	Título	TCR	Modalidad	Traducción	V. Original	Restricción	Norma	Técnica	Comentarios
161	En la habitación	0:50:49	Doblaje	(OFF) Sra. Strout, en su declaración a la policía afirmó (ON) que usted fue testigo cuando el acusado disparó el arma. (/) ¿En realidad vio usted cómo le disparaba? (ON) (Gestos)	Mrs. Strout, in the police report you stated that you had witnessed the firearm discharge. Did you witness the firearm discharge?	Formal (sincronía en "ON")	Naturalización (fragmentos <u>subrayados</u> , que corresponden a la restricción formal) Explicitación ("el acusado disparó el arma", "cómo le disparaba" -> "firearm discharge")	Ampliación ("el acusado disparó el arma", "cómo le disparaba" -> "firearm discharge") Amplificación ("En realidad")	Muestra altamente marcada por la restricción formal, y por lo tanto muy naturalizada.
162	En la habitación	0:50:49	Subtitulación	Sra. Strout en el informe policial afirma que fue testigo de cómo el arma <i>fue disparada</i> . ¿Fue testigo de cómo el arma <i>fue disparada</i> ?	Mrs. Strout, in the police report you stated that you had witnessed the firearm discharge. Did you witness the firearm discharge?	Nula	-	Transposición ("el arma fue disparada" -> "firearm discharge")	La transposición tiene un fuerte contenido de calco (el original presenta la voz activa, y no pasiva), y resulta muy extranjerizante. Hemos definido esta técnica (Capítulo 4) como el "cambio de categoría gramatical", pero en este caso concreto, creemos que se podría redefinir como un cambio de voz (de activa a pasiva) del verbo.
163	En la habitación	0:52:18	Doblaje	(OFF) Su.. supongo (ON) <u>que confía que le condenen a cadena perpetua</u> , ¿verdad? (ON) Lo que ella declaró, <u>¿en qué nos perjudica?</u> (ON) <u>Como está el caso</u> , posiblemente, <u>homicidio involuntario</u> .	You're... You're confident you can put him away for good then, right? The things she said in there, what's the damage? The way this is going, potentially, manslaughter.	Nula	Naturalización (fragmentos <u>subrayados</u> , que destacan el intento de reflejar la oralidad del original en la traducción) Explicitación ("Como está el caso" -> "The way this is going", "¿en qué nos perjudica?" -> "what's the damage?")	Creación discursiva ("que le condenen a cadena perpetua" -> "you can put him away for good") Particularización ("Como está el caso" -> "The way this is going", "¿en qué nos perjudica?" -> "what's the damage?") Equivalente acuñado ("homicidio involuntario" -> "manslaughter")	Muestra altamente marcada por la restricción formal, y por lo tanto muy naturalizada, con elevada presencia de técnicas para una muestra relativamente reducida.

Estudio empírico y descriptivo de los métodos de traducción para doblaje y subtitulación

Número	Título	TCR	Modalidad	Traducción	V. Original	Restricción	Norma	Técnica	Comentarios
164	En la habitación	0:52:18	Subtitulación	¿Confía en que podrá meterle en la cárcel de por vida? <i>Lo que ella declaró...</i> ¿En qué nos perjudica? <i>Tal y como transcurre el caso,</i> posiblemente <i>homicidio involuntario.</i>	You're... You're confident you can put him away for good then, right? The things she said in there, what's the damage? The way this is going, potentially, manslaughter.	Formal (isocronía y número de caracteres por subtítulo)	Explicitación ("¿en qué nos perjudica?" -> "what's the damage?"; "Tal y como transcurre el caso" -> "The way this is going")	Particularización ("Tal y como transcurre el caso" -> "The way this is going", "¿en qué nos perjudica?" -> "what's the damage?"; "Lo que ella declaró..." -> "The things she said in there") Equivalente acuñado ("homicidio involuntario" -> "manslaughter")	En principio la restricción formal no parece muy marcada, pero se explicita mucho, por medio de particularizaciones.
165	En la habitación	0:53:17	Doblaje	(ON) Dr. Fowler, Sra. Fowler, lo siento. <i>Crean que les entiendo.</i> (ON) No, no lo entiende.(/) No lo entiende.	Dr. Fowler, Mrs. Fowler, I'm sorry. I understand. No, you don't. No, you don't.	Formal (sincronía en "ON")	Naturalización ("Crean que les entiendo" -> "I understand")	Ampliación ("Crean que les entiendo" -> "I understand")	La sincronía formal exige naturalizar, y esto se consigue por medio de una ampliación.
166	En la habitación	0:53:17	Subtitulación	Dr. Fowler, Sra. Fowler, lo siento. Lo entiendo. No lo entiendo. No lo entiendo.	Dr. Fowler, Mrs. Fowler, I'm sorry. I understand. No, you don't. No, you don't.	Nula	Fidelidad lingüística	-	En subtitulación, sin restricciones, se mantiene la fidelidad de forma estricta por medio de traducción natural.
167	En la habitación	0:54:13	Doblaje	(OFF) Dr. Fowler, ¿qué esperaba usted? (OFF) <i>La verdad, no me había hecho ninguna idea.</i> (OFF) Perdone, ¿qué opinión le merece la fianza de Richard Strout? (OFF) <i>Sinceramente, me parece una injusticia, sobre todo por el desarrollo del caso.</i> (OFF) Dr. Fowler, ¿ha tenido algún contacto con Richard Strout? (OFF) No, no. <i>En absoluto.</i> (OFF) ¿Cómo está llevando su esposa todo esto? (OFF) <i>Pueden imaginárselo, ha perdido un hijo y su asesino goza de todos los beneficios.</i> (OFF) <i>¿Cree en la justicia del sistema legal?</i> (OFF) <i>Aún es pronto para creer que no se hará justicia. Y ahora por favor, les ruego que se marchen, queremos estar a solas, gracias.</i>	Dr. Fowler, what were you expecting? I have no idea. Dr. Fowler, how do you feel about Richard Strout's bail? Well that's (...) and then I (...) I'm not (...) Dr. Fowler, have you had any contact with Mr. Strout? No. How's Mrs. Fowler handling this? Ah, She's (...) You feel the justice (...)? (...) the legal system will (...) Alright?	Nula	Naturalización (los fragmentos subrayados corresponden a los elementos de la muestra donde se aprecia la naturalización con más claridad) Explicitación ("¿Cómo está llevando su esposa todo esto?" -> "How's Mrs. Fowler handling this?")	Amplificación ("La verdad", "Sinceramente...caso", "Pueden...beneficios", "Cree en...legal?", "Aún es pronto...gracias") Ampliación ("no me había hecho ninguna idea" -> "I have no idea")	Toda la muestra corresponde a planos generales, con sonido apenas audible en "OFF". El doblaje se ha tomado el trabajo de naturalizar, por medio de algunas ampliaciones, pero sobre todo de ampliaciones.

Número	Título	TCR	Modalidad	Traducción	V. Original	Restricción	Norma	Técnica	Comentarios
168	En la habitación	0:54:13	Subtitulación	<p>¿Qué esperaba usted? No me había hecho ninguna idea. ¿Qué opinión le merece la fianza de Richard Strout? ¿Ha tenido algún contacto con Richard Strout? ¿Cómo lleva la Sra. Fowler todo esto?</p>	<p>Dr. Fowler, what were you expecting? I have no idea. Dr. Fowler, how do you feel about Richard Strout's bail? Well that's (...) and then I (...) I'm not (...) Dr. Fowler, have you had any contact with Mr. Strout? No. How's Mrs. Fowler handling this? Ah, She's (...) You feel the justice (...)? (...) the legal system will (...) Alright?</p>	Nula	Posible norma: Omisión de toda la información no relevante en subtitulación, en planos generales y en "OFF (código de planificación, código de colocación del sonido)	Omisión (de las respuestas del doctor, a excepción de la primera)	La versión subtitulada ha optado por traducir todas las preguntas de los periodistas, y tan sólo una respuesta del protagonista. Todas las soluciones, en ausencia de restricciones, son naturales.
169	En la habitación	0:56:37	Doblaje	(OFF) Strout en libertad bajo fianza. El juez <u>no interpreta</u> riesgo de fuga.	Strout out on bail; the judge says no risk (titular de periódico)	Icónica (Sincronía de contenido, códigos gráficos)	Naturalización (traducción en OFF de los códigos gráficos) Explicitación ("no interpreta" -> "says")	Particularización ("de fuga") Creación discursiva ("no interpreta" -> "says")	Sin comentarios adicionales.
170	En la habitación	0:56:37	Subtitulación	STROUT EN LIBERTAD BAJO FIANZA EL JUEZ <u>NO VE</u> RIESGO DE FUGA	Strout out on bail; the judge says no risk (titular de periódico)	Formal (mayúsculas para la traducción del texto de la nota) Icónica (Sincronía de contenido)	Explicitación ("no ve" -> "says") Posible norma: traducción de códigos gráficos	Particularización ("de fuga") Creación discursiva ("no ve" -> "says")	Sin comentarios adicionales.
171	En la habitación	0:57:10	Doblaje	(OFF) ¿Tiene cambio (SB) de 50, por favor? (SB) Perdone.(/) A ver. (OFF) Gracias, <i>hija</i> . (ON) Perdona, ¿podrías darme otra bolsa? (DE) Sí, claro.	<p>Could you break a 50, please? Excuse me. Yeah. Thank you dear. Could I possibly have another bag? Oh, sure.</p>	Nula	Naturalización (tratamiento de "Vd" por parte de la anciana, al dirigirse a una dependienta mucho más joven que ella. Posiblemente para indicar buena educación)	Creación discursiva ("A ver" -> "Yeah", "hija" -> "dear")	Como la traducción por medio de la pasiva de "Could I possibly have another bag?" es imposible, nos inclinamos a pensar que se trata de traducción natural.

Estudio empírico y descriptivo de los métodos de traducción para doblaje y subtitulación

Número	Título	TCR	Modalidad	Traducción	V. Original	Restricción	Norma	Técnica	Comentarios
172	En la habitación	0:57:10	Subtitulación	¿Tiene cambio de 50, por favor? Perdone. <i>Gracias, querida.</i> ¿Me podría dar otra bolsa? Claro.	Could you break a 50, please? Excuse me. Yeah. Thank you dear. Could I possibly have another bag? Oh, sure.	Nula	Tratamiento de "Vd." por parte de la anciana, al dirigirse a una dependienta mucho más joven que ella. Posiblemente para indicar buena educación Fidelidad lingüística	Calco ("Gracias, querida" -> "Thank you dear")	Sorprende el tratamiento de Vd. en esta traducción para subtitulación, aunque también se presenta en la muestra doblada. Sirve también el comentario de la traducción natural que destacamos en la muestra doblada.
173	En la habitación	0:58:05	Doblaje	(ON) Dr. Fowler, yo, (/) <u>no quise</u> . (SB) <i>Tranquila, lo siento.</i> (ON) Yo, no mentí.(/) No mentí, la primera vez. <u>Fue así.(/) Fue como ocurrió.</u>	Dr. Fowler, I... dear... Yeah, I... I... I know. I didn't lie. I didn't lie, the first time. It was, it's how it came out.	Formal (sincronía en "ON")	Naturalización ("no quise" -> "dear", "Fue así. Fue como ocurrió" -> "It was, it's how it came out")	Creación discursiva ("no quise" -> "dear", "Tranquila, lo siento" -> "Yeah, I...I... I know")	La sincronía obliga a naturalizar, empleando creaciones discursivas.
174	En la habitación	0:58:05	Subtitulación	Dr. Fowler... Ya lo sé. No mentí. No mentí la primera vez. Fue así... Fue así como ocurrió.	Dr. Fowler, I... dear... Yeah, I... I... I know. I didn't lie. I didn't lie, the first time. It was, it's how it came out.	Nula	-	Reducción ("I...dear...")	Sin restricciones, seguimos confirmando que la subtitulación traduce de forma natural, haciendo uso de las reducciones con frecuencia.
175	En la habitación	0:59:39	Doblaje	(ON) <u>¿Cuánto terreno es tuyo?</u> (ON) (R) Siempre preguntas lo mismo. (R) (ON) ¿Conoces la cala que hay detrás de la casa? (ON) Sí. (ON) Pues desde allí hasta la otra orilla. <u>Unas 143 hectáreas. ¿Sabes por cuánto lo compré?</u> (SB) No. (ON) <i>Mejor no te lo digo.</i> (R) (ON) (R)	So, how much of this is yours? You ask me that every time. You know the cove, the other side of the cabin? Yeah. All the way to the other shore, right there. Almost 350 acres. You know what it went for, when I bought it? No. You don't wanna know.	Formal (sincronía en "ON") Sociocultural ("350 acres")	Explicitación (¿Cuánto terreno es tuyo" -> "How much of this is yours?") Naturalización ("Unas 143 hectáreas" -> "Almost 350 acres" - Sociocultural -, "¿Sabes por cuanto lo compré?" -> "You know what it went for, when I bought it?" - Formal -)	Particularización (¿Cuánto terreno es tuyo" -> "How much of this is yours?") Modulación ("Mejor no te lo digo" -> "You don't wanna know")	Muestra compleja, por la cantidad de restricciones y normas. Al final el doblaje naturaliza y explicita.

Número	Título	TCR	Modalidad	Traducción	V. Original	Restricción	Norma	Técnica	Comentarios
176	En la habitación	0:59:39	Subtitulación	<p><i>¿Cuánto terreno es tuyo?</i> Siempre preguntas lo mismo. ¿Conoces la cala que hay detrás de la casa? Desde allí hasta la otra orilla. Unas 143 hectáreas. ¿Sabes por cuánto lo vendían cuando lo compré? <i>No te lo creerías.</i></p>	<p>So, how much of this is yours? You ask me that every time. You know the cove, the other side of the cabin? Yeah. All the way to the other shore, right there. Almost 350 acres. You know what it went for, when I bought it? No. You don't wanna know.</p>	Sociocultural ("350 acres")	<p>Explicitación (¿Cuánto terreno es tuyo" -> "How much of this is yours?")</p> <p>Naturalización ("Unas 143 hectáreas" -> "Almost 350 acres")</p>	<p>Particularización (¿Cuánto terreno es tuyo" -> "How much of this is yours?")</p> <p>Creación discursiva ("No te lo creerías" -> "You don't wanna know")</p>	La mayor parte de la traducción coincide con la de doblaje, excepto la última frase. Por eso los valores de los tres parámetros identificados son muy similares.
177	En la habitación	1:01:00	Doblaje	<p>(ON) ¿Cuántos nietos tienes ya? (ON) Ah, (R) (/) Bueno, están los pequeños, Charles y Shannon, los tres mayores, y los bebés, junto con Mary y George, Wendy, Lee, en total, once. (ON) <i>Debe ser maravilloso.</i> (OFF) Como Willis suele decir, es difícil que nuestra familia se extinga. (/) (ON) Lo siento mucho, Ruth. No pensaba (OFF) <i>lo que decía.</i></p>	<p>How many grandchildren do you have, now? Ah, well, there's little Charles and Shannon, ah, the three older ones, and the babies (Charles, Shannon, Mary, George, Wendy, Lee...). So that's eleven. It must be wonderful. Willis always says: "I guess there's no danger of us dying off". I'm so sorry Ruth. I just wasn't thinking.</p>	Formal (sincronía en "ON")	<p>Naturalización (fragmentos subrayados, que corresponden a la restricción formal. También se presentan algunos casos de "ON", donde no es necesario naturalizar, debido a la similitud de las lenguas (la enumeración de los nietos).</p> <p>Explicitación ("lo que decía")</p>	<p>Creación discursiva ("en total" -> "so")</p> <p>Traducción palabra por palabra ("Debe ser maravilloso" -> "It must be wonderful")</p> <p>Amplificación ("lo que decía")</p>	Muestra con dificultades, con elevada presencia de parámetros.

Estudio empírico y descriptivo de los métodos de traducción para doblaje y subtitulación

Número	Título	TCR	Modalidad	Traducción	V. Original	Restricción	Norma	Técnica	Comentarios
178	En la habitación	1:01:00	Subtitulación	<p>¿Cuántos nietos tienes ya? A ver, los pequeños Charles y Shannon. Los tres mayores y los bebés. Charles, Shannon, Mary, George, Wendy, Lee... 11 en total. <i>Debe de ser maravilloso.</i> Como Willis dice: es difícil que nuestra familia se extinga. Lo siento mucho Ruth. No pensaba lo que decía.</p>	<p>How many grandchildren do you have, now? Ah, well, there's little Charles and Shannon, ah, the three older ones, and the babies (Charles, Shannon, Mary, George, Wendy, Lee...). So that's eleven. It must be wonderful. Willis always says: "I guess there's no danger of us dying off". I'm so sorry Ruth. I just wasn't thinking.</p>	Nula	Fidelidad lingüística	Traducción palabra por palabra ("Debe de ser maravilloso" -> "It must be wonderful")	Aunque la muestra es larga, se puede conseguir traducir todo el contenido del original en subtítulos, porque no hay restricciones destacables. Por ello, se mantiene la fidelidad y el resultado es natural.
179	En la habitación	1:02:16	Doblaje	<p>(OFF) Quedan <i>muy pocos troncos</i> en casa (ON) y <i>esa maldita estufa</i> los gasta enseguida. Pero almacenada <i>en la leñera</i>, tengo suficiente leña para el invierno.</p>	<p>Only got half a cord of wood left at home. And you know how much that bastard Daniels charges. At least I can stack this up to the cabin, have something to burn this fall.</p>	Formal (sincronía en "ON") Sociocultural ("Daniels")	Explicitación ("muy pocos troncos" -> "half a cord of wood") Naturalización ("esa maldita estufa" -> "that bastard Daniels", es a la vez por la restricción formal y sociocultural, "en la leñera" -> "to the cabin")	Particularización ("muy pocos troncos" -> "half a cord of wood") Descripción ("esa maldita estufa" -> "that bastard Daniels") Creación discursiva ("invierno" -> "fall")	Muestra con dificultades, con elevada presencia de parámetros. El resultado es aceptable. El cambio de la estación del año puede ser también un intento de naturalización (en España el otoño no suele ser tan frío hasta el final de la estación).
180	En la habitación	1:02:16	Subtitulación	<p>Sólo me quedan <i>unos troncos de roble</i> en casa, y ya sabes lo que gasta <i>esa maldita estufa</i>. Al menos puedo almacenarlo en la caseta y así tengo leña para todo el invierno.</p>	<p>Only got half a cord of wood left at home. And you know how much that bastard Daniels charges. At least I can stack this up to the cabin, have something to burn this fall.</p>	Sociocultural ("Daniels")	Explicitación ("unos troncos de roble" -> "half a cord of wood") Naturalización ("esa maldita estufa" -> "that bastard Daniels")	Ampliación ("troncos de roble" -> "wood") Descripción ("esa maldita estufa" -> "that bastard Daniels") Creación discursiva ("invierno" -> "fall")	Se presenta una complejidad similar en la traducción para esta modalidad también. Ver comentario de muestra doblada sobre el cambio de estación del año.

Número	Título	TCR	Modalidad	Traducción	V. Original	Restricción	Norma	Técnica	Comentarios
181	En la habitación	1:02:36	Doblaje	<p>(ON) Gracias a la venta de <i>esos productos de belleza</i> nos hemos comprado el Subaru.</p> <p>(ON) <i>Es un coche realmente cómodo. El viaje ha sido estupendo.</i></p> <p>(ON) No es un coche corriente, tiene <i>tracción en las cuatro ruedas</i>, un auténtico <i>GTS</i>.</p> <p>(ON) ¿Qué es...? <i>¿Qué demonios significa GTS?</i></p> <p>(OFF) <i>Gran turismo sport.</i></p> <p>(ON) Yo lo llamo "jeep". <i>GTD, GTX, KFC</i>, todos tienen tantos... tantos....</p> <p>(ON) Acrónimos</p> <p>(ON) Sí, eso. <i>En mi opinión</i> cada vez es más difícil (OFF) definir las cosas.</p>	<p>From the account of selling Mary Key we got the new Subaru. Oh the ride up was very comfortable. It's a very nice car.</p> <p>Well, it's not really a car, it's got four wheel drive, it's a little SUV. What's (...) the hell is all that SUV crap? Sports Utility Vehicle. It's a little jeep. SUV, ATV and KFC. What are all these... these... Acronyms.</p> <p>Yeah, I guess it's just too much trouble to say what something is any more.</p>	<p>Formal (sincronía en "ON")</p> <p>Sociocultural ("Mary Key", "SUV", "ATV", "KFC")</p>	<p>Naturalización (fragmentos subrayados, que corresponden a la restricción formal)</p> <p>Explicitación ("esos productos de belleza" -> "Mary Key account", "GTS" -> "SUV", "Gran Turismo Sport" -> "Sports Utility Vehicle")</p>	<p>Descripción ("esos productos de belleza" -> "Mary Key account")</p> <p>Equivalente acuñado ("tracción a las cuatro ruedas" -> "four wheel drive")</p> <p>Creación discursiva ("GTS, Gran Turismo Sport" -> "SUV, Sports Utility Vehicle", "GTD, GTX, KFC" -> "SUV, ATV, KFC")</p> <p>Modulación ("Yo lo llamo jeep" -> "It's a little jeep")</p>	<p>Se trata posiblemente de uno de los ejemplos más complejos que hemos analizado, por la importancia de las restricciones, especialmente la sociocultural. Por supuesto que se ha naturalizado y explicitado, y ha sido necesario el empleo de un gran número de técnicas para poder transmitir todo el contenido del original. La restricción formal ha obligado a intercambiar algunos elementos de ambas frases, "¿Qué demonios significa GTS?" -> "What's (...) the hell is all that SUV crap?").</p>
182	En la habitación	1:02:36	Subtitulación	<p>Gracias a la venta de <i>Mary Kai</i> tenemos el nuevo Subaru. El viaje ha sido muy cómodo. Es un buen coche. No es un coche corriente, Es un VUD. ¿Qué es un VUD? <i>Vehículo Utilitario Deportivo.</i> Como un jeep. SUV. GTD, KFC... Con tantos... acrónimos. Cada vez es más difícil definir las cosas.</p>	<p>From the account of selling Mary Key we got the new Subaru. Oh the ride up was very comfortable. It's a very nice car.</p> <p>Well, it's not really a car, it's got four wheel drive, it's a little SUV. What's (...) the hell is all that SUV crap? Sports Utility Vehicle. It's a little jeep. SUV, ATV and KFC. What are all these... these... Acronyms.</p> <p>Yeah, I guess it's just too much trouble to say what something is any more.</p>	<p>Formal (isocronía y número de caracteres por subtítulo)</p> <p>Sociocultural ("Mary Key", "SUV", "ATV", "KFC")</p>	<p>Condensación de información mínima necesaria en subtítulos</p>	<p>Préstamo ("Mary Kai" -> "Mary Key", "SUV": en "Como un jeep, SUV")</p> <p>Reducción ("it's got four wheel drive", "What's...hell...crap")</p> <p>Creación discursiva ("VUD, Vehículo Utilitario Deportivo" -> "SUV, Sports Utility Vehicle", "GTD, KFC" -> "ATV, KFC")</p>	<p>Como siempre, el subtítulo ha tenido que reducir mucho su traducción, y no ha traducido con tanto detalle (ni todas), las referencias socioculturales. Se ha limitado a reproducir la estructura del diálogo del original, manteniendo la fidelidad, con un método literal. Eso sí, se han hecho los ajustes necesarios sobre esta estructura ya reducida con las técnicas necesarias, en este caso tan dispares como el préstamo o la creación discursiva.</p>

Estudio empírico y descriptivo de los métodos de traducción para doblaje y subtitulación

Número	Título	TCR	Modalidad	Traducción	V. Original	Restricción	Norma	Técnica	Comentarios
183	En la habitación	1:05:51	Doblaje	(OFF) <u>Frank Fowler puede ser el ganador de 10 millones de dólares.</u>	FRANK FOWLER YOU HAVE ALREADY WON \$ 10,000,000! (sobre de una carta en primer plano)	Icónica (Sincronía de contenido, códigos gráficos)	Naturalización (traducción en OFF de los códigos gráficos)	-	Sin comentarios adicionales.
184	En la habitación	1:05:51	Subtitulación	MATT FOWLER PUEDE SER EL GANADOR DE 10.000.000 \$	FRANK FOWLER YOU HAVE ALREADY WON \$ 10,000,000! (sobre de una carta en primer plano)	Formal (mayúsculas para la traducción del texto de la nota, isocronía y número de caracteres por subtítulo) Icónica (Sincronía de contenido)	Posible norma: traducción de códigos gráficos	-	El sobre lo encuentra el padre (Matt) en la habitación del hijo (Frank), y se pone triste al ver la carta dirigida a su hijo, ya fallecido. El hecho de que en la traducción para subtítulo se ha cambiado el nombre del hijo por el del padre, parece únicamente un error.
185	En la habitación	1:06:27	Doblaje	(sin traducir)	STUDENT DRIVER PRAY4US (Matrícula de coche)	Icónica (Sincronía de contenido)	Posible norma: no traducción de códigos gráficos en doblaje	Omisión (eliminación total)	Creemos el significado de la matrícula no es fácilmente inteligible, incluso para el público que entiende inglés.
186	En la habitación	1:06:27	Subtitulación	ALUMNO EN PRÁCTICAS DIOS NOS ASISTA	STUDENT DRIVER PRAY4US (Matrícula de coche)	Formal (mayúsculas para la traducción del texto de la matrícula) Icónica (Sincronía de contenido)	Naturalización (se ha hecho inteligible el significado al espectador) Posible norma: traducción de códigos gráficos	Creación discursiva ("DIOS NOS ASISTA" -> "PRAY4US" = "Pray for us")	La subtitulación se ha tomado el trabajo de naturalizar. Nos parece una buena práctica, porque el significado de la matrícula no es obvio. Como excepción, la subtitulación ha hecho una traducción más familiarizante que el doblaje.
187	En la habitación	1:09:17	Doblaje	(ON) ¿Cómo murió la niña? (ON) <u>Se ahogó, en la piscina de su casa.</u>	How did the little girl die? A drowning. Some kind of swimming accident.	Formal (sincronía en "ON")	Naturalización ("Se ahogó, en la piscina de su casa" -> "A drowning. Some kind of swimming accident")	Ampliación ("en la piscina de su casa" -> "Some kind of swimming accident")	Se naturaliza, posible debido a la restricción formal.

Número	Título	TCR	Modalidad	Traducción	V. Original	Restricción	Norma	Técnica	Comentarios
188	En la habitación	1:09:17	Subtitulación	¿Cómo murió la niña? Se ahogó. <i>Un accidente en la piscina.</i>	How did the little girl die? A drowning. Some kind of swimming accident.	Nula	-	Ampliación ("Un accidente en la piscina" -> "Some kind of swimming accident")	Otro ejemplo en que las muestras traducidas coinciden bastante. La subtitulación ha empleado la misma técnica que el doblaje, aunque no hay restricciones para la subtitulación.
189	En la habitación	1:09:39	Doblaje	(ON) El juego de hoy será " <u>Persecución en Texas</u> ". (OFF) <i>Lo que faltaba.</i> (OFF) ¿Algún problema? (DE) ¿Por qué te engañas siempre con esas tonterías? (OFF) <i>¿De qué hablas?</i> (ON) No estamos en Las Vegas. <i>Jugamos al póquer de 5 cartas</i> , (OFF) <i>son las normas.</i> (ON) <i>Y de eso se trata</i> , mano de 5 cartas. Ese es el juego. (OFF) <i>Hablas tú Carl.</i> (ON) Capullo.	Name of the game is "Texas chase 'em" Oh, jeez. Is there a problem? Why delude yourself with that crap? What you talking about? Look, we're not in Vegas, it's 5-card draw or 7-card stud. That's what I said, 5-card draw, jacks to open. Carl? Asshole.	Formal (sincronía en "ON")	Naturalización (fragmentos subrayados, que corresponden a la restricción formal ("Persecución en Texas" -> "Texas chase 'em"). También se presentan algunos casos de "ON", donde no es necesario naturalizar ("No estamos en Las Vegas", "Y de eso se trata, mano de 5 cartas") debido a la similitud de las lenguas. Naturalización (uso de recursos de la oralidad, creación discursiva: "son las normas", "Hablas tú, Carl") Explicitación (verbalización de rasgos o signos paralingüísticos: "lo que faltaba" -> "Oh jeez") Explicitación ("poker", "Hablas tú")	Creación discursiva ("Persecución en Texas" -> "Texas chase 'em", "Jugamos al póker de 5 cartas, son las normas" -> "it's 5-card draw or 7-card stud", "Ese es el juego" -> "jacks to open") Substitución ("Lo que faltaba" -> "Oh jeez") Amplificación ("póker") Modulación ("Y de eso se trata" -> "That's what I said") Ampliación ("Hablas tú, Carl" -> "Carl?")	Otra muestra complicada para doblaje, con presencia elevada de los tres parámetros.

Estudio empírico y descriptivo de los métodos de traducción para doblaje y subtitulación

Número	Título	TCR	Modalidad	Traducción	V. Original	Restricción	Norma	Técnica	Comentarios
190	En la habitación	1:09:39	Subtitulación	<p>El juego de hoy se llama "<i>Persecución en Texas</i>".</p> <p>- <i>Ya estamos.</i></p> <p>- ¿Algún problema?</p> <p>¿Por qué siempre te engañas con esa tontería?</p> <p>- ¿<i>Cómo?</i></p> <p>- No estamos en Las Vegas, es póquer de 5 o 7 cartas. Eso he dicho. Mano de 5 cartas. La jota sale. ¿Carl?</p> <p>- ¿Carl?</p> <p>- Gilipollas</p>	<p>Name of the game is "Texas chase'em"</p> <p>Oh, jeez.</p> <p>Is there a problem?</p> <p>Why delude yourself with that crap?</p> <p>What you talking about?</p> <p>Look, we're not in Vegas, it's 5-card draw or 7-card stud.</p> <p>That's what I said, 5-card draw, jacks to open. Carl?</p> <p>Asshole.</p>	Formal (isocronía y número de caracteres por subtítulo)	<p>Naturalización ("Persecución en Texas" -> "Texas chase'em")</p> <p>Explicitación ("Ya estamos" -> "Oh, jeez")</p>	<p>Creación discursiva ("Persecución en Texas" -> "Texas chase'em")</p> <p>Substitución ("Ya estamos" -> "Oh jeez")</p> <p>Reducción ("¿Cómo?" -> "What are you talking about?")</p>	Al igual que en casos anteriores, y en presencia de las mismas restricciones que en doblaje, aparecen las mismas normas. Sin embargo, la subtitulación consigue simplificar y emplear menos técnicas, posiblemente por el empleo de la reducción. El empleo de guiones [-] para subtítulos en el mismo plano puede considerarse como una norma preliminar.
191	En la habitación	1:18:53	Doblaje	<p>(OFF) Lo mejor que puedes hacer es ser (ON) paciente. <u><i>Aún no hemos tirado la toalla. Así que no la tires tú.</i></u> (OFF) Tenemos a dos investigadores trabajando en el caso, porque sigue siendo prioritario para nosotros. Estamos tirando de algunos cabos, queda mucho por hacer antes de dar el caso por acabado, y estamos haciendo todo lo que podemos con los medios de que disponemos. Tienes que tener paciencia y confiar <u><i>en que nosotros sabremos encontrar la mejor solución.</i></u></p>	<p>The best thing for you to do is just sit tight. We haven't thrown in the towel yet, and you shouldn't either. We still got two investigators working on this case, it's still a priority case for us. We got leads we're following up. We got a lot of things to do here before we wrap this up. We're doing the best we can with the resources that we have. So you just have to hang around with us, have to have some confidence...</p>	Formal (sincronía en "ON")	<p>Naturalización ("Aún no hemos tirado la toalla" -> "We haven't thrown in the towel yet", para el caso en "ON")</p> <p>Explicitación ("Así que no la tires tú" -> "and you shouldn't either", "en que nosotros sabremos encontrar la mejor solución" -> puntos suspensivos finales)</p>	<p>Ampliación ("Así que no la tires tú" -> "and you shouldn't either")</p> <p>Amplificación ("en que nosotros sabremos encontrar la mejor solución" -> "...")</p>	La mayor parte de la muestra transcurre en "OFF". Aún así, el doblaje utiliza una ampliación para respetar la isocronía en el único fragmento en "ON". La traducción del fragmento en "OFF" es también más explícita que el TO (véase la ampliación final).

Número	Título	TCR	Modalidad	Traducción	V. Original	Restricción	Norma	Técnica	Comentarios
192	En la habitación	1:18:53	Subtitulación	<p><i>Lo mejor que puedes hacer es ser paciente. Aún no hemos tirado la toalla y tú no deberías hacerlo. Tenemos a dos investigadores trabajando en este caso. Sigue siendo un caso prioritario para nosotros. Estamos tirando de algunos cabos. Queda mucho por hacer antes de dar el caso por perdido, y estamos haciendo lo que podemos con los medios que tenemos.</i></p> <p><i>(última frase sin traducir)</i></p>	<p>The best thing for you to do is just sit tight. We haven't thrown in the towel yet, and you shouldn't either. We still got two investigators working on this case, it's still a priority case for us. We got leads we're following up. We got a lot of things to do here before we wrap this up. We're doing the best we can with the resources that we have. So you just have to hang around with us, have to have some confidence...</p>	Formal (isocronía y número de caracteres por subtítulo)	Fidelidad lingüística Posible norma: supresión de fragmentos casi inaudibles	<p>Traducción uno por uno (toda la muestra, a excepción de lo indicado a continuación)</p> <p>Omisión ("So you just have to hang around with us, have to have some confidence")</p>	<p>Ante el carácter extenso de la muestra, la subtitulación ha tenido que dejar sin traducir la parte final, un fragmento en que la voz del actor en la banda sonora original se va perdiendo poco a poco.</p>
193	En la habitación	1:21:53	Doblaje	<p>(ON) Verá, esperaba que pudiéramos charlar. Quería (/) decirle lo mucho que siento lo ocurrido, (/) y (/) saber si puedo hacer algo, no sé, para (/) hablar con usted. (G).</p>	<p>Oh, I was hoping we could talk. I, I wanted to tell you how truly sorry I am. And, if there's anything that I can ever... do to, to... talk with you.</p>	Formal (sincronía en "ON")	<p>Naturalización (fragmentos subrayados, que corresponden a la restricción formal)</p> <p>Explicitación de gestos paralingüísticos</p>	<p>Amplificación ("lo ocurrido", "saber")</p> <p>Ampliación ("Verá" -> "Oh", "no sé" -> "to, to...")</p> <p>Modulación ("si puedo hacer algo" -> "if there's anything I can ever do")</p>	<p>Una muestra con una restricción formal en "ON" muy marcada, donde se enuncia el original de forma entrecortada. Las ampliaciones ayudan a mantener la función fáctica, mientras que las ampliaciones corresponden a la función metalingüística, añadiendo información no presente en el original. Ambas técnicas satisfacen la necesidad de naturalizar, para poder ajustar la traducción de doblaje.</p>

Estudio empírico y descriptivo de los métodos de traducción para doblaje y subtitulación

Número	Título	TCR	Modalidad	Traducción	V. Original	Restricción	Norma	Técnica	Comentarios
194	En la habitación	1:21:53	Subtitulación	Esperaba que pudiéramos charlar. Quería decirle lo mucho que siento... ...y... ... si hay algo que pudiera hacer... para... ... hablar con usted.	Oh, I was hoping we could talk. I, I wanted to tell you how truly sorry I am. And, if there's anything that I can ever... do to, to... talk with you.	Formal (isocronía y número de caracteres por subtítulo)	-	-	La isocronía ha obligado a elaborar subtítulos con muy pocos caracteres. Las características del enunciado original han permitido traducir de forma natural, por lo que no identificamos la presencia de normas o técnicas.
195	En la habitación	1:24:25	Doblaje	(ON) ¿Hay algo que tengamos que hablar? (DE) ¿Hablar? ¿Quién, nosotros? (OFF) <i>Si entrara alguien</i> no nos reconocería. Pensaría que se ha equivocado de casa. (ON) ¿Quieres hablar o no? (OFF) ¿Te refieres a hablar de nuestro hijo? (DE) No. No hemos hablado antes. ¿Por qué molestarnos ahora?	Is there something we can talk about? Talk? Who, us? What if somebody walked in? They wouldn't recognize us, they'd think they're in the wrong house. Do you wanna talk or not? Oh, you mean about our dead son? No, we haven't before, why should we bother now?	Nula	-	Modulación ("Si entrara alguien" -> "What if somebody walked in?") Reducción ("dead")	Los fragmentos en "ON" no presentan restricciones formales, debido a la similitud de las lenguas.
196	En la habitación	1:24:25	Subtitulación	<i>¿Quieres que hablemos de algo?</i> ¿Hablar? ¿Quién? ¿Nosotros? ¿Y si entra alguien? No nos reconocería. Pensaría que se ha equivocado de casa. ¿Quieres hablar o no? ¿De nuestro hijo muerto? No. No hemos hablado antes, ¿para qué hacerlo ahora?	Is there something we can talk about? Talk? Who, us? What if somebody walked in? They wouldn't recognize us, they'd think they're in the wrong house. Do you wanna talk or not? Oh, you mean about our dead son? No, we haven't before, why should we bother now?	Nula	-	Modulación ("¿Quieres que hablemos de algo?" -> "Is there something we can talk about?") Reducción ("you mean")	En ausencia de restricciones, la traducción para ambas modalidades es muy similar, y de tipo natural.

Número	Título	TCR	Modalidad	Traducción	V. Original	Restricción	Norma	Técnica	Comentarios
197	En la habitación	1:25:59	Doblaje	<p>(ON) <u>Eso le enseñaste a Frank</u>, el sentido de la razón. (OFF) <u>Él te consideraba muy razonable</u>. (ON) <u>Pero</u>, ¿de qué me estás hablando? (ON) De nada. (ON) ¿Estás... estás insinuando que yo soy el único responsable? ¿Es eso? Entonces, déjame decirte una cosa, <u>una sola y única cosa, estás equivocada</u>. Sé lo que piensas, (OFF) crees que fui demasiado indulgente, que siempre le consentía... (ON) (G) ¡<u>Sí</u>, todo!</p>	<p>But you imparted to Frank that sense of reason. Oh, he thought she was very reasonable. What are you talking about? Nothing. Are you, are you saying that, that I'm the one responsible? Is that it? Well, ah, let me tell you something, let me tell you something. You got it backwards! I know what you think, ah, that I was too lenient, that I let him get away with... Everything!</p>	Formal (sincronía en "ON")	<p>Naturalización (fragmentos <u>subrayados</u>, que corresponden a la restricción formal: "Eso le enseñaste a Frank" -> "But you imparted to Frank", "Pero", "una sola y única cosa" -> "let me tell you something", "estàs equivocada" -> "You got it backwards", "Sí")</p>	<p>Ampliación ("una sola y única cosa" -> "let me tell you something") Creación discursiva ("estàs equivocada" -> "You got it backwards") Amplificación ("Sí")</p>	La primera intervención presenta un error en la traducción. Mientras que en el original se dice que Frank pensaba que ella (su novia) era muy razonable, la traducción indica que Frank pensaba que su padre era muy razonable.
198	En la habitación	1:25:59	Subtitulación	<p>Le inculcaste a Frank ese sentido de la razón. Él te consideraba muy razonable. ¿De qué me estás hablando? De nada. ¿Estás insinuando que yo soy el único responsable? ¿Es eso? Pues déjame decirte una cosa. ¡Te equivocas! Sé lo que piensas, que fui demasiado indulgente, - que siempre le consentí... - ¡Todo!</p>	<p>But you imparted to Frank that sense of reason. Oh, he thought she was very reasonable. What are you talking about? Nothing. Are you, are you saying that, that I'm the one responsible? Is that it? Well, ah, let me tell you something, let me tell you something. You got it backwards! I know what you think, ah, that I was too lenient, that I let him get away with... Everything!</p>	Formal (isocronía y número de caracteres por subtítulo)	-	<p>Reducción ("let me tell you something") Creación discursiva ("¡Te equivocas!" -> "You got it backwards")</p>	Se presenta exactamente el mismo error de traducción que en la modulación que en doblaje, de hecho las soluciones de ambas versiones son muy similares.
199	En la habitación	1:28:15	Doblaje	<p>(ON) Todo lo que él hacía, estaba mal.(/) Bueno, <u>¿tan mal lo hacía</u>, Ruth?</p>	<p>Everything he did... was wrong. Well, what was wrong with him, Ruth?</p>	Formal (sincronía en "ON")	Naturalización ("¿tan mal lo hacía?" -> "what was wrong with him?")	Modulación ("¿tan mal lo hacía?" -> "what was wrong with him?")	La restricción formal obliga a naturalizar.

Estudio empírico y descriptivo de los métodos de traducción para doblaje y subtitulación

Número	Título	TCR	Modalidad	Traducción	V. Original	Restricción	Norma	Técnica	Comentarios
200	En la habitación	1:28:15	Subtitulación	Todo lo que hacía estaba mal. <i>¿Era tan malo, Ruth?</i>	Everything he did... was wrong. Well, what was wrong with him, Ruth?	Nula	-	Reducción ("Well") Modulación ("¿Era tan malo?" -> "what was wrong with him?")	Ninguna restricción ni norma identificada, pero dos técnicas de traducción en un enunciado original muy breve: la típica reducción propia de la subtitulación y una modulación muy similar a la de doblaje.
201	En la habitación	1:29:58	Doblaje	(DE) Hola, me llamo Christen Gellar, de la <u>Asociación Gimnástica Rockland</u> , hoy vendemos barritas de chocolate. Por cada compra, la empresa Tandy hace una aportación para ayudarnos a pagar el viaje a Oahu, y así poder competir en la conferencia Este-Oeste. (ON) <u>Ah, está bien</u> , dame unos cuantos. (DE) Hoy tenemos <i>una oferta especial</i> , 6 paquetes por 10 dólares. (ON) <u>Está bien, está bien</u> , dame 6. (//) <u>Espera</u> , ¿te sujeto algo? (ON) Sí, sujéteme esto. (ON) <u>Claro</u> . (ON) Gracias. (ON) Aquí tienes, <u>10 dólares</u> . (ON) <u>Gracias</u> .	Hi there, I'm Christen Gellar from the Rockland Gymnastics Association, and today we are selling brand-name candy. Each purchase is matched by the Tandy corporation to help us meet our goal of traveling to Oahu to compete in the East-West conference. OK, I'll take some. Oh, and today we have a special, 6 bars for 10 dollars. Okay, I'll take six. Should I hold something? Yeah, can you hold this? Thank you. There's the ten. Yeah.	Formal (sincronía en "ON") Sociocultural ("Rockland Gymnastics Association", "the ten")	Naturalización (fragmentos subrayados, que corresponden a la restricción formal : "Ah, está bien", "Está bien, está bien", "Espera", "Claro", "Gracias") Naturalización (fragmentos subrayados, que corresponden a la restricción sociocultural : "Asociación Gimnástica Rockland") Explicitación ("10 dólares" -> "the ten") Utilización del tratamiento de "Vd." por parte de la niña cuando se dirige directamente al protagonista: ("sujéteme esto")	Amplificación ("Ah, está bien", "Está bien, está bien"... Y todos los demás elementos identificados en la naturalización de la restricción formal) Reducción ("brand-name") Ampliación ("oferta especial" -> "special", "10 dólares" -> "ten") Modulación ("Sí, sujéteme esto" -> "Yeah, can you hold this?") Creación discursiva ("Gracias" -> "Yeah")	Se trata de una muestra con bastantes complicaciones. Las restricciones formal y sociocultural obligan a naturalizar, y es destacable la gran cantidad de ampliaciones y ampliaciones necesarias para poder conseguirlo.

Número	Título	TCR	Modalidad	Traducción	V. Original	Restricción	Norma	Técnica	Comentarios
202	En la habitación	1:29:58	Subtitulación	<p>Me llamo Christen Gellar de la gimnástica Rockland, hoy vendemos barritas de chocolate. Por cada compra, la empresa Tandy hace una aportación para ayudarnos a viajar a Oahu y así competir en la conferencia Este-Oeste. Dame unos cuantos. Hoy tenemos una <i>oferta especial</i>. 6 barritas por 10 dólares. Vale, dame 6. ¿Te sujeto algo? Sí, ¿puede cogerme esto? - Toma los 10 dólares. - <i>Gracias</i>.</p>	<p>Hi there, I'm Christen Gellar from the Rockland Gymnastics Association, and today we are selling brand-name candy. Each purchase is matched by the Tandy corporation to help us meet our goal of travelling to Oahu to compete in the East-West conference. OK, I'll take some. Oh, and today we have a special, 6 bars for 10 dollars. Okay, I'll take six. Should I hold something? Yeah, can you hold this? Thank you. There's the ten. Yeah.</p>	<p>Formal (isocronía y número de caracteres por subtítulo)</p> <p>Sociocultural ("Rockland Gymnastics Association", "the ten")</p>	<p>Naturalización ("la gimnástica Rockland")</p> <p>Explicitación ("10 dólares" -> "the ten")</p> <p>Utilización del tratamiento de "Vd." por parte de la niña cuando se dirige directamente al protagonista: ("¿puede cogerme esto?")</p> <p>Condensación de información mínima necesaria en subtítulos, como supresión de marcadores discursivos</p>	<p>Ampliación ("oferta especial" -> "special", "10 dólares" -> "ten")</p> <p>Reducción ("brand name", "meet our goal")</p> <p>Creación discursiva ("Gracias" -> "Yeah")</p>	<p>Se trata de una muestra con bastantes complicaciones. Las restricciones formales y socioculturales obligan a naturalizar, además de eliminar los marcadores discursivos en los subtítulos.</p>
203	En la habitación	1:30:50	Doblaje	<p>(OFF) Ruth, (/) (ON) lo que acabo de decirte, yo (/) no tenía ningún derecho, (/) ninguno. Esas cosas no se le pueden decir a nadie. (ON) Lo siento mucho.</p>	<p>Ruth, what I said just now, I... I had no right. No-one, no-one should bear hear stuff like that. I'm so sorry.</p>	<p>Formal (sincronía en "ON")</p>	<p>Naturalización ("ninguno" -> "No-one", "Esas cosas no se pueden decir a nadie" -> "no-one should bear hear stuff like that")</p>	<p>Creación discursiva ("ninguno" -> "No-one" -> "nadie" -> "no-one")</p> <p>Modulación ("Esas cosas no se lo pueden decir a nadie" -> "no-one should bear hear stuff like that")</p>	<p>Resulta curioso como la restricción formal ha obligado a utilizar el primer "No-one" como parte final de la frase anterior ("ninguno"), después de la pausa.</p>

Estudio empírico y descriptivo de los métodos de traducción para doblaje y subtitulación

Número	Título	TCR	Modalidad	Traducción	V. Original	Restricción	Norma	Técnica	Comentarios
204	En la habitación	1:30:50	Subtitulación	Lo que acabo de decir... No tenía derecho. Nadie... <u>No se dicen cosas así.</u> Lo siento mucho.	Ruth, what I said just now, I... I had no right. No-one, no-one should bear hear stuff like that. I'm so sorry	Formal (isocronía y número de caracteres por subtítulo)	Naturalización ("No se dicen cosas así" -> "no-one should bear hear stuff like that") Posible norma: supresión de vocativos en subtitulación ("Ruth")	Modulación ("No se dicen cosas así" -> "no-one should bear hear stuff like that")	Soluciones muy similares a las del doblaje.
205	En la habitación	1:35:35	Doblaje	(ON) <u>No me gusta decirlo</u> , Matt, <i>en serio</i> , pero, ¿has pensado en (/) irte de aquí? (ON) Sí, lo pensamos. Sería inútil. (OFF) Sí.	It'd break my heart, Matt. It would, but, you ever think about just (/) moving away? Yeah, we have. It wouldn't matter. Yeah.	Formal (sincronía en "ON")	Naturalización ("No me gusta decirlo" -> "It'd break my heart")	Creación discursiva ("No me gusta decirlo" -> "It'd break my heart", "en serio" -> "It would")	La restricción formal obliga a naturalizar, y se hace por medio de esa doble creación discursiva.
206	En la habitación	1:35:35	Subtitulación	Me partiría el corazón, Matt. Pero... ¿Habéis pensado alguna vez en mudaros? Sí, lo (sic) menos pensado. Sería inútil.	It'd break my heart, Matt. It would, but, you ever think about just (/) moving away? Yeah, we have. It wouldn't matter. Yeah.	Nula	Posible norma: eliminación de elementos que cumplen la función fática ("Yeah", etc.)	Reducción ("Yeah")	"menos" parece un error tipográfico. Debería decir "hemos".

Número	Título	TCR	Modalidad	Traducción	V. Original	Restricción	Norma	Técnica	Comentarios
207	En la habitación	1:38:11	Doblaje	(ON) ¿Qué hace aquí? ¿En que puedo ayudarle? (DE) No hables. (ON) ¡Oh Dios! (DE) <u>Abre la puerta del coche</u> , y sube. (ON) <u>Espere un momento</u> , calmémonos.(/) <u>Espere, está bien, está bien. Ya voy.</u>	What're you doing here? Anything I can help you with? Don't talk. Oh, God. Unlock the door and get in. We just wait a minute, let's calm down. Alright, alright, alright. Alright.	Formal (sincronía en "ON")	Naturalización ("Espere, está bien, está bien. Ya voy" -> "Alright, alright, alright. Alright") Utilización del tratamiento de "Vd." por parte de Strout para dirigirse a una persona bastante mayor que él, y que tiene una pistola en la mano) Explicitación de las imágenes ("Abre la puerta del coche" -> "Unlock the door" - los dos actores están junto al coche)	Traducción palabra por palabra ("¡Oh Dios!" -> "Oh, God") Amplificación ("del coche") Creación discursiva ("Espere, está bien, está bien. Ya voy" -> "Alright, alright, alright. Alright") Modulación ("Espere un momento" -> "We just wait a minute")	Esta muestra también tiene sus complicaciones, en parte creadas por la restricción formal, y por la necesidad imperiosa que muestra el doblaje por naturalizar, lo que le obliga a usar muchas técnicas. La explicitación de las imágenes ya aparece mencionada en Goris (93), que menciona un ejemplo similar.
208	En la habitación	1:38:11	Subtitulación	¿Qué hace usted aquí? ¿Puedo hacer... algo por usted? - No hables. - Oh, Dios. Abre la puerta y sube. Espere un momento. Cálmese. Está bien, está bien. <u>Ya voy.</u>	What're you doing here? Anything I can help you with? Don't talk. Oh, God. Unlock the door and get in. We just wait a minute, let's calm down. Alright, alright, alright. Alright.	Formal (isocronía y número de caracteres por subtítulo)	Naturalización ("Ya voy" -> "Alright") Utilización del tratamiento de "Vd." por parte de Strout para dirigirse a una persona bastante mayor que él, y que tiene una pistola en la mano.	Traducción palabra por palabra ("¡Oh Dios!" -> "Oh, God") Modulación ("Espere un momento. Cálmese" -> "We just wait a minute, let's calm down") Creación discursiva ("Ya voy" -> "Alright")	La restricción formal obliga a crear bastantes subtítulos con pocos caracteres. Al igual que en doblaje, hay cierto grado de naturalización que obliga a emplear diferentes técnicas.

Estudio empírico y descriptivo de los métodos de traducción para doblaje y subtitulación

Número	Título	TCR	Modalidad	Traducción	V. Original	Restricción	Norma	Técnica	Comentarios
209	En la habitación	1:42:40	Doblaje	(ON) <i>No vas a ir a la cárcel.</i> (/) <i>Coge ropa de entretiempo.</i> (ON) <i>¿Dejará que me vaya?</i> (OFF) Vas a violar la condicional. (ON) <i>¿Qué?</i> (OFF) <i>¡Date prisa!</i> ¡Vamos!	You're not going to jail. Pack clothes for warm weather. You... you're gonna let me go? You're gonna jump bail. What? Go ahead! Go ahead!	Formal (sincronía en "ON")	Naturalización ("¿Dejará que me vaya?" -> "You...you're gonna let me go?"; "¡Date prisa! -> "Go ahead") Utilización del tratamiento de "Vd." por parte de Strout para dirigirse a una persona bastante mayor que él, y que tiene una pistola en la mano.	Traducción uno por uno ("¿Dejará que me vaya?" -> "You...you're gonna let me go?") Creación discursiva ("de entretiempo" -> "warm weather"; "¡Date prisa!" -> "Go ahead!")	Esta muestra también tiene sus complicaciones, en parte creadas por la restricción formal, y por la necesidad imperiosa que muestra el doblaje por naturalizar, lo que le obliga a usar varias técnicas.
210	En la habitación	1:42:40	Subtitulación	No vas a ir a la cárcel. Coge ropa para buen tiempo. <i>¿Va a dejar que me vaya?</i> Vas a violar la condicional. <i>¿Qué?</i> ¡Vamos! ¡Vamos!	You're not going to jail. Pack clothes for warm weather. You... you're gonna let me go? You're gonna jump bail. What? Go ahead! Go ahead!	Nula	Utilización del tratamiento de "Vd." por parte de Strout para dirigirse a una persona bastante mayor que él, y que tiene una pistola en la mano)	Traducción uno por uno ("¿Va a dejar que me vaya?" -> "You...you're gonna let me go?")	Sin restricciones, se traduce de forma literal o natural.
211	En la habitación	1:44:58	Doblaje	(<i>sin traducir</i>)	ALL ABOARD AMTRAK Amtrak ® www.amtrak.com (billete de tren en primer plano)	Icónica (Sincronía de contenido) Sociocultural ("AMTRAK")	Posible norma: no traducción de códigos gráficos en doblaje	Omisión (eliminación total)	Se debe haber pensado que el primer plano del billete es suficiente para que el espectador entienda su significado y su importancia en la historia.
212	En la habitación	1:44:58	Subtitulación	<u>FERROCARRILES DE AMÉRICA</u>	ALL ABOARD AMTRAK Amtrak ® www.amtrak.com (billete de tren en primer plano)	Formal (mayúsculas para la traducción del texto del billete) Icónica (Sincronía de contenido) Sociocultural ("AMTRAK")	Naturalización (se ha hecho inteligible al espectador que la imagen es de un billete de tren) Posible norma: traducción de códigos gráficos	Creación discursiva ("FERROCARRILES DE AMÉRICA" -> "ALL ABOARD AMTRAK")	La subtitulación se ha tomado el trabajo de naturalizar. Nos parece una buena práctica, porque es importante para entender el desarrollo de la historia de que se trata de un billete de tren. Como excepción, la subtitulación ha hecho una traducción más familiarizante que el doblaje.

Número	Título	TCR	Modalidad	Traducción	V. Original	Restricción	Norma	Técnica	Comentarios
213	En la habitación	1:49:36	Doblaje	(ON) <u>Vaya</u> , el sr. Grinnel. (ON) <u>Yo las llevaré</u> . (ON) Espera. (/) Lleva ésta. (OFF) ¡Matt! ¡Matt! (/) ¿Qué has hecho? Esto no es lo que habíamos acordado. (ON) Él (/) intentó <i>escapar</i> . (ON) <u>Íbamos a esperar a llegar al bosque</u> . (ON) No pude esperar.	Mr. Grinnel. I'll get them, son. Wait. You take this. Matt, Matt, what did you do? This isn't what we talked about. He... He tried to run. We were gonna wait, take him out in the woods. I couldn't wait.	Formal (sincronía en "ON")	Naturalización: oralidad y ajuste ("Vaya", "Yo las llevaré" -> "I'll get them, son", "Íbamos a esperar a llegar al bosque" -> "We were gonna wait, take him out to the woods")	Amplificación ("Vaya") Reducción ("son") Modulación ("Íbamos a esperar a llegar al bosque" -> "We were gonna wait, take him out to the woods")	Esta muestra también tiene sus complicaciones, en parte creadas por la restricción formal, y por la necesidad imperiosa que muestra el doblaje por naturalizar, lo que le obliga a usar varias técnicas.
214	En la habitación	1:49:36	Subtitulación	¡Sr. Grinnel! - Yo las llevo, hijo. Espera. Lleva tú ésta. ¿Qué has hecho? No habíamos quedado en eso. Él... Intentó huir. Íbamos a esperar hasta llevarle al bosque. No pude esperar.	Mr. Grinnel. I'll get them, son. Wait. You take this. Matt, Matt, what did you do? This isn't what we talked about. He... He tried to run. We were gonna wait, take him out in the woods. I couldn't wait.	Formal (isocronía y número de caracteres por subtítulo)	Possible norma: Supresión de vocativos ("Matt, Matt")	Omisión ("¡Matt! ¡Matt!")	La restricción formal obliga a crear subtítulos con pocos caracteres. El empleo de guiones [-] para subtítulos en el mismo plano puede considerarse como una norma preliminar.
215	En la habitación	1:53:56	Doblaje	(ON) Una vez me pasé por su caseta. <u>Un cuchitril</u> . <i>Ese tío se ha bebido todo el whisky del mundo</i> . Recemos para que estuviera <i>como una cuba</i> .	Stopped into his little shed there once. Place reeked. He's spilled more whisky than we've ever drunk. Just pray he's already three sheets to the wind.	Nula	Naturalización ("Un cuchitril" -> "Place reeked")	Creación discursiva ("Un cuchitril" -> "Place reeked", "Ese tío se ha bebido todo el whisky del mundo" -> "He's spilled more whisky than we've ever drunk") Equivalente acuñado ("como una cuba" -> "three sheets to the wind")	Se ha naturalizado, en ausencia de restricciones. Las soluciones son muy buenas, ya que las expresiones del original son muy idiomáticas.
216	En la habitación	1:53:56	Subtitulación	Una vez me pasé por su caseta. <u>Un cuchitril</u> . Bebió más whisky que tú y yo en nuestra vida. Recemos para que estuviera <i>como una cuba</i> .	Stopped into his little shed there once. Place reeked. He's spilled more whisky than we've ever drunk. Just pray he's already three sheets to the wind.	Nula	Naturalización ("Un cuchitril" -> "Place reeked")	Creación discursiva ("Un cuchitril" -> "Place reeked") Equivalente acuñado ("como una cuba" -> "three sheets to the wind")	No hay restricciones, pero la subtitulación naturaliza con las mismas soluciones. Las muestras son casi idénticas (otro ejemplo más en esta película, ya que el traductor para ambas versiones fue el mismo).

Estudio empírico y descriptivo de los métodos de traducción para doblaje y subtitulación

Número	Título	TCR	Modalidad	Traducción	V. Original	Restricción	Norma	Técnica	Comentarios
217	En la habitación	1:57:50	Doblaje	(ON) ¿Lo has hecho?(//) ¿Te encuentras bien, Matt? (ON) <i>En la pared tenía un foto suya con Nathalie.</i> (ON) ¿Qué ocurre, Matt? (ON) Su manera de sonreír. (ON) ¿Qué? (ON) No lo sé... (ON) Matt. (//) (OFF) ¿En qué estaré pensando? Estarás hambriento. (//) ¡Matt! ¡Matt!, ¿quieres un café?	Did you do it? Are you alright, Matt? There was a picture of him and Nathalie on the wall. What is it, Matt? The way she was smiling... What? I don't know. Matt... What am I thinking? You must be hungry. Matt, Matt, do you want coffee?	Nula	-	Modulación ("En la pared tenía una foto suya con Nathalie" -> "There was a picture of him and Nathalie on the wall")	Aunque casi toda la muestra está en "ON", los enunciados son cortos, sencillos y muy similares entre las lenguas, con lo que se puede traducir de forma natural.
218	En la habitación	1:57:50	Subtitulación	¿Lo has hecho? ¿Te encuentras bien, Matt? Había una foto de él y Natalie <i>colgada</i> en la pared. ¿Qué pasa, Matt? Su manera de sonreír... ¿Qué? No sé... ¿En qué estaré pensando? Debes de tener hambre. ¿Quieres un café?	Did you do it? Are you alright, Matt? There was a picture of him and Nathalie on the wall. What is it, Matt? The way she was smiling... What? I don't know. Matt... What am I thinking? You must be hungry. Matt, Matt, do you want coffee?	Nula	Posible norma: Supresión de vocativos ("Matt")	Ampliación ("colgada") Omisión ("Matt")	Parte de los detalles del mensaje original, como los vocativos de la frase final, se pierden normalmente en la subtitulación.
219	Las Horas	0:00:50	Doblaje	<i>(sin traducir)</i>	Sussex, England 1941	Icónica (Sincronía de contenido)	Posible norma: no traducción de códigos gráficos en doblaje	Omisión (eliminación total)	Sin comentarios adicionales.
220	Las Horas	0:00:50	Subtitulación	<u>SUSSEX, INGLATERRA, 1941</u>	Sussex, England 1941	Icónica (Sincronía de contenido) Formal (mayúsculas para la traducción del texto en pantalla)	Posible norma: traducción de los códigos gráficos en subtitulación	Equivalente acuñado	Consideramos que en esta muestra traducida para subtitulación, la información icónica resulta más que suficiente para entender el mensaje del original.

Número	Título	TCR	Modalidad	Traducción	V. Original	Restricción	Norma	Técnica	Comentarios
221	Las Horas	0:01:28	Doblaje	(OFF) Amor mío, tengo la certeza de estar enloqueciendo otra vez, no podremos soportar otra de estas terribles crisis, y sé, que esta vez, no me recuperaré. Empiezo a oír voces, y no puedo concentrarme. Por lo tanto voy a hacer, <i>lo mejor que puedo hacer</i> .	Dearest, I feel certain that I'm going mad again. I feel we can't go through another of these terrible times, and I shan't recover this time. I begin to hear voices, and I can't concentrate. So I am doing what seems the best thing to do.	Nula	-	Modulación ("lo mejor que puedo hacer" -> "what seems the best thing to do")	Ante la ausencia de restricciones (se trata de una narración en "OFF"), el doblaje traduce de forma natural, salvo la modulación final.
222	Las Horas	0:01:28	Subtitulación	Querido: sé que vuelvo a enloquecer. No podemos volver a pasar por <i>esa espantosa experiencia</i> y esta vez no me recuperaré. Empiezo a oír voces, y no me puedo concentrar. De modo que hago lo que me parece más adecuado.	Dearest, I feel certain that I'm going mad again. I feel we can't go through another of these terrible times, and I shan't recover this time. I begin to hear voices, and I can't concentrate. So I am doing what seems the best thing to do.	Formal (isocronía y número de caracteres por subtítulo)	-	Reducción ("I feel") Particularización ("esa espantosa experiencia" -> "another of these terrible times")	La subtitulación debe ser fiel a la duración del mensaje original, y respetar sus limitaciones espacio-temporales. Parte de la sofisticación del inglés del original se pierde en la subtitulación (más que en doblaje).
223	Las Horas	0:02:08	Doblaje	(OFF) Tú me has dado la mayor felicidad posible, has sido todo lo que alguien puede ser para otro. Sé que estoy destrozando tu vida, y que sin mí, podrías trabajar y lo harás, lo sé. Ni siquiera me <i>expreso</i> debidamente. Lo que quiero decirte es que te debo toda la felicidad de mi vida. Has tenido una paciencia infinita, y has sido increíblemente bueno.	You have given me the greatest possible happiness. You have been, in every way, all that anyone could be. I know that I am spoiling your life, and without me, you could work, and you will, I know. You see, I can't even write this properly. What I want to say is that I owe all the happiness of my life to you. You have been entirely patient with me, and incredibly good.	Nula	-	Reducción ("You see") Generalización ("me expreso" -> "write")	Ante la ausencia de restricciones (se trata de una narración en "OFF"), el doblaje traduce de forma natural, salvo las excepciones marcadas.

Estudio empírico y descriptivo de los métodos de traducción para doblaje y subtitulación

Número	Título	TCR	Modalidad	Traducción	V. Original	Restricción	Norma	Técnica	Comentarios
224	Las Horas	0:02:08	Subtitulación	<p><i>Me has dado la mayor felicidad posible.</i> Has sido, en todos los aspectos, <i>todo cuanto alguien podría ser</i> Sé que estoy echando a perder tu vida y que sin mí, podrías trabajar. Y lo harás. Lo sé. Ya ves que ni siquiera logro <i>expresarme</i> bien. Intento decirte que a ti te debo toda la felicidad de mi vida. Has tenido muchísima paciencia. Y... Has sido muy bueno.</p>	<p>You have given me the greatest possible happiness. You have been, in every way, all that anyone could be. I know that I am spoiling your life, and without me, you could work, and you will, I know. You see, I can't even write this properly. What I want to say is that I owe all the happiness of my life to you. You have been entirely patient with me, and incredibly good.</p>	Formal (isocronía y número de caracteres por subtítulo)	Fidelidad lingüística ("me has dado la mayor felicidad posible", "todo cuanto alguien podría ser")	<p>Traducción literal ("Me has dado la mayor felicidad posible" -> "You have given me the greatest possible happiness"; "todo cuanto alguien podría ser" -> "all that anyone could be")</p> <p>Generalización ("expresarme" -> "write this")</p>	La primera parte de la muestra presenta una traducción excesivamente literal. El resto se traduce de forma natural.
225	Las Horas	0:02:53	Doblaje	<p>En mí ya no queda nada, salvo la certeza de tu bondad, no puedo seguir arruinando tu vida. No creo que dos personas puedan ser más felices de lo que hemos sido nosotros. Virginia.</p>	<p>Everything is gone for me, but the certainty of your goodness. I can't go on spoiling your life any longer. I don't think two people could have been happier than we have been. Virginia.</p>	Nula	-	-	Traducción para doblaje muy natural, en ausencia total de restricciones.
226	Las Horas	0:02:53	Subtitulación	<p>Ya no me queda nada, salvo la certeza de tu bondad. No puedo seguir echando a perder tu vida. <i>No creo que dos personas podrían haber sido más felices que nosotros.</i> Virginia</p>	<p>Everything is gone for me, but the certainty of your goodness. I can't go on spoiling your life any longer. I don't think two people could have been happier than we have been. Virginia.</p>	Nula	-	Traducción literal ("No creo que dos personas podrían haber sido más felices que nosotros" -> "I don't think two people could have been happier than we have been")	En esta muestra, la restricción formal en subtitulación no se presenta, dadas las pausas presentes en el original. La traducción es natural (a excepción de lo indicado).
227	Las Horas	0:03:56	Doblaje	<i>(sin traducir)</i>	Los Angeles 1951	Icónica (Sincronía de contenido)	Posible norma: no traducción de códigos gráficos en doblaje	Omisión (eliminación total)	Sin comentarios adicionales.

Número	Título	TCR	Modalidad	Traducción	V. Original	Restricción	Norma	Técnica	Comentarios
228	Las Horas	0:03:56	Subtitulación	<u>LOS ÁNGELES, 1951</u>	Los Angeles 1951	Icónica (Sincronía de contenido) Formal (mayúsculas para la traducción del texto en pantalla)	Posible norma: traducción de los códigos gráficos en subtitulación	Equivalente acuñado	Consideramos que en esta muestra traducida para subtitulación, la información icónica resulta más que suficiente para entender el mensaje del original.
229	Las Horas	0:04:49	Doblaje	(sin traducir)	Richmond, England 1923	Icónica (Sincronía de contenido)	Posible norma: no traducción de códigos gráficos en doblaje	Omisión (eliminación total)	Sin comentarios adicionales.
230	Las Horas	0:04:49	Subtitulación	<u>RICHMOND, INGLATERRA, 1923</u>	Richmond, England 1923	Icónica (Sincronía de contenido) Formal (mayúsculas para la traducción del texto en pantalla)	Posible norma: traducción de los códigos gráficos en subtitulación	Equivalente acuñado	Consideramos que en esta muestra traducida para subtitulación, la información icónica resulta más que suficiente para entender el mensaje del original.
231	Las Horas	0:05:43	Doblaje	(sin traducir)	New York City 2001	Icónica (Sincronía de contenido)	Posible norma: no traducción de códigos gráficos en doblaje	Omisión (eliminación total)	Sin comentarios adicionales.
232	Las Horas	0:05:43	Subtitulación	<u>CIUDAD DE NUEVA YORK, 2001</u>	New York City 2001	Icónica (Sincronía de contenido) Formal (mayúsculas para la traducción del texto en pantalla)	Posible norma: traducción de los códigos gráficos en subtitulación	Equivalente acuñado	Consideramos que en esta muestra traducida para subtitulación, la información icónica resulta más que suficiente para entender el mensaje del original.
233	Las Horas	0:07:23	Doblaje	(sin traducir)	Mrs. Dalloway Virginia Woolf (portada de libro parcialmente tapada por la mano de la actriz)	Icónica (Sincronía de contenido) Sociocultural	Posible norma: no traducción de códigos gráficos en doblaje	Omisión (eliminación total)	Sin comentarios adicionales.

Estudio empírico y descriptivo de los métodos de traducción para doblaje y subtitulación

Número	Título	TCR	Modalidad	Traducción	V. Original	Restricción	Norma	Técnica	Comentarios
234	Las Horas	0:07:23	Subtitulación	<u>"LA SEÑORA DALLOWAY"</u> <u>VIRGINIA WOOLF</u>	Mrs. Dalloway Virginia Woolf (portada de libro parcialmente tapada por la mano de la actriz)	Icónica (Sincronía de contenido) Formal (mayúsculas para la traducción del texto en pantalla) Sociocultural	Posible norma: traducción de los códigos gráficos en subtitulación	Equivalente acuñado	Consideramos que en esta muestra traducida para subtitulación, la información icónica resulta más que suficiente para entender el mensaje del original. Comprobado en Internet el título de la novela en castellano: no se trata de una restricción sociocultural.
235	Las Horas	0:09:30	Doblaje	(ON) Leonard, <u>puede que tenga la primera frase.</u> (ON) (G) Pues trabaja. (ON) (G) (ON) Pero comerás.	Leonard, I believe I may have a first sentence. Work, then. Then you must eat.	Formal (isocronía)	Naturalización: ajuste ("puede que tenga la primera frase" -> "I believe I may have a first sentence")	Particularización ("la primera frase" -> "a first sentence")	Hay una sutil diferencia en el empleo del artículo determinado en la técnica, pero lo consideramos relevante como para destacarlo, ya que en inglés podría haber utilizado el artículo determinado y no lo ha hecho.
236	Las Horas	0:09:30	Subtitulación	<i>Creo que tengo una primera frase. Pues, a trabajar. Y luego deberás comer.</i>	Leonard, I believe I may have a first sentence. Work, then. Then you must eat.	Nula	Fidelidad lingüística Posible norma: Supresión de vocativos ("Leonard")	Reducción ("Leonard") Traducción literal (toda la muestra)	La traducción es más literal en subtitulación.
237	Las Horas	0:10:44	Doblaje	(ON) La señora Dalloway dijo que compraría las flores ella misma. (ON) La señora Dalloway dijo que compraría las flores ella misma. (ON) Sally, creo que compraré las flores yo misma.	Mrs. Dalloway said she would buy the flowers herself. Mrs. Dalloway said she would buy the flowers herself. Sally, I think I'll buy the flowers myself.	Nula	-	-	Las dos primeras frases son repetidas por dos de las tres actrices protagonistas en planos consecutivos, aunque en teoría se pronuncian con 60 años de diferencia. Se trata de primeros planos, pero se enuncian de forma pausada, y se da una buena equivalencia entre lenguas que permite la traducción natural.

Número	Título	TCR	Modalidad	Traducción	V. Original	Restricción	Norma	Técnica	Comentarios
238	Las Horas	0:10:44	Subtitulación	La Señora Dalloway dijo que compraría las flores ella misma. La Sra. Dalloway dijo que compraría las flores ella misma. Sally, creo que compraré las flores yo misma.	Mrs. Dalloway said she would buy the flowers herself. Mrs. Dalloway said she would buy the flowers herself. Sally, I think I'll buy the flowers myself.	Nula	-	-	Sin comentarios adicionales a los destacados en la muestra doblada. Coincidencia total de las dos versiones en ausencia de restricciones y normas. No es necesaria ninguna técnica de traducción, ya que la traducción natural es suficiente.
239	Las Horas	0:13:22	Doblaje	(ON) Voy a hacer un pastel. (/) Eso voy a hacer. Preparar el pastel (OFF) para papá. (ON) Mamá, ¿puedo ayudarte? ¿Puedo hacer el pastel contigo? (ON) Por supuesto (OFF) <u>tesoro</u> . (ON) No voy a hacer nada sin ti.	You know, I'm gonna make a cake. That's what I'm gonna do. I'm gonna make the cake for daddy's birthday. Mommy, can I help? Can I help make the cake? Of course you can, sweet pea. I'm not gonna do anything without you.	Formal (isocronía) Sociocultural ("sweet pea")	Naturalización (ajuste) Naturalización ("tesoro" -> "sweet pea")	Reducción ("You know", "birthday") Creación discursiva ("tesoro" -> "sweet pea")	Se trata de un ejemplo que presenta diferentes problemas. Se hace necesario el ajuste y la naturalización, que se solucionan con distintas técnicas.
240	Las Horas	0:13:22	Subtitulación	Prepararé una tarta. Eso es lo que haré. Prepararé una tarta para tu papá. ¿Puedo ayudarte? ¿A preparar la tarta? Claro que sí, <u>corazón</u> . No pienso hacer nada sin ti.	You know, I'm gonna make a cake. That's what I'm gonna do. I'm gonna make the cake for daddy's birthday. Mommy, can I help? Can I help make the cake? Of course you can, sweet pea. I'm not gonna do anything without you.	Formal (isocronía y número de caracteres por subtítulo) Sociocultural ("sweet pea")	Naturalización ("corazón" -> "sweet pea") Condensación de información mínima necesaria en subtítulos, como supresión de marcadores discursivos	Reducción ("You know", "birthday", "Mommy") Creación discursiva ("corazón" -> "sweet pea")	La complejidad mencionada también se presenta en la subtitulación, pero el resultado final resulta más conciso.

Estudio empírico y descriptivo de los métodos de traducción para doblaje y subtitulación

Número	Título	TCR	Modalidad	Traducción	V. Original	Restricción	Norma	Técnica	Comentarios
241	Las Horas	0:14:14	Doblaje	(ON) Sí , soy Clarissa Vaughan. Sí, solo quiero confirmar que el coche que envíen me recoja a mí primero. (SB) ¡Hola, Clarissa! (ON) ¡Hola, ahora no puedo! Después pasaremos por el 679 de Hudson , está en la novena con la catorce, después nos llevarán al uptown (SB) y allí esperarán. <i>Acabaremos a las siete.</i>	This is Clarissa Vaughan. Yes, I am just confirming that you're sending the car to pick me up first. Yeah. Hi Clarissa! Hi, hi, can't talk. And then for 679 Hudson, which is at 9th and 13th. Then you will take me uptown and you will wait for us. It will be over by seven.	Formal (isocronía) Sociocultural ("Hudson", "uptown")	Naturalización: ajuste ("Sí", "ahora no puedo", "pasaremos")	Particularización ("ahora no puedo" -> "Can't talk") Préstamo ("uptown") Modulación ("Acabaremos a las siete" -> "It will be over by seven")	Resulta curioso el cambio del número de la avenida en la traducción. Creemos que no puede marcarse la fidelidad lingüística en esta muestra. Los referentes culturales se suponen conocidos para el espectador, que sabe que esta parte de la historia se desarrolla en Nueva York.
242	Las Horas	0:14:14	Subtitulación	Sí, soy Clarissa Vaughan. Sí, solo quiero confirmar que el coche que envíen me recoja a mí primero. Hola Clarissa. Hola. Después pasaremos por el 679 de Hudson , está en la novena con la catorce. Después nos llevarán al uptown y allí esperarán. <i>Acabaremos a las siete.</i>	This is Clarissa Vaughan. Yes, I am just confirming that you're sending the car to pick me up first. Yeah. Hi Clarissa! Hi, hi, can't talk. And then for 679 Hudson, which is at 9th and 13th. Then you will take me uptown and you will wait for us. It will be over by seven.	Formal (isocronía y número de caracteres por subtítulo, caracteres en <i>cursiva</i> para personajes que no aparecen en pantalla) Sociocultural ("Hudson", "uptown")	Condensación de información mínima necesaria en subtítulos, como supresión de elementos que marcan la función fática ("Yeah") e información no relevante ("can't talk")	Amplificación ("Sí", la primera palabra de la muestra) Reducción ("can't talk") Préstamo ("uptown") Modulación ("Acabaremos a las siete" -> "It will be over by seven")	Resulta curioso el cambio del número de la avenida en la traducción. Creemos que no puede marcarse la fidelidad lingüística en esta muestra. Los referentes culturales se suponen conocidos para el espectador, que sabe que esta parte de la historia se desarrolla en Nueva York. La respuesta "Hola" de Clarissa al saludo de una persona que pasa por la calle, y apenas se ve en pantalla, aparece en <i>cursiva</i> en la V.O.S. Las traducciones para las dos modalidades son demasiado parecidas.

Número	Título	TCR	Modalidad	Traducción	V. Original	Restricción	Norma	Técnica	Comentarios
243	Las Horas	0:15:29	Doblaje	(ON) La verdad es que intenté leer la novela (OFF) de Richard. (ON) <u>¿Ah, sí?</u> <i>Oh, lo sé</i> , no es fácil, lo sé. (ON) Pero tardó diez años en escribirla. (ON) Quizá hagan falta otros diez para leerla. ¿Eres tú, (OFF) verdad? (ON) <u>¿Cómo?</u> (ON) En la novela, se refiere a ti, (OFF) <u>¿verdad?</u> (ON) <i>Oh, era eso</i> . Sí, (R) más o (OFF) menos. (ON) Sólo en cierto modo. Richard es escritor, y <i>ya se sabe</i> , ha utilizado cosas de su pasado.	I actually tried to read Richard's novel. You did? Oh, I know, it's not easy. I know. It did take him ten years to write. Maybe it takes another ten to read. It's you, isn't it? What is? In the novel. Isn't it meant to be you? Oh, I see. Yeah, sort of. I mean, in a way. You know, Richard's a writer, that's what he is, he uses things which actually happened.	Formal (isocronía)	Naturalización "¿Ah, sí?", "¿Cómo?", "¿verdad?" -> fragmentos en "ON") Fidelidad lingüística (mantenimiento de los gestos paralingüísticos ingleses "Oh" y de la estructura gramatical)	Traducción palabra por palabra ("Oh, lo sé" -> "Oh, I know") Traducción literal ("Oh, era eso" -> "Oh, I see".) Creación discursiva ("y ya se sabe" -> "that's what he is")	Aunque existen varios fragmentos en (ON), se trata de una conversación en que la cámara pasa de una actriz a otra, han sido necesarios sólo mínimos ajustes de naturalización. El resultado, curiosamente, es de fidelidad lingüística y traducción marcadamente literal.
244	Las Horas	0:15:29	Subtitulación	La verdad es que intenté leer la novela de Richard. ¿Ah sí? <i>Oh, lo sé</i> . No es fácil. Lo sé. Pero tardó diez años en escribirla. Quizá hagan falta otros diez para leerla. ¿Eres tú, verdad? ¿Como? (sic) En la novela... se refiere a ti, ¿verdad? <i>Era eso</i> . Si (sic). Más o menos... Sólo en cierto modo. Richard es escritor... y <i>ya se sabe</i> . Ha utilizado cosas de su pasado.	I actually tried to read Richard's novel. You did? Oh, I know, it's not easy. I know. It did take him ten years to write. Maybe it takes another ten to read. It's you, isn't it? What is? In the novel. Isn't it meant to be you? Oh, I see. Yeah, sort of. I mean, in a way. You know, Richard's a writer, that's what he is, he uses things which actually happened.	Nula	Fidelidad lingüística	Traducción palabra por palabra ("Oh, lo sé" -> "Oh, I know") Traducción literal ("Era eso" -> "Oh, I see".) Creación discursiva ("y ya se sabe" -> "that's what he is")	Hay dos errores ortográficos en "¿Como?" y "Si". Al igual que en el par de muestras anteriores, las traducciones para las dos modalidades son sorprendentemente similares.
245	Las Horas	0:16:28	Doblaje	(ON) La vida de una mujer (OFF) en un sólo día. (/) (ON) Sólo un día. (OFF) Y en ese día, toda su vida.	A woman's whole life in a single day. Just one day. And in that day, her whole life.	Formal (isocronía)	-	Reducción ("whole")	Muestra traducida de forma muy natural, a excepción de la reducción.
246	Las Horas	0:16:28	Subtitulación	La vida entera de una mujer... en un solo día. Sólo un día. Y en esse (sic) día, toda su vida.	A woman's whole life in a single day. Just one day. And in that day, her whole life.	Nula	-	-	Error tipográfico ("esse"). Muestra traducida de forma natural.

Estudio empírico y descriptivo de los métodos de traducción para doblaje y subtitulación

Número	Título	TCR	Modalidad	Traducción	V. Original	Restricción	Norma	Técnica	Comentarios
247	Las Horas	0:18:14	Doblaje	(OFF) ¿Alguna visita? (ON) Sí. (OFF) ¿Aún están aquí? (ON) No, se han ido ya. (OFF) Y ¿cómo eran? (ON) ¿ Los de hoy ? Eran como fusiones de fuego negro . (OFF) No sé , (ON) eran como oscuros y relucientes al mismo tiempo. Uno parecía una medusa electrificada. Y cantaban, puede que en griego.	Any visitors? Yes. Are they still here? No, they've gone. How'd they look? Today? Sort of like black fire. I mean, sort of light and dark at the same time. There was one a bit like an electrified jellyfish. They were singing... It may have been Greek.	Formal (isocronía)	Explicitación ("Los de hoy" -> "today") Naturalización: ajuste ("fusiones de fuego negro" -> "sort of like black fire"), oralidad: ("no sé" -> "I mean")	Ampliación ("¿Los de hoy?" -> "Today?") Amplificación ("fusiones")	El ajuste es muy evidente en el penúltimo primer plano de Richard.
248	Las Horas	0:18:14	Subtitulación	¿Alguna visita? Sí. ¿Aún están aquí? No, se han ido. ¿Y cómo eran? <i>¿Los de hoy?</i> Algo así (sic) como el fuego negro. No sé , eran claros y oscuros al mismo tiempo. Uno parecía una medusa electrificada. Y cantaban. Puede que en griego.	Any visitors? Yes. Are they still here? No, they've gone. How'd they look? Today? Sort of like black fire. I mean, sort of light and dark at the same time. There was one a bit like an electrified jellyfish. They were singing... It may have been Greek.	Formal (isocronía y número de caracteres por subtítulo)	Explicitación ("Los de hoy" -> "today") Naturalización: oralidad: ("no sé" -> "I mean")	Ampliación ("¿Los de hoy?" -> "Today?")	Error ortográfico ("asi"). Las traducciones para las dos modalidades son bastante similares.
249	Las Horas	0:20:05	Doblaje	(ON) ¿ <i>Dónde lo has guardado</i> ? (OFF) ¿El qué? (ON) El premio, me gustaría verlo. (DE) No, aún no te lo han dado. (/) (ON) Es esta noche. (ON) ¿Estás segura? (SB) Recuerdo la ceremonia (ON) perfectamente. (R) (ON) <i>Como si me hubiera desligado del tiempo</i> .	Is it here somewhere? What? The prize. I'd like to look at it. No, you haven't gotten it yet. It's tonight. Are you sure? I remember the ceremony perfectly. I seem to have fallen out of time.	Nula	Naturalización: ajuste ("¿Dónde lo has guardado? -> Is it here somewhere?")	Modulación ("¿Dónde lo has guardado? -> Is it here somewhere?") Creación discursiva ("Como si me hubiera desligado del tiempo" -> "I seem to have fallen out of time")	El ajuste es únicamente muy evidente en el primer plano inicial de Richard.

Número	Título	TCR	Modalidad	Traducción	V. Original	Restricción	Norma	Técnica	Comentarios
250	Las Horas	0:20:05	Subtitulación	¿Está por aquí? - ¿El qué? - El premio. Quiero verlo. No, <i>aún no te lo han entregado</i> . - Lo harán esta noche. - ¿Estás segura? Recuerdo perfectamente la ceremonia. Creo que he perdido la noción del tiempo.	Is it here somewhere? What? The prize. I'd like to look at it. No, you haven't gotten it yet. It's tonight. Are you sure? I remember the ceremony perfectly. I seem to have fallen out of time.	Nula	-	Particularización ("entregado" -> "gotten") Modulación ("aún no te lo han entregado" -> "you haven't gotten it yet")	Traducción natural.
251	Las Horas	0:21:00	Doblaje	(OFF) Oh, Señora Dalloway, (ON) siempre organizando fiestas <u>para disimular el vacío</u> .	Oh, Mrs. Dalloway, always giving parties to cover the silence.	Formal ("sincronía en "ON")	Disfemización ("disimular el vacío" -> "cover the silence")	Creación discursiva ("disimular el vacío" -> "cover the silence")	Apuntamos la disfemización en el sentido de que "vacío" puede hacer referencia al vacío interior que la protagonista puede sentir, mientras que "silence" es una palabra mucho más neutra. Lo mismo ocurre con "disimular", que es bastante más peyorativo que "cover".
252	Las Horas	0:21:00	Subtitulación	"Oh, Señora Dalloway, siempre dando fiestas para disimular el silencio"	Oh, Mrs. Dalloway, always giving parties to cover the silence.	Formal	Fidelidad lingüística (se ha mantenido la exclamación y el vocativo, práctica bastante inusual en subtitulación) Posible norma preliminar: inclusión de comillas para poner de manifiesto frases que se referencian literalmente	-	Traducción natural.

Estudio empírico y descriptivo de los métodos de traducción para doblaje y subtitulación

Número	Título	TCR	Modalidad	Traducción	V. Original	Restricción	Norma	Técnica	Comentarios
253	Las Horas	0:22:45	Doblaje	(ON) Puro orgullo de mierda , y estupidez. (/) Lo queremos todo, ¿verdad? (ON) Supongo que sí. (ON) Me besaste en una playa. (ON) Sí. (ON) ¿ <i>Aún</i> te acuerdas? <i>Fue hace muchos años</i> . (ON) Por supuesto.	Sheer fucking pride and stupidity. We want everything, don't we? I suppose we do. You kissed me on a beach. Yeah. Do you remember? How many years ago? Of course I...	Formal (sincronía en "ON", isocronía)	Naturalización: ajuste ("Puro orgullo de mierda" -> "Sheer fucking pride", "Fue hace muchos años" -> "How many years ago?")	Amplificación ("Aún") Modulación ("Fue hace muchos años" -> "How many years ago?")	La restricción formal obliga a ajustar.
254	Las Horas	0:22:45	Subtitulación	Todo es puto orgullo, y estupidez. Lo queremos todo, ¿no es cierto? Supongo que sí. Me besaste en una playa. Sí. ¿Recuerdas... hace cuántos años? Claro que lo...	Sheer fucking pride and stupidity. We want everything, don't we? I suppose we do. You kissed me on a beach. Yeah. Do you remember? How many years ago? Of course I...	Nula	-	-	En ausencia de restricciones, se puede traducir de forma natural, sin la presencia de normas o técnicas (también en subtitulación).
255	Las Horas	0:23:55	Doblaje	(ON) ¿Te enfadarías si muriera? (ON) ¿Si murieras? (ON) ¿Para quién es esa fiesta? (ON) ¿ <i>Cómo que</i> para quién es? ¿Qué quieres saber? (OFF) ¿Qué estás insinuando? (ON) No insinúo nada. Lo digo. Creo que sólo sigo vivo para satisfacerte.	Would you be angry if I died? If you died? Who is this party for? What do you mean, who is it for? What are you asking? What are you trying to say? I'm not trying to say anything. I'm saying I think I'm only staying alive to satisfy you.	Nula	-	Creación discursiva ("What do you mean?" -> "Cómo que")	Aunque hay varios fragmentos en "ON", no suponen restricciones importantes, ya que las frases son sencillas y una traducción de tipo natural puede ofrecer soluciones apropiadas. La creación discursiva es la única excepción.
256	Las Horas	0:23:55	Subtitulación	¿Te enfadarías si muriera? ¿Si murieras? ¿Para quién es la fiesta? ¿ <i>Cómo que</i> para quién? ¿Qué me preguntas? - ¿Qué insinúas? - No insinúo nada. Solo digo que creo que sólo sigo con vida para satisfacerte a ti.	Would you be angry if I died? If you died? Who is this party for? What do you mean, who is it for? What are you asking? What are you trying to say? I'm not trying to say anything. I'm saying I think I'm only staying alive to satisfy you.	Nula	-	Particularización ("What do you mean?" -> "Cómo que")	La traducción es muy similar a la de doblaje.

Número	Título	TCR	Modalidad	Traducción	V. Original	Restricción	Norma	Técnica	Comentarios
257	Las Horas	0:26:44	Doblaje	(OFF) En este día, de todos precisamente en éste, (//) <i>se hace evidente su destino.</i> (OFF) Disculpe, Sra. Woolf. (ON) El Sr. Woolf me ha pedido que venga a hablar con usted, (ON) Casi he acabado, Nelly. <u>Espérame en la cocina</u> , bajaré en seguida.	It's on this day, this day of all days, her fate becomes clear to her. Excuse Mrs. Woolf. Mr. Woolf said I was to come and speak with you. I'm nearly finished, Nelly. Please attend me in the kitchen. I'll be down very soon.	Lingüística (registro elevado y un poco arcaico)	Estandarización lingüística ("Espérame en la cocina" -> "Please attend me in the kitchen")	Modulación ("se hace evidente su destino" -> "her fate becomes clear to her")	La estandarización lingüística en esta muestra corresponde a la pérdida de las características arcaicas del inglés británico de la época.
258	Las Horas	0:26:44	Subtitulación	En ese día, precisamente ese día, <i>que ve claramente su destino.</i> Disculpe, <i>señora</i> , el <i>señor</i> ha dicho que la consulte. Ya casi he terminado, Nelly. <u>Espérame en la cocina.</u> En seguida bajo.	It's on this day, this day of all days, her fate becomes clear to her. Excuse Mrs. Woolf. Mr. Woolf said I was to come and speak with you. I'm nearly finished, Nelly. Please attend me in the kitchen. I'll be down very soon.	Lingüística (registro elevado y un poco arcaico)	Estandarización lingüística ("Espérame en la cocina" -> "Please attend me in the kitchen") Posible norma: Supresión de vocativos ("Mrs. Woolf", "Mr. Woolf")	Creación discursiva ("que ve claramente su destino" -> "her fate becomes clear to her") Reducción ("Mrs. Woolf" -> "señora", "Mr. Woolf" -> "señor")	La estandarización lingüística en esta muestra corresponde a la pérdida de las características arcaicas del inglés británico de la época.
259	Las Horas	0:29:37	Doblaje	(OFF) <u><i>Paschendale era un ozario</i></u> (ON) <u><i>del que ningún hombre regresaba.</i></u> ¿Es posible que la mala (OFF) literatura suscite un índice de error más alto?	Paschendale was a charnel-house from which no min returned. Do you think it's possible that bad writing actually attracts a higher incidence of error?	Sociocultural ("Paschendale was a charnel-house from which no min returned")	Naturalización ("Paschendale era un ozario del que ningún hombre regresaba")	Variación (Véase la restricción y la norma al respecto) Modulación ("Es posible" -> "Do you think")	La traducción se ve obligada a introducir variaciones para reproducir las incongruencias del original.
260	Las Horas	0:29:37	Subtitulación	<u><i>"Passchendaele era un osario del que ningún hambre regresó."</i></u> ¿Crees que un texto mal escrito atrae más errores?	Paschendale was a charnel-house from which no min returned. Do you think it's possible that bad writing actually attracts a higher incidence of error?	Sociocultural ("Paschendale was a charnel-house from which no min returned")	Naturalización ("Passchendaele era un osario del que ningún hambre regresó") Posible norma preliminar: inclusión de comillas para poner de manifiesto frases que se referencian literalmente	Variación (Véase la restricción y la norma al respecto) Reducción ("it's possible", "incidence")	La traducción se ve obligada a introducir variaciones para reproducir incongruencias en el original. "hambre" (en subtitulación) en vez de "hombre" (en doblaje): ambas son buenas variaciones para expresar la idea que provoca "min" en el original.

Estudio empírico y descriptivo de los métodos de traducción para doblaje y subtitulación

Número	Título	TCR	Modalidad	Traducción	V. Original	Restricción	Norma	Técnica	Comentarios
261	Las Horas	0:30:16	Doblaje	(ON) Morirá.(/) Ella va a morir. (/) Es algo inevitable. Eso es. Se suicidará. Se suicidará por algo que no parece importante.	She'll die. She's going to die. That's what's going to happen. That's it. She'll kill herself. She'll kill herself over something that doesn't seem to matter.	Nula	-	-	Traducción natural.
262	Las Horas	0:30:16	Subtitulación	Morirá. Ella morirá. Eso es lo que ocurrirá. Eso es. Se suicidará. Se suicidará por algo que no parece tener importancia.	She'll die. She's going to die. That's what's going to happen. That's it. She'll kill herself. She'll kill herself over something that doesn't seem to matter.	Nula	-	-	Traducción natural.
263	Las Horas	0:33:22	Doblaje	(ON) Le has puesto a mi lado. ¿Por qué siempre me toca al lado de los ex? ¿Es una especie de indirecta, (OFF) cariño? Los ex deberían (ON) tener su propia mesa para <u>hacer de ex juntos</u> , en una ex-quisita agonía. Me voy. (/) <u>No te desmaves de la emoción</u> . (/) Clarissa, será muy bonito.	You put him next to me. Why do I always have to sit next to the exes? Is it some kind of a hint, sweetheart? And anyway, shouldn't the exes have a table of their own where they can all ex together in exquisite agony? I'm off. Try not to pass out from excitement. Clarissa... it's going to be beautiful.	Formal (sincronía en "ON", isocronía)	Naturalización: ajuste, isocronía ("hacer de ex juntos" -> "ex together" - oralidad -, "No te desmaves de la emoción" -> "Try not to pass out from excitement" - bilabiales -)	Creación discursiva ("hacer de ex juntos" -> "ex together") Reducción ("And anyway")	Esta muestra presenta muchas dificultades. La restricción formal obliga a naturalizar, con lo que las técnicas de traducción son importantes. La creación discursiva consigue reproducir de forma muy favorable el enunciado original.
264	Las Horas	0:33:22	Subtitulación	Le has puesto a mi lado. Siempre me pones con los ex -. ¿No deberían estar juntos para <u>poder hablar todos de su ex</u> - con "ex-quisita" agonía? Me voy. No te desmaves de emoción. Clarissa, será precioso.	You put him next to me. Why do I always have to sit next to the exes? Is it some kind of a hint, sweetheart? And anyway, shouldn't the exes have a table of their own where they can all ex together in exquisite agony? I'm off. Try not to pass out from excitement. Clarissa... it's going to be beautiful.	Formal (isocronía y número de caracteres por subtítulo)	Naturalización ("poder hablar de su ex" -> "ex together") Posible norma preliminar: inclusión de comillas para poner de manifiesto frases que se referencian literalmente	Reducción ("Is it some kind of a hint, sweetheart", "And anyway") Creación discursiva ("poder hablar todos de su ex" -> "ex together")	Mismos comentarios que para la muestra doblada.

Número	Título	TCR	Modalidad	Traducción	V. Original	Restricción	Norma	Técnica	Comentarios
265	Las Horas	0:36:33	Doblaje	(ON) ¡Oh!, estás leyendo un libro. (ON) Sí. (ON) Y éste, ¿de qué trata? (ON) Pues sobre una... una mujer increíblemente... es una anfitriona muy segura de sí misma y (OFF) va a montar una fiesta, <i>al aparentar tanta seguridad</i> (ON) todo el mundo cree que está bien. Pero no lo está. (//) Así que... (ON) Vaya.	Oh, you're reading a book. Yeah. What's this one about? It's about... this woman is incredibly... well, she's a hostess and she's incredibly confident and she is going to give a party. And maybe because she's confident everyone thinks she's fine. But she isn't. So... Well...	Nula	-	Trasposición ("al aparentar tanta seguridad" -> "because she's confident")	La traducción es de tipo natural, a excepción de la transposición indicada.
266	Las Horas	0:36:33	Subtitulación	Estás leyendo un libro. Sí. ¿De qué trata éste? Trata de... una mujer increíblemente... Es anfitriona y muy segura de sí misma. Y va a dar una fiesta. Y quizá debido a su seguridad, todos creen que es feliz. Pero no lo es. Y bueno... Vaya...	Oh, you're reading a book. Yeah. What's this one about? It's about... this woman is incredibly... well, she's a hostess and she's incredibly confident and she is going to give a party. And maybe because she's confident everyone thinks she's fine. But she isn't. So... Well...	Nula	-	-	Traducción natural.

Estudio empírico y descriptivo de los métodos de traducción para doblaje y subtitulación

Número	Título	TCR	Modalidad	Traducción	V. Original	Restricción	Norma	Técnica	Comentarios
267	Las Horas	0:37:12	Doblaje	(ON) Kitty, ¿qué ocurre? <i>¿te pasa algo?</i> (ON) Voy a (/) ingresar en el hospital (OFF) un par de días. (ON) Kitty. (ON) Sí, tengo (/) un especie de (/) bulto en mi útero y me van a echar un vistazo. (ON) ¿Cuándo? (ON) Esta tarde. (/) <i>¿Le darás de comer al perro?</i> (ON) Por supuesto.	Kitty, what is it? Is something wrong? I... I have to go to the hospital for a couple of days. Kitty. Yeah, I have some kind of growth in my uterus, and they are gonna go and take a look. When? This afternoon. I need you to feed the dog. Of course.	Nula	Disfemización ("bulto" -> "growth")	Modulación ("te pasa algo" -> "Is something wrong?", "¿Le darás de comer al perro?" -> "I need you to feed the dog")	"Bulto" tiene unas connotaciones fuertes, cuando se relaciona con la medicina y los hospitales. Aún así, la solución en subtitulación es un disfemismo todavía más acusado.
268	Las Horas	0:37:12	Subtitulación	<i>¿Te sucede algo?</i> Voy a ingresar un par de días en el hospital. Sí, tengo... Algún tipo de tumor en el útero, y quieren echar un vistazo. ¿Cuándo? Esta tarde. <i>¿Darías la cena al perro?</i> Por supuesto.	Kitty, what is it? Is something wrong? I... I have to go to the hospital for a couple of days. Kitty. Yeah, I have some kind of growth in my uterus, and they are gonna go and take a look. When? This afternoon. I need you to feed the dog. Of course.	Formal (isocronía y número de caracteres por subtítulo)	Posible norma: Supresión de vocativos ("Kitty") Disfemización ("tumor" -> "growth")	Modulación ("¿Te sucede algo?" -> "Is something wrong?", "¿Darías la cena al perro?" -> "I need you to feed the dog") Reducción ("Kitty")	"Tumor" es un disfemismo claro de "growth". Se trata, como en el caso del doblaje, de un ejemplo complejo, con presencia de restricciones, normas y técnicas.
269	Las Horas	0:38:37	Doblaje	(ON) Tú tienes suerte. Una no puede llamarse mujer hasta que es madre. Lo más irónico es que (/) tengo de todo, bueno, (/) cualquier cosa (OFF) que pida, (ON) excepto lo que más deseo. (ON) Sí. (ON) <i>Así es la vida.</i>	You're lucky, Laura. I don't think you can call yourself a woman until you're a mother. I mean, the joke is all my life I could do everything, I mean, I could do anything, really, except the one thing I wanted. Yes. That's all.	Formal (isocronía)	Naturalización (ajuste)	Reducción ("Laura", "I don't think", "I mean", "really") Creación discursiva ("Así es la vida" -> "That's all")	Aún siendo una muestra no muy extensa, la isocronía obliga a buscar gran cantidad de soluciones "ad hoc" en forma de técnicas. La mayoría de ellas son reducciones, al contrario de lo que suele ocurrir en doblaje.

Número	Título	TCR	Modalidad	Traducción	V. Original	Restricción	Norma	Técnica	Comentarios
270	Las Horas	0:38:37	Subtitulación	Eres afortunada, Laura. No eres del todo mujer hasta que eres madre. Lo irónico es que, toda mi vida, he podido hacer de todo. He podido hacer cualquier cosa, salvo lo único que deseaba. Sí. Ya está.	You're lucky, Laura. I don't think you can call yourself a woman until you're a mother. I mean, the joke is all my life I could do everything, I mean, I could do anything, really, except the one thing I wanted. Yes. That's all.	Formal (isocronía y número de caracteres por subtítulo)	-	Reducción ("I don't think", "I mean", "really")	Curiosamente, el vocativo de la primera frase se ha mantenido en subtitulación, mientras que en doblaje se había reducido. La fidelidad no la hemos marcado porque no se ha conseguido mantener la estructura del original, debido a la elevada presencia de reducciones.
271	Las Horas	0:40:05	Doblaje	(ON) <i>Eres un sol.</i> (//) Y ya sabes lo que hay que hacer, ¿no? Media lata por la noche, y comprobar que tenga agua. <i>Ray lo hará todas las mañanas.</i>	You're sweet. You know the routine, right? Half a can in the evening and check the water now and then. Ray will feed him in the morning.	Formal ("sincronía en "ON")	-	Creación discursiva ("Eres un sol" -> "You're sweet") Reducción ("now and then") Generalización ("Ray lo hará todas las mañanas" -> "Ray will feed him in the morning")	Se hace necesaria la presencia de muchas técnicas, incluso en una muestra no muy extensa.
272	Las Horas	0:40:05	Subtitulación	<i>Eres tierna.</i> Ya conoces la rutina. Media lata por la tarde, que no le falte agua, y Ray le dará <i>el desayuno</i> .	You're sweet. You know the routine, right? Half a can in the evening and check the water now and then. Ray will feed him in the morning.	Nula	-	Creación discursiva ("Eres tierna" -> "You're sweet") Reducción ("right?") Particularización ("el desayuno" -> "feed him in the morning")	Como en doblaje, llama la atención la presencia de muchas técnicas. La creación discursiva es muy idiomática.
273	Las Horas	0:42:02	Doblaje	(ON) Eres un angelito (OFF) perfecto. No dejes que <i>tus hermanos se rían</i> de ti.	You look a perfect angel. Don't let the boys make fun of you.	Formal ("sincronía en "ON")	Naturalización: oralidad y ajuste ("angelito" -> "angel")	Ampliación ("angelito" -> "angel") Particularización ("tus hermanos" -> "the boys", "se rían" -> "make fun")	El doblaje naturaliza, aunque la restricción formal no es muy acusada.

Estudio empírico y descriptivo de los métodos de traducción para doblaje y subtitulación

Número	Título	TCR	Modalidad	Traducción	V. Original	Restricción	Norma	Técnica	Comentarios
274	Las Horas	0:42:02	Subtitulación	Pareces un ángel <i>de verdad</i> . No dejes que se burlen de ti.	You look a perfect angel. Don't let the boys make fun of you.	Nula	-	Creación discursiva ("de verdad" -> "perfect") Reducción ("the boys")	La reducción es típica de la subtitulación.
275	Las Horas	0:44:52	Doblaje	(ON) ¿A ella le gustarían las rosas? (ON) ¿Es una chica? (ON) Sí, las hembras son más grandes, y menos vistosas. (ON) ¿Qué pasa cuando morimos? (ON) ¿Qué pasa? (//) Que regresamos al lugar del que vinimos. (ON) Pues yo no me acuerdo de dónde vine. (ON) Yo tampoco.	Do you think she'd like roses? Is it a she? Yes, the females are larger, and less colourful. What happens when we die? What happens? We return to the place that we came from. I don't remember where I cam from. Nor do I.	Nula	Posible norma: supresión de elementos que marcan la función fática de la lengua ("Do you think?")	Reducción ("Do you think?") La traducción, en ausencia de restricciones, es natural, a excepción de la técnica indicada.	
276	Las Horas	0:44:52	Subtitulación	¿Le gustarán las rosas? ¿Es una hembra? Sí, las hembras son más grandes. Y tienen menos colorido. ¿ <i>Qué nos pasa</i> cuando morimos? ¿ <i>Qué nos pasa</i> ? Volvemos al lugar de donde vinimos. Yo no recuerdo de dónde vine. Ni yo tampoco.	Do you think she'd like roses? Is it a she? Yes, the females are larger, and less colourful. What happens when we die? What happens? We return to the place that we came from. I don't remember where I cam from. Nor do I.	Nula	Explicitación ("¿Qué nos pasa" -> "What happens?") Reducción ("Do you think?") Modulación ("¿Qué nos pasa" -> "What happens")	Destaca la explicitación y modulación adicional en subtitulación, frente a doblaje.	
277	Las Horas	0:47:47	Doblaje	(ON) <i>Ove bichito</i> , tengo una idea. <i>¿Por qué no hacemos otro pastel?</i> Haremos uno mejor. (ON) ¿Qué ha pasado con el primero? (ON) Y después, iremos a dar una vuelta.	Hey bug, I got this idea. We're gonna make another cake. We're gonna make a better one. What happened to the first one? And after that, I think we should go out.	Formal ("sincronía en "ON")	Naturalización (fragmentos subrayados, que corresponden a la restricción formal: "bichito" -> "bug", bilabiales de "hacemos" y "pastel" por "make") Fidelidad lingüística	Modulación ("¿Por qué no hacemos otro pastel?" -> "We're gonna make another cake") Reducción ("I think...should")	La restricción formal obliga a naturalizar, pero se mantiene la fidelidad lingüística. Las soluciones al principio de la muestra son literales, pero también caben la reducción y la modulación.

Número	Título	TCR	Modalidad	Traducción	V. Original	Restricción	Norma	Técnica	Comentarios
278	Las Horas	0:47:47	Subtitulación	Oye bicho... tengo una idea. Prepararemos otra tarta. <i>Una que saldrá mejor.</i> ¿Dónde está la otra? Y después, creo que saldremos.	Hey bug, I got this idea. We're gonna make another cake. We're gonna make a better one. What happened to the first one? And after that, I think we should go out.	Formal (isocronía y número de caracteres por subtítulo)	-	Modulación ("Una que saldrá mejor" -> "We're gonna make a better one")	La versión subtitulada es mucho más natural. Sólo ha sido necesario un cambio significativo, el de la modulación.
279	Las Horas	0:48:19	Doblaje	(ON) ¿Sí? (ON) Clarissa, soy Louis. (OFF) Louis Waters. (ON) ¿Louis? ¡Oh, Dios mío! Llegas pronto. (ON) ¿No te importa, te va bien?	Yes? Clarissa, it's Louis. Louis Waters. Louis? Oh my God! You're early. Do you mind? Is it alright?	Nula	-	-	Aunque casi toda la muestra está en "ON", los enunciados son cortos, sencillos y muy similares entre las lenguas, con lo que se puede traducir naturalmente.
280	Las Horas	0:48:19	Subtitulación	¿Sí? Soy Louis. - Louis Waters. - ¿Louis? Dios mío. Llegas pronto. ¿Te importa? ¿Puedo?	Yes? Clarissa, it's Louis. Louis Waters. Louis? Oh my God! You're early. Do you mind? Is it alright?	Nula	-	-	Sin comentarios adicionales.
281	Las Horas	0:51:37	Doblaje	(ON) Es un libro duro, pero me ha gustado. <i>Es cierto.</i> Sólo me ha disgustado una cosa. (OFF) ¿Cuál? (ON) ¿Qué te ha disgustado? (ON) Pues, (/) que no haya más sobre ti.	I know the book is tough, but I liked it. I know. Only one thing upset me. What's that? What upset you? Well, that there wasn't more about you.	Nula	-	Creación discursiva ("Es cierto" -> "I know")	A excepción de la técnica identificada, la traducción es de tipo natural.
282	Las Horas	0:51:37	Subtitulación	Es una <i>novela</i> difícil, pero me gustó. Sólo me disgustó una cosa. ¿El qué? Que no hablara más de ti.	I know the book is tough, but I liked it. I know. Only one thing upset me. What's that? What upset you? Well, that there wasn't more about you.	Formal (isocronía y número de caracteres por subtítulo)	Explicitación ("novela" -> "book") Condensación de información mínima necesaria en subtítulos, como supresión de marcadores discursivos ("Well")	Particularización ("novela" -> "book") Reducción ("What upset you?", "Well")	La restricción también determina las técnicas empleadas, como la reducción. La traducción tiende a ser natural, aunque se explicita por medio de una particularización.

Estudio empírico y descriptivo de los métodos de traducción para doblaje y subtitulación

Número	Título	TCR	Modalidad	Traducción	V. Original	Restricción	Norma	Técnica	Comentarios
283	Las Horas	0:54:00	Doblaje	(ON) Una mañana, en We... Wellfleet (OFF) tú también estabas, estábamos todos (ON) yo me había acostado con él, y estaba sentada en el <i>porche</i> . (/) <i>Él se acercó por detrás y puso su mano sobre mi hombro</i> . Buenos días Señora Dalloway.	One morning, in Wellfleet, you were there, we were all there, I'd been sleeping with him and I was out on the back porch. He came out behind me, and he put his hand on my shoulder. "Good morning, Mrs. Dalloway".	Formal (sincronía en "ON")	Naturalización: ajuste ("We...Wellfleet" -> "Wellfleet")	Reducción ("porche" -> "back porch") Traducción uno por uno ("Él se acerco por detrás y puso su mano sobre mi hombro" -> "He came out behind me, and he put his hand on my shoulder")	La duda al pronunciar "Wellfleet" es un intento de reproducir la oralidad del original, posiblemente motivada por la restricción formal. Aunque se haya naturalizado, las técnicas empleadas son las de corte literal, más propias de la subtitulación.
284	Las Horas	0:54:00	Subtitulación	Una mañana, en Wellfleet, tú también estabas allí, estábamos todos, había pasado la noche con él, y salí al porche de atrás. El salió detrás de mí, y apoyó su mano en mi hombro. "Buenos días, Señora Dalloway".	One morning, in Wellfleet, you were there, we were all there, I'd been sleeping with him and I was out on the back porch. He came out behind me, and he put his hand on my shoulder. "Good morning, Mrs. Dalloway".	Nula	Posible norma preliminar: inclusión de comillas para poner de manifiesto frases que se referencian literalmente	-	En ausencia de restricciones, la traducción para subtitulación es natural.
285	Las Horas	0:55:24	Doblaje	(ON) El día que le dejé, subí a un tren y luego crucé toda Europa. (/) Me sentí libre, por primera vez en años.	The day I left him, I got on a train and made my way across Europe. I felt free for the first time in years.	Nula	-	-	Traducción natural para doblaje en ausencia de restricciones.
286	Las Horas	0:55:24	Subtitulación	El día que le dejé, me subí a un tren, y viajé por Europa. Me sentía libre, por primera vez en años.	The day I left him, I got on a train and made my way across Europe. I felt free for the first time in years.	Nula	-	-	Traducción natural para subtitulación en ausencia de restricciones.
287	Las Horas	0:56:41	Doblaje	(ON) ¿Crees que soy ridículo? (ON) ¿Ridículo? Afortunado, <i>más bien</i> .	You think I'm ridiculous? Ridiculous? Fortunate, too.	Nula	-	Amplificación ("más bien" -> "too")	Traducción natural con una amplificación. Hemos marcado esta técnica porque consideramos que se ha añadido un matiz no presente en el TO.
288	Las Horas	0:56:41	Subtitulación	¿Me consideras ridículo? ¿Ridículo? Y afortunado, también.	You think I'm ridiculous? Ridiculous? Fortunate, too.	Nula	-	-	Traducción natural simplemente.

Número	Título	TCR	Modalidad	Traducción	V. Original	Restricción	Norma	Técnica	Comentarios
289	Las Horas	0:56:57	Doblaje	(sin traducir)	Happy Birthday Dan (inscripción en el pastel)	Icónica (Sincronía de contenido)	Posible norma: no traducción de códigos gráficos en doblaje	Omisión (eliminación total)	Sin comentarios adicionales.
290	Las Horas	0:56:57	Subtitulación	FELIZ CUMPLEAÑOS DAN	Happy Birthday Dan (inscripción en el pastel)	Formal (mayúsculas para la traducción del texto de la tarta) Icónica (Sincronía de contenido)	Posible norma: traducción de los códigos gráficos en subtitulación	-	Consideramos que en esta muestra traducida para subtitulación, la información icónica resulta más que suficiente para entender el mensaje del original.
291	Las Horas	1:01:28	Doblaje	(OFF) El desayuno se sirve entre las 7 y las 11 en el salón Regency, y el servicio de habitaciones está disponible las (DE) 24 horas. Gracias, señora. (/) ¿Necesita alguna cosa más? (ON) Sí, ah, no. Que nadie me moleste.	Breakfast is served between seven and eleven in the Regency Room. The room service is available 24 hours. Thank you ma'am. Is there anything else you need? Yes, ah, no. Not to be disturbed.	Nula	-	-	Ante la ausencia de restricciones (se trata de un original en "OFF"), el doblaje traduce de forma natural.
292	Las Horas	1:01:28	Subtitulación	El desayuno se sirve entre las siete y las once. Hay servicio de habitaciones las 24 horas. Gracias, señora. - ¿Necesitará algo más? - Sí. No... Que no me molesten.	Breakfast is served between seven and eleven in the Regency Room. The room service is available 24 hours. Thank you ma'am. Is there anything else you need? Yes, ah, no. Not to be disturbed.	Formal (isocronía y número de caracteres por subtítulo)	-	Reducción ("Regency Room")	La subtitulación debe ser fiel a la duración del mensaje original, y respetar sus limitaciones espacio-temporales.

Estudio empírico y descriptivo de los métodos de traducción para doblaje y subtitulación

Número	Título	TCR	Modalidad	Traducción	V. Original	Restricción	Norma	Técnica	Comentarios
293	Las Horas	1:02:59	Doblaje	(OFF) Acaso importa, se preguntaba, mientras caminaba hacia la calle Bond, acaso importa que tenga que dejar de existir, por completo? Todo esto debería proseguir sin ella. ¿Estaba resentida, o es que no resultaba un consuelo creer que la muerte era el fin absoluto? Es posible morir. <i>Es posible cesar de vivir.</i>	Did it matter, then, she asked herself, walking toward Bond Street, did it matter that she must, inevitably, cease completely. All this must go on without her. Did she resent it or did not become consoling to believe that death ended absolutely? It is possible to die. It is possible to die.	Nula	-	Reducción ("then") Modulación ("Es posible cesar de vivir" -> "It is possible to die")	Ante la ausencia de restricciones (se trata de una narración en "OFF"), el doblaje traduce de forma natural, salvo las breves indicaciones apuntadas.
294	Las Horas	1:02:59	Subtitulación	¿Importaba, pues, se preguntó, caminando hacia Bond Street, importaba que tuviera, inevitablemente, que dejar de existir por completo? Todo esto, tendría que proseguir sin ella. ¿Se sentía molesta o acaso no le servía de consuelo creer que la muerte era un final absoluto? Es posible morir. <i>Es realmente posible morir.</i>	Did it matter, then, she asked herself, walking toward Bond Street, did it matter that she must, inevitably, cease completely. All this must go on without her. Did she resent it or did not become consoling to believe that death ended absolutely? It is possible to die. It is possible to die.	Nula	-	Ampliación ("Es realmente posible morir" -> "It is possible to die")	La duración y el enunciado de la muestra no impone restricciones formales en subtitulación. Se puede reproducir todo el contenido sin restricciones formales.
295	Las Horas	1:04:22	Doblaje	(OFF) Tu tía es una mujer muy afortunada, Angelica, (ON) porque tiene dos vidas. (OFF) La vida que está viviendo, y <i>la del libro</i> que escribe.	Your aunt's a very lucky woman, Angelica, because she has two lives. She has the live she's leading, and also the book she's writing.	Nula	Explicitación ("la del libro -> "the book")	Ampliación ("la del libro" -> "the book") Reducción ("also")	Una traducción de tipo natural, porque casi toda la muestra está en "OFF".
296	Las Horas	1:04:22	Subtitulación	Tu tía es una mujer muy afortunada, Angelica, porque tiene dos vidas. Tiene la vida que lleva ella, y también el libro que escribe.	Your aunt's a very lucky woman, Angelica, because she has two lives. She has the live she's leading, and also the book she's writing.	Nula	Fidelidad lingüística	-	Traducción mucho más natural que en doblaje.

Número	Título	TCR	Modalidad	Traducción	V. Original	Restricción	Norma	Técnica	Comentarios
297	Las Horas	1:04:39	Doblaje	(ON) ¿En qué estabas pensando? (ON) Iba a matar a mi protagonista. (/) Pero, he cambiado de opinión.	What were you thinking about? I was going to kill my heroine. But, I've changed my mind.	Nula	-	-	Otro ejemplo de naturalidad absoluta, esta vez en doblaje.
298	Las Horas	1:04:39	Subtitulación	¿En qué estabas pensando? Iba a matar a mi protagonista. Pero... he cambiado de idea.	What were you thinking about? I was going to kill my heroine. But, I've changed my mind.	Nula	-	-	En este caso, la duración y el enunciado de la muestra imponen la separación de "Pero..." y "he cambiado de idea" en dos subtítulos diferentes.
299	Las Horas	1:10:40	Doblaje	(ON) Has llorado. ¿Qué te pasa? (ON) Me he quedado mirando la habitación (OFF) y he pensado: (ON) voy a montar una fiesta. Lo único que quiero es montar esta fiesta. (ON) ¿Y? (ON) Ya sé por qué lo hace, lo hace a propósito. (ON) Oh, es por Richard. (OFF) Por supuesto.	You've been crying. What's happening? All it is, I looked around this room and thought: I'm giving a party, all I wanna do is give a party". And? I know why he does it. He does it deliberately. Oh, is this Richard? Of course.	Formal ("sincronía en "ON")	Naturalización: ajuste ("¿Qué te pasa?" -> "What's happening", Eliminación de "All it is")	Reducción ("All it is")	Una muestra con presencia puntual de la restricción formal, que obliga a ajustar. El resultado global, sin embargo, es bastante natural.
300	Las Horas	1:10:40	Subtitulación	Has llorado. ¿Qué sucede? Es sólo que, he mirado la sala, y he pensado: "Doy una fiesta. Sólo quiero dar una fiesta". ¿Y...? Sé que lo hace adrede. ¿Te refieres a Richard?	You've been crying. What's happening? All it is, I looked around this room and thought: I'm giving a party, all I wanna do is give a party". And? I know why he does it. He does it deliberately. Oh, is this Richard? Of course.	Nula	Condensación de información mínima necesaria en subtítulos, como supresión de marcadores discursivos ("Of course") Posible norma preliminar: inclusión de comillas para poner de manifiesto frases que se referencian literalmente	Reducción ("Of course")	La reducción final es típica de la subtitulación.

Estudio empírico y descriptivo de los métodos de traducción para doblaje y subtitulación

Número	Título	TCR	Modalidad	Traducción	V. Original	Restricción	Norma	Técnica	Comentarios
301	Las Horas	1:18:06	Doblaje	(ON) A mí me han robado mi vida. Vivo en un pueblo en que no deseo vivir. Y llevo (G) una vida que no deseo llevar. (¡) <i>Dime por qué.</i>	My life has been stolen from me. I'm living in a town I have no wish to live in. I'm living a life I have no wish to live. How did this happen?	Formal ("sincronía en "ON")	Naturalización ("A mí me han robado mi vida" -> "My life has been stolen from me", "Dime por qué" -> "How did this happen?")	Creación discursiva ("Dime por qué" -> "How did this happen?")	La restricción formal obliga a ajustar, pero a excepción de la creación discursiva, la muestra se ha traducido para doblaje de forma natural.
302	Las Horas	1:18:06	Subtitulación	<i>Mi vida me ha sido arrebatada.</i> Vivo en una ciudad en la que no deseo vivir. Llevo una vida que no deseo llevar. ¿Cómo ha ocurrido?	My life has been stolen from me. I'm living in a town I have no wish to live in. I'm living a life I have no wish to live. How did this happen?	Nula	Fidelidad lingüística	Traducción uno por uno ("Mi vida me ha sido arrebatada" -> "My life has been stolen from me")	Llama la atención el empleo de la pasiva en la traducción. Esta técnica de índole literal (uno por uno) genera una sensación extranjerizante.
303	Las Horas	1:20:05	Doblaje	(OFF) <i>A la paciente más humilde, a la más (ON) modesta le permiten dar su opinión en el modo de seguir su tratamiento. Así define su humanidad.</i>	The meanest patient, even the very lowest is allowed some say in the matter of her own prescription. Thereby she defines her humanity.	Lingüística ("Thereby")	Naturalización (ajuste)	Traducción literal (toda la muestra a excepción de lo indicado a continuación) Traducción palabra por palabra ("Así define su humanidad" -> "Thereby she defines her humanity")	Parte de la sofisticación del inglés del original se pierde en la traducción para doblaje, aunque las técnicas presentes son de índole literal.
304	Las Horas	1:20:05	Subtitulación	A la paciente más humilde le permiten opinar sobre su propia <i>prescripción.</i> De ese modo define su humanidad.	The meanest patient, even the very lowest is allowed some say in the matter of her own prescription. Thereby she defines her humanity.	Formal (isocronía y número de caracteres por subtítulo) Lingüística ("Thereby")	-	Reducción ("even the very lowest") Calco ("prescripción" -> "prescription")	La restricción formal ha obligado a reducir. No entendemos la necesidad de emplear el calco en cuestión.
305	Las Horas	1:22:10	Doblaje	(DE) No se puede encontrar la paz evitando la vida, Leonard.	You cannot find peace by avoiding life, Leonard.	Nula	-	-	Soluciones muy parecidas en las dos versiones. Sin restricciones.
306	Las Horas	1:22:10	Subtitulación	No se puede hallar la paz evitando la vida	You cannot find peace by avoiding life, Leonard.	Nula	Posible norma: Supresión de vocativos ("Leonard")	Reducción ("Leonard")	Soluciones muy parecidas en las dos versiones. Sin restricciones.
307	Las Horas	1:22:22	Doblaje	(OFF) ¡Tren a Londres! ¡Tren a Londres en el andén 1!	This is the London train! The London train on platform 1	Nula	-	-	Sin comentarios adicionales.

Número	Título	TCR	Modalidad	Traducción	V. Original	Restricción	Norma	Técnica	Comentarios
308	Las Horas	1:22:22	Subtitulación	Tren con destino a Londres <i>Tren con destino a Londres</i> en el andén Nº 1	This is the London train! The London train on platform 1	Nula	Naturalización (género) Explicitación ("con destino a")	-	La subtitulación ha preferido mantener el género de la información en las estaciones, para darle al texto un tono más familiarizante.
309	Las Horas	1:23:27	Doblaje	(ON) No ha sido tan grave, ¿a que no? No he tardado demasiado. (ON) No, demasiado no. (ON) ¿Lo ves? (/) Aunque estuve, yo que sé, empecé a pensar que tardaría más. Pero cambié de opinión.	So that wasn't too bad, was it? I wasn't gone too long. No, you weren't long. That's right. At one point, I don't know, there was one moment when I thought I might be longer. But I changed my mind.	Formal (isocronía)	Naturalización (ajuste)	Creación discursiva ("¿Lo ves?" -> "That's right", "Aunque estuve" -> "At one point")	Al enunciarse todo el original en primeros planos, el doblaje debe ajustar. Algunas creaciones discursivas, junto con la colocación de ciertos elementos traducidos en posiciones diferentes, consiguen un buen resultado.
310	Las Horas	1:23:27	Subtitulación	No ha estado mal, ¿verdad? No he tardado mucho. No, no has tardado. Así es. Ha habido un momento, no sé... un momento en que creí que tardaría más. Pero cambié de idea.	So that wasn't too bad, was it? I wasn't gone too long. No, you weren't long. That's right. At one point, I don't know, there was one moment when I thought I might be longer. But I changed my mind.	Nula	-	-	La cadencia lenta del enunciado del original permite a la traducción para subtitulación traducir todos los detalles, y en el mismo orden.

Estudio empírico y descriptivo de los métodos de traducción para doblaje y subtitulación

Número	Título	TCR	Modalidad	Traducción	V. Original	Restricción	Norma	Técnica	Comentarios
311	Las Horas	1:23:59	Doblaje	<p>(ON) <i>¿Qué te pasa?</i> (ON) Mamá, te quiero. (ON) Y yo a ti, cielo.(/) <i>¿Qué te ocurre? (/)</i> <i>¿Qué? (OFF) No (ON) te preocupes, todo va bien. (OFF) Montaremos una fiesta maravillosa.</i> (ON) <i>Y papá tendrá un pastel fantástico.(/) Te quiero, cariño.(/)</i> <i>Eres mi chico.</i></p>	<p>What is it, honey? Mommy, I love you. I love you too, baby. What's wrong? What? Don't worry, honey, everything's fine. We're gonna have a wonderful party. And we've made your daddy such a nice cake. I love you, sweetheart. You're my guy.</p>	Formal (isocronía)	Naturalización: ajuste (fragmentos en "ON"), oralidad ("montaremos")	<p>Reducción ("honey", 2 veces) Modulación ("¿Qué te pasa" -> "What is it, honey", "¿Qué te ocurre?" -> "What's wrong") Creación discursiva ("Y papá tendrá un pastel fantástico" -> "And we've made your daddy such a nice cake") Traducción palabra por palabra ("Te quiero, cariño. Eres mi chico" -> "I love you sweetheart. You're my guy")</p>	<p>La restricción formal obliga a ajustar en los fragmentos en "ON", lo que a su vez determina la presencia de técnicas más interpretativo-comunicativas, como la modulación o la creación discursiva, aunque también se presenta una reducción. Los fragmentos en "OFF" se resuelven con técnicas más literales. Se trata de un ejemplo complejo, donde se ve que el empleo de técnicas, en ocasiones, sólo puede explicarse en el sentido de solución de problemas puntuales.</p>

Número	Título	TCR	Modalidad	Traducción	V. Original	Restricción	Norma	Técnica	Comentarios
312	Las Horas	1:23:59	Subtitulación	<p><i>¿Qué te pasa?</i> Mamá, te quiero. Y yo a ti, cielo. <i>¿Qué te ocurre?</i> ¿Qué? Todo va bien. <i>Será una fiesta maravillosa.</i> <i>La tarta de tu papá es preciosa.</i> <i>Te quiero, corazón.</i> <i>Eres mi chico.</i></p>	<p>What is it, honey? Mommy, I love you. I love you too, baby. What's wrong? What? Don't worry, honey, everything's fine. We're gonna have a wonderful party. And we've made your daddy such a nice cake. I love you, sweetheart. You're my guy.</p>	Formal (isocronía y número de caracteres por subtítulo)	Supresión de vocativos ("honey")	<p>Reducción ("Don't worry, honey")</p> <p>Modulación ("Qué te pasa" -> "What is it, honey?", "Qué te ocurre" -> "What's wrong?", "Será una fiesta maravillosa" -> "We're gonna have a wonderful party", "La tarta de tu papá es preciosa" -> "And we've made your daddy such a nice cake")</p> <p>Traducción palabra por palabra ("Te quiero, corazón. Eres mi chico" -> "I love you sweetheart. You're my guy")</p>	La restricción formal ha obligado a introducir una gran cantidad de modulaciones (y una reducción), de forma que todo el contenido del original pudiera reproducirse en los subtítulos.
313	Las Horas	1:29:41	Doblaje	<p>(ON) <u>No podré ir a la fiesta</u>. Clarissa. (ON) (G) La fiesta... no importa. (ON) Has sido muy buena conmigo, Sra. Dalloway. (/) Te quiero. (/) No creo que dos personas puedan ser más felices de lo que hemos sido nosotros.</p>	<p>I'm afraid I can't make it to the party, Clarissa. The party... doesn't matter. You've been so good to me, Mrs. Dalloway. I love you. I don't think two people could have been happier than we've been.</p>	Formal (sincronía en "ON")	Naturalización: ajuste ("No podré ir a la fiesta" -> "I'm afraid I can't make it to the party")	Reducción ("I'm afraid")	La restricción formal obliga a ajustar. Se omiten elementos que aportan significado interpersonal.

Estudio empírico y descriptivo de los métodos de traducción para doblaje y subtitulación

Número	Título	TCR	Modalidad	Traducción	V. Original	Restricción	Norma	Técnica	Comentarios
314	Las Horas	1:29:41	Subtitulación	Me temo que no iré a la fiesta. La fiesta no importa. Has sido muy buena conmigo, Señora Dalloway. Te quiero. <i>No creo que dos personas podrían haber sido más felices.</i>	I'm afraid I can't make it to the party, Clarissa. The party... doesn't matter. You've been so good to me, Mrs. Dalloway. I love you. I don't think two people could have been happier than we've been.	Formal (isocronía y número de caracteres por subtítulo)	Possible norma: Supresión de vocativos ("Clarissa") Fidelidad lingüística	Reducción ("Clarissa", "we've been") Traducción literal ("No creo que dos personas podrían haber sido más felices" -> "I don't think two people could have been happier than we've been")	La restricción formal ha obligado a introducir reducciones, de forma que todo el contenido del original pudiera reproducirse en los subtítulos. Con ello, se ha mantenido la estructura del original en la medida de lo posible (fidelidad lingüística), incluso a riesgo de poder incurrir en el calco final ("podrían").
315	Las Horas	1:31:48	Doblaje	(OFF) Pensar en esa mujer, en esta vida, me dio ánimos para seguir. (ON) <i>Era mi idea de la felicidad.</i>	The thought of this woman, the thought of this life, that's what kept me going. I had an idea of our happiness.	Formal (isocronía)	-	Modulación ("Era mi idea de la felicidad" -> "I had an idea of our happiness")	La restricción formal obliga a ajustar por medio de una modulación.
316	Las Horas	1:31:48	Subtitulación	La idea de esta mujer, la idea de esta vida, lo que me daba fuerzas. Me imaginaba nuestra felicidad.	The thought of this woman, the thought of this life, that's what kept me going. I had an idea of our happiness.	Nula	-	Reducción ("that's what")	Se aprecia la reducción típica de la subtitulación.
317	Las Horas	1:32:54	Doblaje	(ON) <i>Alguien tiene que morir para que los demás sepamos apreciar la vida.</i> Es el contraste. (ON) Y ¿quién morirá? (/) Dímelo. (ON) El poeta morirá, el visionario.	Someone has to die in order that the rest of us should value life more. It's contrast. And who will die? Tell me. The poet will die. The visionary.	Lingüística ("in order that the rest if us should value life more")	-	Traducción literal ("Alguien tiene que morir para que los demás sepamos apreciar la vida" -> "Someone has to die in order that the rest of us should value life more")	La restricción lingüística la presenta el carácter, hasta cierto punto culto y arcaico, del enunciado de Virginia Woolf.
318	Las Horas	1:32:54	Subtitulación	<i>Alguien debe morir para que los demás valoremos más la vida.</i> Establece el contraste. ¿Y quién morirá? Dímelo. El poeta morirá. El visionario.	Someone has to die in order that the rest of us should value life more. It's contrast. And who will die? Tell me. The poet will die. The visionary.	Lingüística ("in order that the rest if us should value life more")	-	Ampliación ("Establece") Traducción literal ("Alguien debe morir para que los demás valoremos más la vida" -> "Someone has to die in order that the rest of us should value life more")	La restricción lingüística la presenta el carácter, hasta cierto punto culto y arcaico, del enunciado de Virginia Woolf. La ampliación podría ser un intento de compensación, en el sentido de reproducir el carácter culto del enunciado del original.

Número	Título	TCR	Modalidad	Traducción	V. Original	Restricción	Norma	Técnica	Comentarios
319	Las Horas	1:35:32	Doblaje	(ON) Lo demás está claro. El esquema ya está desarrollado, sólo queda una cosa. <i>Debo resolver el destino de la Señora Dalloway.</i>	All else is clear. The outline of the story is planned. Now one thing only. Mrs. Dalloway's destiny must be resolved.	Formal (isocronía)	-	Modulación ("Debo resolver el destino de la Señora Dalloway" -> "Mrs. Dalloway's destiny must be resolved")	La traducción es de tipo natural, con una única modulación.
320	Las Horas	1:35:32	Subtitulación	Todo lo demás está claro. <i>Tengo la historia perfilada.</i> Sólo falta una cosa. Resolver el destino de la Señora Dalloway.	All else is clear. The outline of the story is planned. Now one thing only. Mrs. Dalloway's destiny must be resolved.	Nula	-	Modulación ("Tengo la historia perfilada" -> "The outline of the history is planned")	La traducción es de tipo natural, con una única modulación.
321	Las Horas	1:41:56	Doblaje	(ON) Era la muerte. Yo elegí la vida.	It was death. I chose life.	Nula	-	-	Traducción natural.
322	Las Horas	1:41:56	Subtitulación	Era la muerte. Yo escogí la vida.	It was death. I chose life.	Nula	-	-	Traducción natural.
323	Las Horas	1:44:36	Doblaje	(OFF) Querido Leonard, mirar la vida a la cara, siempre hay que mirarla a la cara. Y conocerla por lo que es. Así podrás conocerla, quererla, por lo que es. Y luego, <i>guardarla dentro.</i> Leonard, <i>guardaré los años que compartimos.</i> guardaré esos años, siempre. Y el amor, siempre. Y las horas.	Dear Leonard, to look life in the face, always, to look life, in the face. And to know it, for what it is. At last, to know it, to love it, for what it is. And then, to put it away. Leonard, always the years between us, always the years. Always, the love. Always, the hours.	Nula	Explicitación ("que compartimos" -> "between us")	Ampliación ("guardarla dentro" -> "to put it away", "guardaré los años que compartimos" -> "always the years between us")	Muestra en "OFF", sin restricciones, que permite una traducción natural, a excepción de las dos ampliaciones.

Estudio empírico y descriptivo de los métodos de traducción para doblaje y subtitulación

Número	Título	TCR	Modalidad	Traducción	V. Original	Restricción	Norma	Técnica	Comentarios
324	Las Horas	1:44:36	Subtitulación	Querido Leonard, mirar la vida de frente, siempre mirar la vida de frente, y conocerla por lo que es. Finalmente, conocerla, amarla, por lo que es. Y después, guardarla. Leonard, siempre los años <u>compartidos</u> , siempre los años, siempre el amor, siempre las horas.	Dear Leonard, to look life in the face, always, to look life, in the face. And to know it, for what it is. At last, to know it, to love it, for what it is. And then, to put it away. Leonard, always the years between us, always the years. Always, the love. Always, the hours.	Formal (isocronía)	Explicitación ("compartidos" -> "between us")	-	La subtitulación debe ser fiel a la duración del mensaje original, y respetar sus limitaciones espacio- temporales. Esa es la razón de la gran cantidad de subtítulos cortos en esta muestra.
325	Elephant	0:03:15	Doblaje	(ON) Vayamos de caza. ¿Vamos este <i>sábado</i> ? (OFF) Sí, vale, vale. Iremos de caza. ¿A <i>dónde</i> <i>iremos</i> ? (ON) Puedes utilizar el rifle japonés del 243 que el abuelo trajo del Truk. (OFF) ¡Ah, sí, sí, ese! ¿De dónde? (ON) De la isla de Truk, del Pacífico Sur. (OFF) Del Pacífico Sur. (ON) El Almirante Halsey... (OFF) ¡Ah, sí! (ON) Segunda Guerra Mundial. (OFF) Vale. (/) Yo estuve allí. (/) Tú también, ¿no?	Let's go hunting. Wanna hunt this weekend? OK, OK. Let's go hunting. Where will we hunt? You can use the old Jap 243 the grandpa brought back from Truk. Alright, alright. From Truk? Truk Island, South Pacific. Admiral Halsey, World War II. Oh yeah, right. I was there. You were there, right?	Sociocultural ("Jap 243")	Naturalización ("el rifle japonés del 243" -> " the old Jap 243")	Particularización ("sábado" -> "this weekend") Generalización ("A dónde iremos" -> "Where will we hunt?")	La referencia cultural se explica en la propia muestra, por lo que no parece necesario explicitarla.

Número	Título	TCR	Modalidad	Traducción	V. Original	Restricción	Norma	Técnica	Comentarios
326	Elephant	0:03:15	Subtitulación	<p>Vámonos de caza. - ¿Vamos a cazar el fin de semana? - Vale. ¿Dónde? Puedes llevarte el viejo Jap 243 que trajo el abuelo de Truk. ¿De dónde? La Isla de Truk, en el Pacífico sur. Almirante Halsey, II Guerra Mundial. Ah, sí, ya. Yo estuve allí. Tú estuviste allí, ¿no?</p>	<p>Let's go hunting. Wanna hunt this weekend? OK, OK. Let's go hunting. Where will we hunt? You can use the old Jap 243 the grandpa brought back from Truk. Alright, alright. From Truk? Truk Island, South Pacific. Admiral Halsey, World War II. Oh yeah, right. I was there. You were there, right?</p>	<p>Formal (isocronía y número de caracteres por subtítulo) Sociocultural ("Jap 243")</p>	-	<p>Préstamo ("Jap 243") Reducción ("Vale. ¿Dónde? -> "OK. OK. Let's go hunting. Where will we hunt?")</p>	<p>En este caso no se explica qué es el "Jap 243", aunque se puede entender como tal en un contexto cinegético. Ha sido necesario reducir parte de la información para cumplir la restricción formal.</p>

Estudio empírico y descriptivo de los métodos de traducción para doblaje y subtitulación

Número	Título	TCR	Modalidad	Traducción	V. Original	Restricción	Norma	Técnica	Comentarios
327	Elephant	0:03:57	Doblaje	(SB) ¡Eh! ¿Puedo haceros una foto? (ON) ¿Por qué? (ON) Estoy, <u>bueno</u> , preparando mi portafolio, <i>haciendo proyectos al azar</i> . (ON) ¿Qué es un portafolio? (ON) Es donde guardas fotos juntas, ya sabes, para presentar tu trabajo. (<i>/</i>) <i>Para exponer en galerías y eso.</i>	Hey, can I take you guys a picture? Why? I'm just like developing my portfolio right now, using random products. What's a portfolio? It's when you... when you put together pictures, you know, to present your work. Get into galleries.	Formal (sincronía en "ON": "portafolio" -> "portfolio")	Naturalización ("bueno", "portafolio")	Calco ("portafolio") Modulación ("haciendo proyectos al azar" -> "using random products") Amplificación ("Para exponer en galerías y eso" -> "Get into galleries")	"Portfolio" tiene un sentido mucho más amplio en inglés, ya que usa para caracterizar todos los productos que ofrece una empresa de cualquier tipo, incluso multinacionales ("product portfolio"). Expresiones del tipo: "Thanks to your good work and focus on growth, our strong portfolio of businesses is delivering excellent results" pueden encontrarse en mensajes de correo electrónico que los directivos de empresas multinacionales envían a sus empleados. El uso del término en esta muestra es ciertamente prepotente, parece más bien un calco que se podría incluso considerar un error de traducción. La solución empleada no parece muy afortunada ("portafolio" en castellano es una carpeta o cartera de mano), aunque sin duda viene dictada por la restricción formal.

Número	Título	TCR	Modalidad	Traducción	V. Original	Restricción	Norma	Técnica	Comentarios
328	Elephant	0:03:57	Subtitulación	<p>¿Puedo hacer una foto? - ¿Por qué? Estoy haciendo mi "book" con fotos fortuitas. ¿Qué es un "book"? <i>Es donde pones varias fotos para presentar tu trabajo.</i> - En las galerías.</p>	<p>Hey, can I take you guys a picture? Why? I'm just like developing my portfolio right now, using random products. What's a portfolio? It's when you... when you put together pictures, you know, to present your work. Get into galleries.</p>	Nula	Fidelidad lingüística (a excepción de "book")	<p>Creación discursiva ("book") Particularización ("con fotos fortuitas" -> "using random products") Reducción ("you know") Traducción literal ("Es donde pones varias fotos para presentar tu trabajo" -> "It's when you...when you put together pictures, you know, to present your work")</p>	<p>Sin la restricción presente en doblaje, el anglicismo "book" parece una buena solución, más aún cuando el significado del término se explica a continuación.</p>
329	Elephant	0:04:09	Doblaje	<p>(ON) Y ¿qué haces? (ON) Lo que sea, pero sobre todo retratos. (ON) ¿De gente desnuda? (ON) No. (ON) ¿No? ¿Quieres fotografiarnos en pelotas? (ON) No, eso, no me dedico a los desnudos exteriores... la desnudez en público es... No, no haremos eso. (ON) <i>Guay, tío.</i> (OFF) ¿Sí? Vale, bien, bien.</p>	<p>What kind of work? Anything, like portraits, mainly. Like, naked people? No. No? Want us get naked with you? Take a picture? No, I'm not for the outdoor naked thing. Public nudism, no. No, we won't do that. Alright, then. Alright. Yeah? OK, good, good.</p>	<p>Formal (Sincronía en "ON": bilabiales en "sobre todo" -> "mainly") Lingüística (uso del "like" en el dialecto adolescente de los EE.UU, "Want us...?", "Take a picture?")</p>	<p>Naturalización (ajuste: "sobre todo retratos" -> "Like portraits, mainly"; elementos de oralidad: "Guay" -> "Alright") Estandarización lingüística ("¿De gente desnuda?" -> "Like, naked people?", "¿Quieres fotografiarnos en pelotas?" -> "Want us naked with you? Take a picture?") Disfemización ("en pelotas" -> "naked people")</p>	<p>Creación discursiva ("guay" -> "Alright")</p>	<p>Como las restricciones presentes son bastante patentes, se hace necesario un buen empleo de las normas. Se consigue el efecto de reproducir el lenguaje adolescente con expresiones como "guay" y "en pelotas", que puede que compensen el uso del "like" y las preguntas sin auxiliar inicial.</p>

Estudio empírico y descriptivo de los métodos de traducción para doblaje y subtitulación

Número	Título	TCR	Modalidad	Traducción	V. Original	Restricción	Norma	Técnica	Comentarios
330	Elephant	0:04:09	Subtitulación	<p>¿Qué tipo de trabajo? Lo que sea. Retratos sobre todo. - <i>¿Como gente desnuda?</i> - No. ¿Quieres hacernos una foto desnudos? No, lo mío no son los desnudos al aire libre. El desnudo en público es... No. Eso no. - De acuerdo, <i>tío</i>. ¿Sí? Bien, <i>vale</i>.</p>	<p>What kind of work? Anything, like portraits, mainly. Like, naked people? No. No? Want us get naked with you? Take a picture? No, I'm not for the outdoor naked thing. Public nudism, no. No, we won't do that. Alright, then. Alright. Yeah? OK, good, good.</p>	Lingüística (uso del "like" en el dialecto adolescente de los EE.UU, "Want us...?", "Take a picture?")	Estandarización lingüística ("Quieres hacernos una foto desnudos?" -> "Want us naked with you?")	<p>Calco ("Como gente desnuda" -> "Like, naked people?") Creación discursiva ("tío", "vale" -> "good", "good")</p>	En este caso, se ha tenido que emplear soluciones similares a las del doblaje para el caso de la restricción lingüística.
331	Elephant	0:06:35	Doblaje	<p>(ON) Hola Paul. Sí, soy John. <i>Está borracho</i> otra vez, <u>sí...</u> (ON) Señor McFarland. (ON) Hola Sr. Luce, siento llegar tarde. (SB) Mi padre me ha invitado a comer. <u>En fin...</u> (ON) <i>Le veré en mi despacho.</i> (SB) Sí, ahora tengo problemas. (ON) Sí, <u>¿puedes recogerle?</u> Dejaré las llaves en Secretaría. <u>¿Intentarás darte prisa? No estoy seguro de que se quede.</u> Sí.</p>	<p>Hey, Paul? Yeah, it's John. Yeah, Dad's drunk again. So, Mr. McFarland... Hi Mr. Luce. Sorry I'm late. My dad took me out to lunch, I mean breakfast. In my office. Yeah, I'm in trouble now. Yeah, Will you... will you pick him up? I'll leave the keys in the office. Can you do it like soon? Cos I don't know if he's in stay. OK.</p>	Formal (Sincronía en "ON" en los fragmentos en negrita, isocronía)	<p>Naturalización (Adición de "sí" al final del primer (ON), "En fin..." -> "I mean breakfast" aún siendo (SB) no cabía - isocronía - , "¿puedes recogerle?" -> "Will you... Will you pick him up?" - bilabial -) Estandarización lingüística ("¿Intentarás darte prisa? No estoy seguro de que se quede" -> "Can you do it like soon? Cos I don't know if he's in stay")</p>	<p>Generalización ("Está borracho" -> "Dad's drunk") Ampliación ("Le veré en mi despacho" -> "In my office")</p>	Una vez más, las restricciones son importantes, las normas son las habituales para dichas restricciones.

Número	Título	TCR	Modalidad	Traducción	V. Original	Restricción	Norma	Técnica	Comentarios
332	Elephant	0:06:35	Subtitulación	<p>Hola. ¿Paul? Sí, soy John. Papá está borracho otra vez. Bien, Sr. McFarland... Hola, Sr. Luce. Siento llegar tarde. Mi padre me llevó a almorzar. - <i>A desayunar.</i> - <i>Vaya a mi despacho.</i> Sí, ahora tengo problemas. ¿Quieres recogerle? Dejaré las llaves en el despacho. <u>¿Puedes venir rápido?</u> <u>No sé si se quedará allí.</u> Vale.</p>	<p>Hey, Paul? Yeah, it's John. Yeah, Dad's drunk again. So, Mr. McFarland... Hi Mr. Luce. Sorry I'm late. My dad took me out to lunch, I mean breakfast. In my office. Yeah, I'm in trouble now. Yeah, Will you... will you pick him up? I'll leave the keys in the office. Can you do it like soon? Cos I don't know if he's in stay. OK.</p>	Lingüística (igual que en doblaje)	<p>Condensación de información mínima necesaria en subtítulos, como supresión de marcadores discursivos ("I mean", "Will you, Will you") y repeticiones ("Will you...will you")</p> <p>Estandarización lingüística ("¿Puedes venir rápido? No sé si quedará allí" -> "Can you do it like soon? Cos I don't know if he's in stay")</p>	<p>Reducción ("A desayunar" -> "I mean breakfast")</p> <p>Amplificación ("Vaya a mi despacho" -> "In my office")</p> <p>Particularización (¿Puedes venir rápido? -> "Can you do it like soon?")</p>	<p>La restricción lingüística está presente también en subtitulación, y se ha estandarizado de forma similar. Las técnicas, al igual que en doblaje, son de tipo intermedio.</p>
333	Elephant	0:08:00	Doblaje	<p>(OFF) <i>¿Preparados? Muy bien, vamos allá.</i> (G) <i>Venga, sigamos. Un, dos, tres, cuatro, cinco, seis, siete, ocho, nueve y diez. Hay que ir coordinando, un poco más de atención y más ganas. Venga vamos, vamos a intentarlo otra vez.</i></p>	<p>(Banda sonora original, ruidos de fondo y gritos)</p>	Nula	<p>Naturalización (se evita que se escuche el texto en inglés, y además se intenta doblar todo lo que se dice)</p> <p>Explicitación de fragmentos "Ad lib"</p>	Amplificación	<p>Se trata de un plano general del campo de entrenamiento, en el que la cámara recorre diferentes grupos de alumnos ejercitándose, y que nos sirve para introducir a algunos de los personajes de la historia. El mensaje traducido no es relevante, pero el doblaje tiene que naturalizar.</p>
334	Elephant	0:08:00	Subtitulación	<p>(sin traducir)</p>	<p>(Banda sonora original, ruidos de fondo y gritos)</p>	Nula	No explicitación de fragmentos "Ad lib"	-	<p>No se ha considerado relevante traducir los ambientes (estamos de acuerdo).</p>
335	Elephant	0:12:21	Doblaje	<p>(ON) <u>Está</u> (OFF) <u>tan</u> (ON) <u>bueno...</u> (G)</p>	<p>He's so cute. Guau.</p>	Formal (Sincronía en "ON")	<p>Naturalización (necesidad de ajustar en primer plano -> "tan" -> "cute", "bueno", (G) -> "Guau")</p> <p>Disfemización</p>	-	<p>El término "cute" parece bastante más inocente en inglés que la traducción correspondiente en castellano, que puede haber estado condicionada por la restricción formal y la necesidad de naturalizar.</p>

Estudio empírico y descriptivo de los métodos de traducción para doblaje y subtitulación

Número	Título	TCR	Modalidad	Traducción	V. Original	Restricción	Norma	Técnica	Comentarios
336	Elephant	0:12:21	Subtitulación	Es tan <i>mono</i> . <u>Vaya</u> .	He's so cute. Guau.	Nula	Naturalización: empleo de elementos que pertenecen al registro coloquial en español, y evitación de interjecciones inglesas ("Vaya") Posible norma: verbalización de gestos paralingüísticos	Creación discursiva ("mono" -> "cute") Substitución ("Vaya" -> "Guau")	La traducción para subtitulación es más fiel al término del original. Otro ejemplo, esta vez en subtitulación, donde se naturaliza: se ha traducido una expresión paralingüística por una expresión lingüística (esta técnica se denomina substitución).
337	Elephant	0:13:51	Doblaje	(ON) <i>Ve a clase</i> . No llegues tarde <u>al castigo</u> .	Get to class. Don't be late for the tainted.	Sociocultural ("tainted")	Eufemización ("al castigo" -> "for the tainted") Fidelidad lingüística	Traducción palabra por palabra ("Ve a clase" -> "Get to class") Creación discursiva ("al castigo" -> "for the tainted")	En ambos ejemplos el término "tainted" del original, en el sentido de los "marcados", se ha eufemizado haciendo referencia al castigo. Se ha decidido marcar la fidelidad lingüística como norma, ya que, aunque la muestra sólo tiene dos frases, el paralelismo estructural y sintáctico entre original y traducción son significativos.
338	Elephant	0:13:51	Subtitulación	<i>Váyase a clase</i> . No llegue tarde <u>al castigo</u> .	Get to class. Don't be late for the tainted.	Sociocultural ("tainted")	Eufemización ("al castigo" -> "for the tainted") Fidelidad lingüística Empleo del tratamiento de Vd. (en este caso del profesor al alumno para marcar su autoridad)	Traducción palabra por palabra ("Váyase a clase" -> "Get to class") Creación discursiva ("al castigo" -> "for the tainted")	Ver comentario de la muestra de doblaje. Destaca, además, el empleo del tratamiento de "usted", esta vez en subtitulación.

Número	Título	TCR	Modalidad	Traducción	V. Original	Restricción	Norma	Técnica	Comentarios
339	Elephant	0:15:30	Doblaje	(ON) ¡Oh! Hola. (SB) Hola. (ON) ¿Te pasa algo? (ON) Nada. (ON) Estás llorando. (ON) Sí. (ON) ¿Tienes algún problema? (ON) No lo sé. (ON) Nos vemos luego. Tengo una reunión (OFF) <i>sobre la relación de gays y heteros.</i>	Oh, hello. Hi. What's wrong? Nothing. You're crying? Yeah. Is something bad? I don't know. I'll see you later. I have to go to gays' rights meeting.	Nula	Fidelidad lingüística	Ampliación ("relación de gays y heteros" -> "gays' rights meeting")	En ausencia de restricciones, se puede seguir la fidelidad lingüística. Aún así, se observa una técnica de amplificación.
340	Elephant	0:15:30	Subtitulación	Hola. Hola. ¿Qué pasa? Nada. Estabas llorando. Sí. ¿Algo va mal? No lo sé. Te veo luego. Voy a la reunión <i>contra la homofobia.</i>	Oh, hello. Hi. What's wrong? Nothing. You're crying? Yeah. Is something bad? I don't know. I'll see you later. I have to go to gays' rights meeting.	Nula	Fidelidad lingüística	Descripción ("homofobia")	En ausencia de restricciones, se puede seguir la fidelidad lingüística. Aún así, se observa una técnica de descripción.
341	Elephant	0:19:16	Doblaje	(OFF) ¡Hola, Eli! (ON) ¿ <u>Qué hay, John?</u> (OFF) ¡Eh! ¿Cómo te va? (ON) <u>Muy bien.</u> (SB) ¿Qué haces? (ON) Unas fotos. ¿Puedo hacerte una? (SB) Sí, claro. Eh. ¿Listo? Uno, dos, tres. (ON) <u>Guay.</u>	Hey, Eli, what's up? How does it go? What do you do? Just taking pictures. Can I take a picture of you? Yeah, sure. Ah. Ready? One, two, three. Nice.	Formal (Sincronía en "ON" -> "John" -> "go")	Naturalización ("¿Qué hay John?", "Muy bien", "Guay") Explicitación ("John")	Amplificación ("Muy bien", "John") Creación discursiva ("Guay" -> "Nice")	En presencia de la restricción formal se hace necesario el uso de técnicas características de un método de traducción interpretativo-comunicativo.
342	Elephant	0:19:16	Subtitulación	Hola, Eli. ¿Qué tal? - ¿Qué pasa, <u>John</u> ? - ¿Qué haces? - Sacar fotos. - ¿Puedo sacarte una? - Sí, claro. Vale. ¿Listo? Uno, dos, tres. Muy bien.	Hey, Eli, what's up? How does it go? What do you do? Just taking pictures. Can I take a picture of you? Yeah, sure. Ah. Ready? One, two, three. Nice.	Nula	Explicitación ("John")	Amplificación ("John")	A excepción de la Explicitación -> Amplificación, inusual en subtitulación (también se da en la muestra doblada), la ausencia de restricciones permite emplear una traducción natural.

Estudio empírico y descriptivo de los métodos de traducción para doblaje y subtitulación

Número	Título	TCR	Modalidad	Traducción	V. Original	Restricción	Norma	Técnica	Comentarios
343	Elephant	0:20:35	Doblaje	(DE) ¡Boomer! ¡ <u>Ven aquí!</u> (G) (/) ¡Eh! ¿Qué hacéis, <i>tíos</i> ? (ON) Lárgate de aquí y no vuelvas. Va a pasar algo gordo. (OFF) pasar algo gordo. (ON) ¿Qué vais a hacer?	¡Boomer! (G) Hey, what you guys doing? Just get the fuck out of here and don't come back. (...) Shit's going ... What are you doing?	Lingüística ("Just get the fuck out of here", "Shit's going...")	Naturalización ("¡Ven aquí!") Explicitación ("Va a pasar algo gordo" -> "Shit's going...")	Amplificación ("Ven aquí") Equivalente acuñado ("tíos" -> "guys")	Se trata de una muestra complicada, por la restricción lingüística, que obliga a usar varias normas y técnicas. Consideramos "lárgate" como lenguaje coloquial, y "Just get the fuck out of here" como vulgar, pero no pensamos que esa solución sea el resultado de una estandarización lingüística (que no hemos marcado). Más bien opinamos que se ha empleado la explicitación para superar la restricción lingüística.
344	Elephant	0:20:35	Subtitulación	¡Boomer! ¡ <u>Ven aquí!</u> ¿Qué hacéis? Lárgate y no vuelvas. - <u>Esto va a ser una mierda.</u> - ¿Qué hacéis?	¡Boomer! (G) Hey, what you guys doing? Just get the fuck out of here and don't come back. (...) Shit's going ... What are you doing?	Lingüística ("Just get the fuck out of here", "Shit's going...")	Naturalización ("¡Ven aquí!") Explicitación ("Esto va a ser una mierda" -> "Shit's going...") Posible norma: supresión de interjecciones ("Hey")	Amplificación ("Ven aquí") Traducción literal ("Esto va a ser una mierda" -> "Shit's going")	Comentarios similares a los de la traducción para doblaje.
345	Elephant	0:21:07	Doblaje	(OFF) Cuando los electrones saltan de (DE) una órbita a otra órbita, <u>¿qué... qué es lo que ocurre?</u> ¿Cuál es la diferencia entre una y otra <i>órbita</i> ? (ON) Bueno, las órbitas tienen diferente energía. Las órbitas, <u>las zonas en el espacio alrededor del núcleo</u> , cuanto más cerca están del núcleo, menor cantidad de energía contienen, (OFF) y las que están más alejadas, contienen mayor cantidad de energía.	When the electrons jump from one orbital to... like another one, what... what does that do, I mean, what's the difference between the orbitals? Well, the orbitals differ in energy. The orbitals, which are areas in space around the nucleus, the ones that are closer to the nucleus, those are low energy, and the ones that are further away, are higher energy.	Nula	Naturalización ("¿qué... qué es lo que ocurre?": tratándose de un enunciado en "DE", no sería necesario reproducir la oralidad del original) Fidelidad lingüística ("las zonas en el espacio alrededor del núcleo" -> "areas in space around the nucleus")	Creación discursiva ("órbita" por "orbital")	La traducción de "órbitas" por "orbitals" no es la correcta (podría tratarse de un error de traducción). La naturalización en "qué... qué es lo que ocurre" (un fragmento en DE) podría ser un intento de conseguir verosimilitud. Como siempre el doblaje naturaliza, aún en casos como éste, donde no parece muy necesario.

Número	Título	TCR	Modalidad	Traducción	V. Original	Restricción	Norma	Técnica	Comentarios
346	Elephant	0:21:07	Subtitulación	<p>Quando los electrones saltan de un orbital a otro, ¿qué ocurre? ¿Cuál es la diferencia entre los orbitales?</p> <p>Bueno, los orbitales tienen una energía distinta. Los orbitales son áreas en el espacio alrededor de los núcleos. Las más cercanas a él, tienen baja energía. Y las más lejanas, alta energía</p>	<p>When the electrons jump from one orbital to... like another one, what... what does that do, I mean, what's the difference between the orbitals?</p> <p>Well, the orbitals differ in energy. The orbitals, which are areas in space around the nucleus, the ones that are closer to the nucleus, those are low energy, and the ones that are further away, are higher energy.</p>	Nula	Fidelidad lingüística (toda la muestra)	-	Ejemplo totalmente transparente, donde se ven claramente las diferencias de las dos modalidades.
347	Elephant	0:23:08	Doblaje	<p>(ON) ¿Qué escribes ahí?</p> <p>(ON) ¿Esto? Es mi plan.</p> <p>(ON) ¿Para qué?</p> <p>(ON) Ya lo verás.</p>	<p>What are you writing?</p> <p>Oh, this? It's my plan.</p> <p>For what?</p> <p>You'll see it.</p>	Nula	-	-	En ausencia de restricciones, se puede seguir la fidelidad lingüística por medio de una traducción natural. Aunque la muestra transcurre en "ON", el enunciado es corto y sencillo. La muestra cubre una escena que supone un momento crucial para el desarrollo de la historia.
348	Elephant	0:23:08	Subtitulación	<p>¿Qué estas escribiendo?</p> <p>- ¿Esto? Es mi plan.</p> <p>- ¿Para qué?</p> <p>- Ya lo verás.</p>	<p>What are you writing?</p> <p>Oh, this? It's my plan.</p> <p>For what?</p> <p>You'll see it.</p>	Nula	-	-	Idéntica solución y comentarios a los de la muestra doblada.
349	Elephant	0:24:29	Doblaje	<p>(ON) ¡Eh! (SB) ¡Eli!</p> <p>(SB) Hola ¿Cómo estás?</p> <p>(SB) ¿Qué pasa, tío?</p> <p>(ON) <u>Poca cosa, sólo voy al laboratorio, yq sabes.</u></p> <p>(SB) Sí. (ON) <i>Por cierto</i>, cuidado con la clase del Señor Robertson.</p> <p>(ON) Sí, lo sé, <i>ya lo sé</i>. Vale, nos veremos luego.</p> <p>(OFF) Vale, adiós.</p>	<p>Hey, hi, how are you?</p> <p>Hey, Eli, what's up?</p> <p>Not much, I'm just gonna go to the dark room and such. So...</p> <p>Oh, yeah. Watch out for Mr. Robertson's class.</p> <p>Yeah, I know, no kidding. Alright, I'll see you later.</p> <p>OK. Bye.</p>	Formal (isocronía)	Naturalización ("Poca cosa, sólo voy al laboratorio, ya sabes" -> "Not much, I'm just gonna go to the dark room and such")	<p>Equivalente acuñado (¿Qué pasa, tío?" -> "what's up?")</p> <p>Creación discursiva ("ya sabes" -> "and such", "ya lo sé" -> "no kidding")</p> <p>Amplificación ("Por cierto")</p>	La restricción formal obliga a naturalizar, por lo que es necesario el empleo de varias técnicas de traducción.

Estudio empírico y descriptivo de los métodos de traducción para doblaje y subtitulación

Número	Título	TCR	Modalidad	Traducción	V. Original	Restricción	Norma	Técnica	Comentarios
350	Elephant	0:24:29	Subtitulación	Eli, ¿qué pasa? - Hola, ¿qué tal? No mucho. Voy al cuarto oscuro y eso, así que... Sí. Cuidado con la clase del Sr. Robertson. Sí, y que lo digas. - Vale, te veo luego. - Bien, adiós.	Hey, hi, how are you? Hey, Eli, what's up? Not much, I'm just gonna go to the dark room and such. So... Oh, yeah. Watch out for Mr. Robertson's class. Yeah, I know, no kidding. Alright, I'll see you later. OK. Bye.	Nula	Fidelidad lingüística	-	Ejemplo totalmente transparente, donde se ven claramente las diferencias de las dos modalidades. No hay restricciones, se mantiene la fidelidad lingüística con varios calcos del inglés ("No mucho", "cuarto oscuro")
351	Elephant	0:26:51	Doblaje	(OFF) Michelle, Michelle, <i>oye</i> , tenemos que hablar de ese problema de la ropa de gimnasia. <i>No, no podemos seguir así</i> . Esos pantalones largos, todo el mundo los lleva cortos. ¿Qué ocurre? (ON) No me apetece hablar de ello. (OFF) Ah, no quisiera (ON) ponerte una mala nota (OFF) por este motivo, pero tendré que hacerlo si no te presentas con pantalones cortos.	Michelle, Michelle, we've got to talk about this gym clothes problem. This is, this is not gonna do it, these long pants. Everybody else is wearing shorts, what's the matter? I don't wanna talk about it. I don't wanna give you a mark against you either. But I'm gonna have to do it if you can't show up in shorts like you're supposed to.	Nula	Naturalización: verosimilitud, inclusión de elementos que marcan la función fática ("oye")	Amplificación ("oye") Creación discursiva ("No, no podemos seguir así" -> "This is, this is not gonna do it") Reducción ("like you're supposed to" -> sin traducir, pero en "OFF")	La mayoría del ejemplo está en (OFF), pero aún así, tiene lugar cierta naturalización. Además, se presentan bastantes técnicas, aunque la complejidad del original no es excesiva.

Número	Título	TCR	Modalidad	Traducción	V. Original	Restricción	Norma	Técnica	Comentarios
352	Elephant	0:26:51	Subtitulación	Escucha, tenemos que hablar sobre este asunto de la ropa de gimnasia. <i>No puedes llevar esos pantalones largos. Todas</i> llevan shorts. ¿Qué pasa? No quiero hablar de eso. Yo tampoco quiero ponerte una mala nota. Y te la pondré si no vienes en shorts como es lo normal.	Michelle, Michelle, we've got to talk about this gym clothes problem. This is, this is not gonna do it, these long pants. Everybody else is wearing shorts, what's the matter? I don't wanna talk about it. I don't wanna give you a mark against you either. But I'm gonna have to do it if you can't show up in shorts like you're supposed to.	Formal (isocronía y número de caracteres por subtítulo)	Condensación de información mínima necesaria en subtítulos, como supresión de vocativos ("Michelle") Explicitación ("Todas" -> clase femenina de gimnasia)	Reducción ("No puedes llevar esos pantalones largos" -> This is, this is not gonna do it, these long pants")	Se observa bastante diferencia con la muestra doblada, en lo que se refiere a normas y técnicas. Sin embargo, la versión subtitulada debe cumplir la isocronía, de ahí posiblemente la reducción.
353	Elephant	0:31:14	Doblaje	<i>(OFF) Cuando te lo cuente te caerás de culo. De verdad, tía. No, mira. Ahí está esa imbécil que se sienta detrás de ti en mates. Ésa de ahí. (OFF) ¡Oh, sí! Ella. (OFF) Siempre está con el cuento de cambiarse a escondidas, o incluso de no cambiarse. Le da vergüenza cambiarse en el vestuario. A la clase de gimnasia con pantalones largos. Supongo que tendrá las piernas muy feas, porque si no, no se entiende. (R). ¡La has visto cuando llega la hora de ducharse? Hace todo lo posible por disimular, y nunca va a la ducha. ¡Será puerca la tía! Nunca he visto nada parecido. Es alucinante. Sí, tía, es increíble. No enseña ni los tobillos. Alucino tía. Hay gente muy rara, verdad? (OFF) ¡Perdedora!</i>	That one right there. Ah, yeah, her. (R) (Banda sonora original, ruidos de fondo) Loser!	Nula	Naturalización: inclusión de elementos de registro oral en lengua meta ("te caerás de culo", "mates", "puerca", "alucinante", "tía", "alucino"), explicitación de ambientes	Ampliación Amplificación Calco ("Perdedora" -> "Loser")	Se trata de un plano corto de Michelle, mientras se cambia en el vestuario con su forma de hacerlo tan particular, y se oye las voces de las compañeras "modernas" de su clase, que al final acaban siendo asesinadas igual que ella. El mensaje traducido es relevante, pero sólo para entender la manera en que se ve a Michelle en su clase. Su aspecto y sus reducidas intervenciones en el resto del film, sin embargo, ya lo hacen aparente. El doblaje, como siempre, tiende a naturalizar todo esto.

Estudio empírico y descriptivo de los métodos de traducción para doblaje y subtitulación

Número	Título	TCR	Modalidad	Traducción	V. Original	Restricción	Norma	Técnica	Comentarios
354	Elephant	0:31:14	Subtitulación	<i>Ahí esta esa pazguata que se sienta detrás de ti en <u>mates</u>.</i> - Ésa que está ahí. - Ah, sí. Ella. ¡Fracasada!	(Banda sonora original, ruidos de fondo) That one right there. Ah, yeah, her. (R) (Banda sonora original, ruidos de fondo) Loser!	Nula	Naturalización ("mates") Posible norma: Omisión de toda la información no relevante en subtitulación (omisión de ambientes)	Reducción (la mayor parte del texto) Amplificación ("Ahí está esa pazguata que se sienta detrás de ti en mates") Calco ("Fracasada" -> "Loser")	"Pazguato", según el diccionario de la RAE: "simple, que se pasma y admira de lo que ve y oye". Resulta difícil entender como ha llegado a un subtítulo la palabra, hoy en desuso, ya que no pertenece al registro juvenil de los interlocutores. En cuanto a los calcos empleados en las dos modalidades para traducir "loser", el primero nos parece muy claro, aunque consideramos que el segundo también lo es. Si intentáramos encontrar una equivalencia de esta palabra, en este contexto, deberíamos emplear una traducción del estilo de "acomplejada".
355	Elephant	0:33:15	Doblaje	(OFF) <i>¿Dónde la hiciste?</i> (ON) <i><u>En las gradas, fuera. Pero está movida.</u></i>	Where you take that out? The watchers (?) outside. Pretty blurry, though.	Formal (Sincronía fonética en "ON") Lingüística ("Where you take that out", "The watchers, outside")	Naturalización ("Pero" -> "Pretty") Estandarización lingüística ("¿Dónde la hiciste? En las gradas de fuera")	Traducción literal (toda la muestra)	Hay restricciones y normas que condicionan la traducción, pero el resultado final es básicamente literal.
356	Elephant	0:33:15	Subtitulación	<i>¿Dónde has hecho esa foto?</i> <i><u>En las gradas de fuera.</u></i> Pero está borrosa.	Where you take that out? The watchers (?) outside. Pretty blurry, though.	Lingüística ("Where you take that out", "The watchers, outside")	Estandarización lingüística ("¿Dónde has hecho esa foto? En las gradas de fuera") Explicitación ("esa foto")	-	Hay restricciones y normas que condicionan la traducción, pero el resultado final es bastante menos literal que en doblaje.

Número	Título	TCR	Modalidad	Traducción	V. Original	Restricción	Norma	Técnica	Comentarios
357	Elephant	0:33:32	Doblaje	(OFF) ¿Qué es eso? (ON) Un roto de la camisa. (OFF) (G) Creí que le salía de la cabeza. (ON) No.(/) No, la he hecho antes en el parque, hace un rato. (ON) ¡Ah! ¿Sí?	What's that? It's a rip in the shirt. Oh, I thought it's coming off her head. No. No, I took that outside in the park earlier. Really?	Formal (sincronía en "ON")	Naturalización: inclusión de interjecciones ("¡Ah! ¿Sí?")	Reducción ("outside")	El doblaje también emplea soluciones naturales si las restricciones presentes no son significativas, y si el enunciado del original no es complicado.
358	Elephant	0:33:32	Subtitulación	¿Qué es eso? - Un desgarrón de la camisa. Pensé que le salía de la cabeza. Le he hecho antes en el parque. ¿En serio?	What's that? It's a rip in the shirt. Oh, I thought it's coming off her head. No. No, I took that outside in the park earlier. Really?	Nula	-	-	No se incluyen interjecciones para naturalizar (como en doblaje), ni tampoco se traducen las del texto original ("Oh").
359	Elephant	0:33:52	Doblaje	(OFF) Esa es bonita. ¿Dónde la hiciste? (ON) En mi casa. (/) Es la de la práctica de luz. (ON) Un contraste genial. Me gusta que casi no pueda verse la verja desde allí.	It's pretty. Where did you take that one? At my house. It's for the light assignment. Pretty contrast. I like how you can barely see the fence from there.	Formal (Sincronía en "ON")	-	Creación discursiva ("un contraste genial" - > "pretty contrast")	El doblaje también emplea soluciones literales si las restricciones no son significativas, y si el enunciado del original no es complicado. "práctica de la luz" parece un calco de "light assignment", especialmente "luz".
360	Elephant	0:33:52	Subtitulación	Ésa es bonita. ¿Dónde la hiciste? En mi casa. Es para el trabajo de iluminación. Buen contraste. Me gusta que apenas se vea la verja.	It's pretty. Where did you take that one? At my house. It's for the light assignment. Pretty contrast. I like how you can barely see the fence from there.	Nula	-	-	Solución aún más literal en el caso de subtitulación

Estudio empírico y descriptivo de los métodos de traducción para doblaje y subtitulación

Número	Título	TCR	Modalidad	Traducción	V. Original	Restricción	Norma	Técnica	Comentarios
361	Elephant	0:34:30	Doblaje	(ON) <u>Sí</u> , creo que haré otra copia. <u>Ésta está muy clara</u> . (ON) <i>Aquí le falta un poco de contraste.</i>	I think I'll make another print, though. Too much light. Yeah, you should burn in right here.	Formal (Sincronía fonética en "ON")	Naturalización ("Sí", "Ésta está muy clara" -> "Too much light", las /m/ de "muy" por "much")	Amplificación ("Sí") Reducción ("though") Descripción ("Ésta está muy clara" -> "Too much light") Modulación ("Aquí le falta un poco de contraste" -> "Yeah, you should burn in right here")	La presencia de restricciones no es muy importante, aún así se debe naturalizar por la restricción formal (las bilabiales presentes). Las técnicas empleadas son propias de un método interpretativo-comunicativo.
362	Elephant	0:34:30	Subtitulación	Pero creo que sacaré otra copia. Demasiada <i>exposición</i> . Deberías quemar aquí.	I think I'll make another print, though. Too much light. Yeah, you should burn in right here.	Nula	Fidelidad lingüística	Equivalente acuñado (" <i>exposición</i> " -> "light")	La fidelidad lingüística es más clara que en doblaje.
363	Elephant	0:36:59	Doblaje	(OFF) Hola Michelle, me alegro de verte. Por favor, firma aquí. Y luego ven conmigo, necesito que me eches una mano. (OFF) De acuerdo. (OFF) <i>Antes puedes coger ese carrito lleno de libros y colocarlo en su sitio, en la sección de no oficial</i> . (OFF) <u>Vale</u> . (OFF) Si necesitas ayuda estaré aquí. ¿Vale?	Hi Michelle, glad you came in today, please sign in. Might have here. Have a job for you here, you can take these books and you can reshuffle them right over there, (...) place. OK. OK. I'll be here if you need me.	Nula (todo el fragmento es en "OFF")	Explicitación ("en la sección de no oficial")	Amplificación ("Antes puedes coger este carrito lleno de libros y colocarlo en su sitio, en la sección de no oficial")	La traducción es sensiblemente más extensa que el original. Todo transcurre en "OFF", pero se explicita.
364	Elephant	0:36:59	Subtitulación	Ven aquí. Tengo un trabajo para ti. Puedes coger esos libros y ponerlos en aquellas estanterías. - Está bien. - Vale. Estaré aquí si me necesitas.	Hi Michelle, glad you came in today, please sign in. Might have here. Have a job for you here, you can take these books and you can reshuffle them right over there, (...) place. OK. OK. I'll be here if you need me.	Nula	Fidelidad lingüística	Reducción (inicio de la muestra)	Se observa con claridad las diferencias con el doblaje.

Número	Título	TCR	Modalidad	Traducción	V. Original	Restricción	Norma	Técnica	Comentarios
365	Elephant	0:38:11	Doblaje	(OFF) <i>Tías</i> , estoy muy cansada. (DE) Últimamente no puedo dormir porque cuando me despierto por la mañana (ON) <u>veo a mi madre registrando mis cosas.</u> (DE) ¿Todas las mañanas? (DE) ¿Registra tus cosas? (ON) Sí, sí, <i>es alucinante.</i>	Oh, I'm so tired. I'm not getting any sleep lately. Every morning I wake up and my mom is going through my stuff. Every morning? Through your stuff? Yeah.	Nula	Naturalización: emulación del registro oral de los adolescentes en lengua meta ("Tías", "es alucinante", "veo a mi madre registrando mis cosas" -> "my mom is going through my stuff")	Amplificación ("Tías", "es alucinante")	La amplificación inicial es consecuencia de la naturalización, en la que se intenta crear la sensación de lenguaje adolescente (aunque no aparece en el original). La amplificación final podría responder al mismo efecto.
366	Elephant	0:38:11	Subtitulación	Estoy tan cansada. Últimamente no duermo mucho. Cada mañana me encuentro a mi madre registrando mis cosas. - ¿Te registra tus cosas? - Sí.	Oh, I'm so tired. I'm not getting any sleep lately. Every morning I wake up and my mom is going through my stuff. Every morning? Through your stuff? Yeah.	Nula	Posible norma: supresión de interjecciones y/o supresión de repeticiones ("Every morning")	Reducción ("Every morning", la segunda vez que aparece en la muestra)	La traducción para subtitulación, como la de doblaje, no presenta restricciones. Pero mientras que el doblaje utiliza una amplificación, la subtitulación emplea una reducción.
367	Elephant	0:40:07	Doblaje	(OFF) <i>¡Oh, qué lata, está todo lleno, hay demasiada gente!</i> (SB) No me gusta. (SB) <i>Sí, está a tope.</i> Vayamos a la parte del final, ¿vale? (SB) <i>Bueno, vale.</i>	(Banda sonora original, ruidos de fondo) (...) Where we sat last time. I don't like that. Get too crowded. Go to back.	Nula	Naturalización ("a tope"; doblaje de ambientes: "¡Oh, qué lata está todo lleno, hay demasiada gente!")	Ampliación ("¡Oh, qué lata, está todo lleno, hay demasiada gente! -> "Get too crowded") Reducción ("Where we sat last time") Amplificación ("Sí, está a tope", "Bueno, vale")	Se trata de un plano de las tres amigas adolescentes a la hora de la comida en la cafetería. Todo el original aparece (SB) o en (OFF). El mensaje no es relevante para el desarrollo de la película, pero aún así, el doblaje naturaliza.
368	Elephant	0:40:07	Subtitulación	Está lleno. Vamos a la parte de atrás.	(Banda sonora original, ruidos de fondo) (...) Where we sat last time. I don't like that. Get too crowded. Go to back.	Nula	-	Reducción ("Where we sat last time", "I don't like that")	La traducción se ajusta a la poca información del original mejor en esta modalidad. Parte del original desaparece, y lo que se traduce se hace de forma natural.

Estudio empírico y descriptivo de los métodos de traducción para doblaje y subtitulación

Número	Título	TCR	Modalidad	Traducción	V. Original	Restricción	Norma	Técnica	Comentarios
369	Elephant	0:42:29	Doblaje	(OFF) <i>En serio</i> , no, no lo entiendo. (ON) <u>Verás</u> , <u>es que</u> todo el mundo cree que soy una buena cantante, y (OFF) hace un par de semanas, <u>cuando cantaba el himno nacional</u> . (ON) todo el mundo pensó que era muy buena. Por eso, no acabo de entender que tú me hayas dicho algo así.	I don't, I don't understand, cos like everyone else thinks I'm a good singer. And a couple of weeks ago when I sang the Star-spangled Banner, everyone thought like I was really good. So, that's why like I'm really confused that you'd say something like that.	Formal (Sincronía fonética en "ON") Sociocultural ("Star-spangled Banner")	Naturalización ("En serio", "es que", "Verás" -> "cos") Explicitación ("el himno nacional": Star-spangled Banner es el título del himno nacional de los EE.UU.)	Descripción ("Star-spangled Banner" es el título del himno nacional americano) Amplificación ("En serio", "Verás")	La muestra presenta restricciones que es necesario naturalizar y explicitar. Las técnicas empleadas se acercan a la parte derecha de nuestra clasificación (familiarización, o método interpretativo-comunicativo).
370	Elephant	0:42:29	Subtitulación	No lo entiendo, porque todos creen que canto bien. <u>Hace días</u> , cuando canté <u>el himno nacional</u> todos pensaron que lo hice muy bien. Por eso me confunde que digas algo así.	I don't, I don't understand, cos like everyone else thinks I'm a good singer. And a couple of weeks ago when I sang the Star-spangled Banner, everyone thought like I was really good. So, that's why like I'm really confused that you'd say something like that.	Formal (isocronía y número de caracteres por subtítulo) Sociocultural ("Star-spangled Banner")	Explicitación ("el himno nacional": Star-spangled Banner es el título del himno nacional de los EE.UU.)	Descripción ("Star-spangled Banner" es el título del himno nacional americano) Generalización ("Hace días" -> "A couple of weeks ago")	Idéntica solución en ambas versiones para el referente cultural, que es el título del himno americano
371	Elephant	0:45:46	Doblaje	(ON) <i>Eso suena bien</i> . ¿Qué tal?	That's awesome. What's up?	-	-	Creación discursiva ("Eso suena bien" -> "That's awesome")	El original muestra una de las expresiones más características del lenguaje adolescente ("awesome", en contraposición con la antagónica "gruesome"). La traducción "¿qué tal?" es de un nivel superior a "what's up?", con lo que se pierde parte de la connotación asociada al registro juvenil.
372	Elephant	0:45:46	Subtitulación	<i>Es formidable</i> . ¿Qué pasa?	That's awesome. What's up?	-	-	Creación discursiva ("Es formidable" -> "That's awesome")	Comentarios similares a los de la traducción para doblaje, con la excepción de que "¿qué pasa?" es igual de coloquial que "what's up?"

Número	Título	TCR	Modalidad	Traducción	V. Original	Restricción	Norma	Técnica	Comentarios
373	Elephant	0:49:00	Doblaje	(<i>sin traducir</i>)	GUNS USA (Título de una página Web en Internet)	Icónica (Sincronía de contenido)	Posible norma: no traducción de los códigos gráficos (si son fácilmente identificables por el espectador medio).	Omisión (eliminación total)	Junto al título de la página ("GUNS USA") se ve en primer plano un icono de un rifle. Parece obvio que es posible entender qué es lo que se ofrece en este "site".
374	Elephant	0:49:00	Subtitulación	ARMAS AMERICANAS	GUNS USA (Título de una página Web en Internet)	Icónica (Sincronía de contenido) Formal (mayúsculas para la traducción del texto en pantalla)	Traducción de códigos gráficos	-	Otro ejemplo claro de explicitación de imágenes (Goris, 93).
375	Elephant	0:51:59	Doblaje	(OFF) <i>Chicos</i> , podríais buscaros otros lugares donde comer. Hay mejores restaurantes en la ciudad. (ON) No, usted es la mejor. (SB) ¿Quieres una? (OFF) <i>Sí</i> , gracias.	You know, you could find other places to eat. I'm sure there's better restaurants in town. No, you're the best. Want one of this? Thanks.	Nula	Naturalización: ajuste ("Chicos"), oralidad ("Sí") Fidelidad lingüística	Creación discursiva ("Chicos" -> "You know") Reducción ("I'm sure") Amplificación ("Sí")	Otro ejemplo sin restricciones que se naturaliza, y con ejemplos de técnicas bastante diferentes entre sí.
376	Elephant	0:51:59	Subtitulación	Podías buscarte otro sitio para comer. Seguro que hay mejores restaurantes. No, Vd. es el mejor. - ¿Quieres una? - Gracias.	You know, you could find other places to eat. I'm sure there's better restaurants in town. No, you're the best. Want one of this? Thanks.	Formal (empleo de abreviaturas en subtitulación, como "Vd.")	Condensación de información mínima necesaria en subtítulos, como supresión de marcadores discursivos ("You know") Naturalización (empleo de "Vd." en la traducción, para referirse a la madre del amigo que le está sirviendo el desayuno) Fidelidad lingüística	Reducción ("You know", "in town")	Este ejemplo de subtitulación presenta características interesantes: combina la presencia de restricciones y normas con técnicas típicas de la subtitulación.

Estudio empírico y descriptivo de los métodos de traducción para doblaje y subtitulación

Número	Título	TCR	Modalidad	Traducción	V. Original	Restricción	Norma	Técnica	Comentarios
377	Elephant	0:52:39	Doblaje	(OFF) <u>Todos los guiones deben ser revisados. Debe aprobarse el elenco de actores. A partir de ahora, el pueblo alemán sólo sabrá lo que su Führer quiera que sepa.</u>	(Reportaje sobre el nazismo en televisión. Banda Sonora original apenas audible en alemán)	Icónica (Sincronía de contenido)	Explicitación	Amplificación	Esta muestra proviene de un reportaje televisivo en blanco y negro que los dos muchachos que cometen la matanza están viendo en televisión antes de ir al Instituto. Curiosamente, la muestra trata el tema del cine y la censura en la Alemania nazi. Las dos versiones han considerado relevante traducir esta información, así también lo es para nosotros (ver comentario siguiente).
378	Elephant	0:52:39	Subtitulación	<u>El casting de actores debe ser aprobado. Desde ahora los alemanes sólo sabrán lo que su Führer quiera que sepan.</u>	(Reportaje sobre el nazismo en televisión. Banda Sonora original apenas audible en alemán)	Icónica (Sincronía de contenido)	Explicitación	Amplificación	Pensamos que el director de la película ha querido, de alguna forma, relacionar la masacre del Instituto de Columbine con la violencia de la Alemania nazi. En cursiva en la versión subtitulada.
379	Elephant	0:52:51	Doblaje	(OFF) Hay muchas banderas. (OFF) <i>Eso lo rodaron en Alemania, ¿no?</i> (OFF) Sí. (OFF) ¡ <i>Qué fuerte tío!</i>	It's a lot of flags. This is in Germany, right? Yeah. (...)	Nula	Naturalización ("¡Qué fuerte tío!") Explicitación ("rodaron" -> "is")	Ampliación ("Eso lo rodaron en Alemania, ¿no?" -> "This is in Germany, right?") Amplificación ("¡Qué fuerte tío!")	Mediante el uso de una fórmula conversacional típica del lenguaje adolescente en español oral se naturaliza, tal vez para compensar la muestra anterior. De esta forma podemos apreciar la idea que los jóvenes asesinos americanos tienen del régimen nazi.
380	Elephant	0:52:51	Subtitulación	Qué montón de banderas. - <i>Esto se hizo en Alemania, ¿no?</i> - Sí.	It's a lot of flags. This is in Germany, right? Yeah. (...)	Nula	Explicitación ("se hizo" -> "is")	Ampliación ("Esto se hizo en Alemania, ¿no?" -> "This is in Germany, right?")	Mismo comentario que en la muestra de doblaje, en relación a la idea que los adolescentes asesinos tienen de la Alemania nazi.

Número	Título	TCR	Modalidad	Traducción	V. Original	Restricción	Norma	Técnica	Comentarios
381	Elephant	0:54:05	Doblaje	(OFF) ¡Eh! ¿Qué tal? (DE) <i>Hola.</i> (OFF) Supongo que hoy no tendréis instituto (SB) Sí. (OFF) Me alegro por vosotros. ¿Puedes echarme una <u>firmita</u> aquí? (//) Perfecto. Muchas gracias.	Hey, how you doing? Good. You guys must be out of school today. Yeah. Good for you. Can you sign for me here? That's great. Thank you very much.	Nula	Naturalización: oralidad ("firmita")	Creación discursiva ("Hola" -> "Good")	Otra muestra sin restricciones que se naturaliza con una técnica propia de un método interpretativo-comunicativo.
382	Elephant	0:54:05	Subtitulación	Hola, ¿qué tal? Hoy no habéis ido a clase. - No. - Me alegro por vosotros. ¿Puedes firmarme aquí? Estupendo. Muchas gracias.	Hey, how you doing? Good. You guys must be out of school today. Yeah. Good for you. Can you sign for me here? That's great. Thank you very much.	Nula	Supresión de elementos de la función fática ("Hey", "Yeah")	Reducción ("Good")	Se suprimen los elementos que marcan la función fática de la lengua.
383	Elephant	0:58:50	Doblaje	(DE) Supongo <u>que ha llegado la hora</u> . (OFF) Hoy vamos a morir. (SB) Sí, ni siquiera he <u>besado</u> a nadie. ¿Y tú?	Ah, I guess this is it. We will die today. Yeah, I never did hit (...) anybody. Have you?	Nula	Explicitación ("ha llegado la hora" -> "this is it", "besado" -> "hit")	Creación discursiva ("ha llegado la hora" -> "this is it")	El calco "supongo" por "I guess" supone un ejemplo más que claro de la influencia del inglés en castellano. Consideramos que se trata más de un error de traducción (intencionada), que por lo tanto no hemos marcado.
384	Elephant	0:58:50	Subtitulación	Supongo que <u>ya está</u> . Moriremos hoy. Sí, nunca he <u>besado</u> a nadie. ¿Y tú?	Ah, I guess this is it. We will die today. Yeah, I never did hit (...) anybody. Have you?	Nula	Explicitación ("ya está" -> "this is it", "besado" -> "hit")	Creación discursiva ("ya está" -> "this is it")	La subtitulación sigue los enunciados del doblaje.

Estudio empírico y descriptivo de los métodos de traducción para doblaje y subtitulación

Número	Título	TCR	Modalidad	Traducción	V. Original	Restricción	Norma	Técnica	Comentarios
385	Elephant	1:00:16	Doblaje	(ON) Y a continuación tendremos otra explosión aquí, en el gimnasio. (ON) Sí. (ON) Y aquí, en el auditorio. ¿Eh? (ON) Vale. (ON) En ese momento habrá chicos corriendo en todas direcciones, y podremos eliminarlos uno a uno.	And then we have another explosion as you go off, here, in the gym... Yeah. And here in the auditorium. Right. At about that time there should be kids flushing all and all directions, and we just ought to pick them off, one by one.	Formal (Isocronía en "ON": "¿Eh?")	Naturalización ("¿Eh?")	Amplificación ("¿Eh?")	La restricción formal obliga a naturalizar por medio de una técnica de amplificación.
386	Elephant	1:00:16	Subtitulación	Luego habrá otra explosión aquí, en el gimnasio, y aquí en el auditorio. Los chicos correrán en todas las direcciones y podremos liquidarlos uno a uno.	And then we have another explosion as you go off, here, in the gym... Yeah. And here in the auditorium. Right. At about that time there should be kids flushing all and all directions, and we just ought to pick them off, one by one.	Nula	-	-	En ausencia de restricciones se puede traducir de forma natural, sin el empleo de normas o técnicas de traducción.
387	Elephant	1:00:51	Doblaje	(OFF) Porque, (ON) <i>vamos a divertirnos de cojones</i> . (ON) Sí. (ON) <i>Ya lo verás</i> . Tú llevas tu Tech-9 y tu rifle, ¿vale? Y yo mi escopeta y mi 223 a la espalda. (ON) Sí. (ON) También llevo un par de pistolas y un cuchillo. Tenemos suficiente munición para un día. Y lo más importante, diviértete, amigo. (ON) Sí, tío.	Because, we're the fucking field data under it. Yeah. Come on, you guy your Tech-9 and your rifle, and I got my Shaddy and my 223 on my back. Yeah. And I got a couple of pistols and a knife. We got enough explosives (...) almost a day. Most importantly, have fun, man. Yeah, man.	Formal (Isocronía en "ON": "¿vale?") Sociocultural ("Tech-9", "Shaddy", "223")	Naturalización ("¿Vale?") Explicitación ("escopeta" -> "Shaddy")	Creación discursiva ("vamos a divertirnos de cojones" -> "we're the fucking field data under it", "Ya lo verás" -> "Come on") Descripción ("escopeta" -> "Shaddy")	Es una muestra bastante difícil de traducir, por la gran cantidad de restricciones, normas y técnicas.

Número	Título	TCR	Modalidad	Traducción	V. Original	Restricción	Norma	Técnica	Comentarios
388	Elephant	1:00:51	Subtitulación	<p><i>Le sacaremos el máximo partido.</i> Piénsalo. Tú tienes tu Tech-9 y tu rifle, y yo mi escopeta y mi 223. Y también dos pistolas y una navaja. Tenemos explosivos para casi todo el día. Y lo más importante, <i>nos divertiremos.</i></p>	<p>Because, we're the fucking field data under it. Yeah. Come on, you guy your Tech-9 and your rifle, and I got my Shaddy and my 223 on my back. Yeah. And I got a couple of pistols and a knife. We got enough explosives (...) almost a day. Most importantly, have fun, man. Yeah, man.</p>	Sociocultural ("Tech-9", "Shaddy", "223")	<p>Explicitación ("escopeta" -> "Shaddy")</p> <p>Eufemización (no traducción de "fucking")</p> <p>Condensación de información mínima necesaria en subtítulos, como supresión de marcadores discursivos ("Yeah, man")</p>	<p>Creación discursiva ("Le sacaremos el máximo partido" -> "We're the fucking field data under it")</p> <p>Descripción ("escopeta" -> "Shaddy")</p> <p>Modulación ("nos divertiremos" -> "have fun")</p> <p>Reducción ("man", "Yeah, man")</p>	La dificultad es similar, o incluso superior, en subtitulación. La modulación corresponde a un cambio de punto de vista, ya que uno de los adolescentes le dice al otro "Have fun, man", en el sentido de "diviértete, tío", y en la traducción dicha expresión se ha traducido por "nos divertiremos".
389	Elephant	1:03:12	Doblaje	<p>(ON) <u>¿Qué cojones pasa?</u> (DE) <i>Tranquilo</i>, se habrá atrasado. (ON) Pasemos al plan B. (ON) ¿Lo pusiste bien en hora? (ON) Positivo.</p>	<p>Dude, what the fuck? Don't worry about that. It's probably slow. Let's go to plan B. Are you sure you set it right? Positive.</p>	Lingüística ("Dude, what the fuck?")	<p>Naturalización (¿Qué cojones pasa" -> "Dude, what the fuck?")</p>	<p>Creación discursiva ("¿Qué cojones pasa?" -> "Dude, what the fuck?", "Tranquilo" -> "Don't worry about that")</p>	De nuevo nos encontramos ante un calco que es un error de traducción: traducir "positivo" por "positive" en este contexto es incorrecto, debería ser "afirmativo".
390	Elephant	1:03:12	Subtitulación	<p><u>Colega, ¿qué coño...?</u> <i>Tranquilo</i>, debe ser lento. - Pasemos al plan B. - ¿Lo has montado bien? Positivo.</p>	<p>Dude, what the fuck? Don't worry about that. It's probably slow. Let's go to plan B. Are you sure you set it right? Positive.</p>	Lingüística ("Dude", "what the fuck?")	<p>Naturalización ("Colega, ¿qué coño?")</p> <p>Fidelidad lingüística ("lento", "positivo")</p>	<p>Creación discursiva ("Colega, ¿qué coño?" -> "Dude, what the fuck?", "Tranquilo" -> "Don't worry about that")</p>	El diccionario Collins muestra la traducción "Tío" como opción para "Dude", por lo que "colega" es una creación discursiva. Además del calco por error de traducción que indicamos en doblaje (que se repite en subtitulación), esta modalidad presenta otro: "debe ser lento" por "It's probably slow", que debería haberse traducido por "se habrá atrasado".

Estudio empírico y descriptivo de los métodos de traducción para doblaje y subtitulación

Número	Título	TCR	Modalidad	Traducción	V. Original	Restricción	Norma	Técnica	Comentarios
391	Elephant	1:04:52	Doblaje	(DE) ¿Qué ha sido eso? (ON) <i>Ha sonado</i> (SB) <i>como una bomba, pero no es nada.</i> (DE) <i>Se acabarán los deberes, los profes...</i> (SB) <i>Estaría bien.</i> (SB) Eso sería genial.	How's that? Just bombs. Fine. (...) No more teachers (...) That would be so (...) Nice.	Nula	Explicitación ("Ha sonado como una bomba, pero no es nada" -> "Just bombs. Fine", "Se acabarán los deberes, los profes" -> "No more teachers")	Ampliación ("Ha sonado como una bomba, pero no es nada" -> "Just bombs. Fine", "Se acabarán los deberes, los profes" -> "No more teachers") Amplificación ("Estaría bien")	La traducción explícita, ya que la restricción formal no está presente, y la ampliación y amplificación no son necesarias para el ajuste.
392	Elephant	1:04:52	Subtitulación	¿Qué ha sido eso? - Parecían bombas. Qué bien. - <i>No más deberes</i> ni profesores. Sería estupendo.	How's that? Just bombs. Fine. (...) No more teachers (...) That would be so (...) Nice.	Nula	-	Amplificación ("No más deberes")	La solución para la versión subtitulada presenta un método más literal, en líneas generales.
393	Elephant	1:07:51	Doblaje	(DE) ¡Eh, Sr. Luce! (SB) Eric. ¿Por qué lo haces? (/) <i>Eric</i> , deja esa (<i>sic</i>) arma. (DE) ¡No dejaré ni una mierda! (OFF) Deja el arma y hablemos, ¿ <i>vale</i> ? <i>Eric</i> ... (DE) ¡Cállese!	Hey, Mr. Luce. Eric. Why you doing this? Better put the gun down. I'm putting shit down. Put the gun the down and we'll talk about... Shut up!	Nula	Naturalización ("Eric": las dos últimas veces en que aparece el vocativo), "Cállese" (uso de "Vd." para dirigirse al director)	Amplificación ("Eric", "¿vale?")	"Esa arma" es un error en la concordancia de géneros.
394	Elephant	1:07:51	Subtitulación	<i>Eh, Sr. Luce.</i> <i>Eric.</i> <i>¿Por qué haces esto?</i> <i>Tira el arma.</i> <i>No pienso tirar una mierda.</i> <i>Tira el arma y hablemos.</i> <i>Eric...</i> <i>¡Cállese!</i>	Hey, Mr. Luce. Eric. Why you doing this? Better put the gun down. I'm putting shit down. Put the gun the down and we'll talk about... Shut up!	Nula	Naturalización "Eric" (la segunda vez en que aparece el vocativo) "Cállese" (uso de "Vd." para dirigirse al director)	Traducción uno por uno (resto de la muestra marcada en <i>cursiva</i>)	La correspondencia entre traducción y original es más que suficiente para marcar la "fidelidad" como norma. Aún así, la traducción para subtitulación parece más conseguida que la de doblaje.
395	Elephant	1:08:23	Doblaje	(ON) El <i>instituto</i> está en llamas. (DE) ¿Estás bien? (ON) <i>Sí. Estoy bien.</i> (DE) He visto llegar a dos chicos por el otro lado. (DE) <i>Dios Santo.</i> (DE) Llevaban unas bolsas negras. (ON) <i>Han entrado con ellas.</i> (DE) Dios mío.	The school's on fire. You alright? Yeah. I saw two guys coming the other side. Holy cow. With big black bags, came over the alley. Oh, my God.	Sociocultural ("Holy cow")	Naturalización: oralidad ("Sí. Estoy bien" -> "Yeah"), ajuste ("Han entrado con ellas" -> "came over the alley") Eufemización ("Dios Santo" -> "Holy cow")	Particularización ("instituto" -> "school") Creación discursiva ("Han entrado con ellas" -> "came over the alley")	La restricción sociocultural se ha eufemizado, y también se ha procedido a naturalizar, aunque la restricción formal no está presente.

Número	Título	TCR	Modalidad	Traducción	V. Original	Restricción	Norma	Técnica	Comentarios
396	Elephant	1:08:23	Subtitulación	La escuela está ardiendo. - ¿Estás bien? - Sí, estoy bien. <i>Vi llegar a dos tíos.</i> Santo Dios. <i>Entraron con unas bolsas.</i> Dios mío.	The school's on fire. You alright? Yeah. I saw two guys coming the other side. Holly cow. With big black bags, came over the alley. Oh, my God.	Sociocultural ("Holy cow")	Eufemización ("Santo Dios" -> "Holly cow")	Traducción literal ("VÍ llegar a dos tíos" -> "I saw two guys coming...") Reducción ("Entraron con unas bolsas" -> "With big black bags, came over the alley")	La solución para la restricción cultural es casi idéntica en ambas versiones. "Escuela" es un calco de "school", ya que en realidad se refiere a "high school", aunque no se enuncia en su totalidad (por eso hemos marcado una técnica de particularización en doblaje).
397	Elephant	1:09:39	Doblaje	(ON) Joder. En fin, Sr. Luce, yo que sé. Ahí fuera hay otros chicos como nosotros. Y ellos le matarán si les jode como nos jodió a Jared y a mí. ¡ <i>Lárguese</i> de aquí antes de que cambie de idea! ¡ <i>Lárguese</i> !	Fuck. Anyway, Mr. Luce, whatever. You know these others, like us are they too. And they will kill you if you fuck with them like you did me and Jared. Get out of here, before I change my mind! Go!	Formal (isocronía)	Naturalización: ajuste en toda la muestra, con elementos de oralidad ("joder", "lárguese", etc.) Empleo del tratamiento de Vd. para dirigirse al director del instituto	Creación discursiva ("Lárguese" -> "Go")	La naturalización consiste en intentar reproducir el lenguaje "sucio" del original en la traducción. No estamos seguros de si el significado de "fuck with them" y "did me" son realmente literales o no. Son las palabras de uno de los asesinos antes de matar al director del instituto.
398	Elephant	1:09:39	Subtitulación	Joder. Bueno, Sr. Luce, ¿qué más da? Ahí fuera hay más como nosotros. Y le matarán si los jode como nos jodió a mí y a Jared. ¡ <i>Lárguese</i> de aquí antes de que cambie de opinión!	Fuck. Anyway, Mr. Luce, whatever. You know these others, like us are they too. And they will kill you if you fuck with them like you did me and Jared. Get out of here, before I change my mind! Go!	Nula	Naturalización: elementos de oralidad Empleo del tratamiento de Vd. para dirigirse al director del instituto	Reducción ("Go" final)	La naturalización consiste en intentar reproducir el lenguaje "sucio" del original en la traducción. Son las palabras de uno de los asesinos antes de matar al director del instituto.
399	Elephant	1:12:50	Doblaje	(OFF) ¡Eh, tío! Yo no bebería eso, pillarás un herpes <i>o algo peor.</i> (OFF) Qué, ¿cómo te ha ido? (OFF) Bastante bien. (OFF) ¿Y a tí? (ON) He disparado al director y a <i>algunos</i> <i>alumnos, y...</i>	Hey man, I wouldn't drink that. You'll get a herpes or something. So, how's you do? Alright. What happened? I shot the principal, and some other people, and...	Lingüística ("how's you do?")	Estandarización lingüística ("¿cómo te ha ido?" -> "how's you do?") Explicitación ("¿Y a tí?" -> "What happened")	Particularización ("o algo peor" -> "or something", "algunos alumnos" -> "some other people")	Este ejemplo muestra un alto grado de explicitación.

Estudio empírico y descriptivo de los métodos de traducción para doblaje y subtitulación

Número	Título	TCR	Modalidad	Traducción	V. Original	Restricción	Norma	Técnica	Comentarios
400	Elephant	1:12:50	Subtitulación	Yo no bebería eso. Vas a pillar un herpes. - ¿Qué tal te ha ido? - Bien. ¿Qué ha pasado? Maté al director y a algunos más, y...	Hey man, I wouldn't drink that. You'll get a herpes or something. So, how's you do? Alright. What happened? I shot the principal, and some other people, and...	Lingüística ("how's you do?")	Estandarización lingüística ("¿Qué tal te ha ido?" -> "how's you do?") Fidelidad lingüística	Reducción ("Hey man", "or something")	La subtitulación sigue mostrando fidelidad lingüística.
401	Elephant	1:14:13	Doblaje	(ON) <u>Pito...</u> (OFF) Tú cabrón, ¿qué coño haces? (ON) <u>pito, gorgo... rito</u> (OFF) (G) ¡Por favor! (OFF) Venga, tú no quieres hacerlo. (ON) <u>¿A dónde vas... tú tan... bonito?</u> (OFF) ¡Por favor! (ON) <u>A la... acera</u> (OFF) ¿Qué cojones? ¿Estás loco, joder? ¡No lo hagas! (ON) <u>De la abuela. Pim... Pam... Fue...ra.</u>	Eenie.. Stupid fuck! How are you doing? Meenie, mainy, mo. Don't. This is something you don't wanna do. Catch the ... tiger... by his... toe. If he... hollers... What the fuck, fucking sick! let him... go. Don't do this. Eenie... meenie... mainy... mo.	Formal (isocronía en "ON") Sociocultural ("Eenie Meenie...mo")	Naturalización ("Pito, pito...fuera")	Equivalente acuñado (lo marcado en <i>cursiva</i> , que corresponde a la rima infantil tradicional)	La versión doblada ha traducido el enunciado de la rima infantil por parte del asesino, así como lo que las interpelaciones que le dirige una de las posibles víctimas.

Número	Título	TCR	Modalidad	Traducción	V. Original	Restricción	Norma	Técnica	Comentarios
402	Elephant	1:14:13	Subtitulación	<p><u>Pinto...</u> <u>pinto...</u> <u>gorgo...</u> <u>... rito.</u> <u>¿Dónde...</u> <u>vas...</u> <u>tú...</u> <u>tan bonito?</u> <u>A la...</u> <u>era...</u> <u>de mi...</u> <u>abuela.</u> <u>Pim... pam...</u> <u>pum...</u> <u>fuera.</u></p>	<p>Eenie.. Stupid fuck! How are you doing? Meenie, mainy, mo. Don't. This is something you don't wanna do. Catch the ... tiger... by his... toe. If he... hollers... What the fuck, fucking sick! let him... go. Don't do this. Eenie... meenie... mainy... mo.</p>	<p>Formal (isocronía) Sociocultural ("Eenie Meenie...mo")</p>	<p>Naturalización ("Pinto, pinto...fuera")</p>	<p>Equivalente acuñado (lo marcado en cursiva, que corresponde a la rima tradicional infantil) Reducción (Todo el resto del texto: "Stupid fuck...Don't...Don't do this")</p>	<p>La versión subtitulada sólo traduce la rima infantil, aunque consideramos que el resto de la información también es importante. Pensamos que se trata de un ejemplo similar al puesto de manifiesto por Chaume (2004: 264-265), donde utiliza una escena de <i>La Regla del Juego</i> (Jean Renoir, 1939), para destacar la importancia de los códigos de planificación y movilidad (proxémica) en subtitulación. Ante la imposibilidad de los subtítulos de reproducir toda la información lingüística puesta de manifiesto por el código de planificación, el traductor debe elegir qué información traduce. En este caso, se debe haber considerado que la rima es más importante (estamos de acuerdo), ya que la vida de dos personas depende de ella. El enunciado de una de las posibles víctimas, también tiene su importancia, aunque menor, por la contundencia del mensaje, los elementos que marcan la función fática, etc.</p>

Estudio empírico y descriptivo de los métodos de traducción para doblaje y subtitulación

Número	Título	TCR	Modalidad	Traducción	V. Original	Restricción	Norma	Técnica	Comentarios
403	Lost in Translation	0:02:56	Doblaje	(ON) ¿Qué es esto? ¿Algo bueno? (OFF) Olvidaste el cumpleaños de Adam. Seguro que lo entenderá. Buen viaje. Lidia.	What's this? Something good? TO: Bob Harris FR: Lydia Hassui You forgot Adams birthday. I'm sure he'll understand. Have a good trip. L. (Nota manuscrita en primer plano)	Icónica (Sincronía de contenido)	Posible norma: supresión de códigos gráficos Explicitación ("Lidia")	Reducción ("TO" y "FR") Ampliación ("Lidia" -> "L.")	El doblaje traduce parcialmente el código gráfico con la voz en "OFF" del personaje. El nombre de la mujer del personaje se explicita, suponemos que porque se trata de una escena al principio de película y puede ser importante poner de manifiesto esta información.
404	Lost in Translation	0:02:56	Subtitulación	Qué es esto? Algo bueno? (sic) HAS OLVIDADO EL CUMPLEAÑOS DE ADAM. LO ENTENDERÁ. BUEN VIAJE. L.	What's this? Something good? TO: Bob Harris FR: Lydia Hassui You forgot Adams birthday. I'm sure he'll understand. Have a good trip. L. (Nota manuscrita en primer plano)	Formal (mayúsculas para la traducción del texto de la nota) Icónica (Sincronía de contenido)	Posible norma: traducción de los códigos gráficos en subtitulación	Reducción (igual en versión doblada)	En los subtítulos (de toda la película) no se emplea el símbolo inicial de interrogación (¿). El empleo de mayúsculas para la traducción de textos en subtitulación obliga a emplear menos caracteres por línea.
405	Lost in Translation	0:03:16	Doblaje	(ON) Sr. Harris, bienvenido al Park Hyatt Tokio. <i>Sígame, por favor.</i> (SB) <i>Sr. Harris, bienvenido.</i> (ON) Gracias. (ON) <i>Disfrute su estancia.</i> (ON) <u>Gracias.</u> (OFF) <u>Adiós.</u>	Mr. Harris, welcome to Park Hyatt Tokyo. Yeah. This way, please. Mr. Harris, pleased to welcome. Thank you. Have a nice stay with us.	Formal (sincronía fonética en "ON")	Naturalización (ajuste en primeros planos)	Modulación ("Sígame por favor" -> "This way, please") Amplificación ("Gracias", "adiós") Traducción literal ("Disfrute su estancia" -> "Have a nice stay with us")	El ajuste obliga a cambiar algunas frases de sitio.

Número	Título	TCR	Modalidad	Traducción	V. Original	Restricción	Norma	Técnica	Comentarios
406	Lost in Translation	0:03:16	Subtitulación	Bienvenido al Park Hyatt Tokio, por aquí, por favor. Sr. Harris, <i>sea bienvenido.</i>	Mr. Harris, welcome to Park Hyatt Tokyo. Yeah. This way, please. Mr. Harris, pleased to welcome. Thank you. Have a nice stay with us.	Formal (isocronía y número de caracteres por subtítulo)	Condensación de información mínima necesaria en subtítulos, como supresión de elementos que marcan la función fática de la lengua	Omisión (dos últimas frases) Traducción literal ("sea bienvenido")	Se observa la reducción tan característica de la subtitulación, consecuencia de la restricción formal.
407	Lost in Translation	0:04:05	Doblaje	<i>(sin traducir)</i>	I'm in your arms. And you are kissing me. But there seems to be. (Canción en el bar del hotel)	Semiótica (Sincronía de contenido, se trata de un código musical, no es realmente "icónica")	Posible norma: No traducción de canciones en doblaje	Omisión (eliminación total)	Letra de la canción sin traducir. Normalmente el doblaje traduce más (anuncios de TV, por ejemplo en <i>Monsters' Ball</i>), pero en este caso concreto, la letra de la canción no se ha traducido en doblaje. Hay otros ejemplos como éste (más canciones en el bar del hotel o las canciones de la escena del karaoke), en todos ellos la versión doblada no ha traducido las canciones.
408	Lost in Translation	0:04:05	Subtitulación	Estoy en tus brazos. Y me estás besando. Pero al parecer...	I'm in your arms. And you are kissing me. But there seems to be. (Canción en el bar del hotel)	Semiótica (Sincronía de contenido, se trata de un código musical, no es realmente "icónica") Formal (empleo de la cursiva)	Posible norma: traducción de canciones en subtitulación	-	El empleo de la cursiva para la traducción de la canción en la versión subtitulada la consideramos como una restricción formal en subtitulación.

Estudio empírico y descriptivo de los métodos de traducción para doblaje y subtitulación

Número	Título	TCR	Modalidad	Traducción	V. Original	Restricción	Norma	Técnica	Comentarios
409	Lost in Translation	0:05:36	Doblaje	(OFF) No me dijiste qué armario quieres para el estudio.	Bob, you didn't tell me which selves you want in your study. Please pick one out and let me now. I'm having lots of quality time with the construction crew. Hope you're having fun there. Love. L. (Página de fax en primer plano)	Icónica (Sincronía de contenido, códigos gráficos)	Naturalización (traducción en OFF de los códigos gráficos)	Reducción (toda la muestra, a excepción de la primera frase)	Se ha decidido traducir únicamente la información esencial, que nos da a conocer las prioridades del personaje de la mujer de Bob.
410	Lost in Translation	0:05:36	Subtitulación	(sin traducir)	Bob, you didn't tell me which selves you want in your study. Please pick one out and let me now. I'm having lots of quality time with the construction crew. Hope you're having fun there. Love. L. (Página de fax en primer plano)	Icónica (Sincronía de contenido)	Posible norma: omisión de códigos gráficos	Omisión (eliminación total)	No se debe haber considerado relevante la traducción de esta información, aunque dice bastante del personaje de la mujer de Bob, Lidia, a la que nunca vemos, pero que envía mensajes y faxes, y llama por teléfono continuamente.
411	Lost in Translation	0:08:59	Doblaje	(ON) Quiere que se gire, y mire a la cámara. ¿De acuerdo? (ON) ¿Sólo ha dicho eso? (ON) Sí, mire a la cámara. (ON) Ya, pero ¿quiere que me gire a la derecha, o a la izquierda?	He want you to turn, look in camera. Okay? That's all he said? Yes, turn to camera. Right. Does he want me to turn from the right or turn from the left?	Formal (isocronía)	Naturalización	Amplificación ("pero")	La isocronía obliga a naturalizar, pero se mantiene la fidelidad lingüística. La traducción es natural a excepción de la amplificación marcada.

Número	Título	TCR	Modalidad	Traducción	V. Original	Restricción	Norma	Técnica	Comentarios
412	Lost in Translation	0:08:59	Subtitulación	Quiere que se gire y mire a la cámara. De acuerdo? (sic) Sólo ha dicho eso? Sí. Gírese hacia la cámara. Me giro por la derecha... ... o por la izquierda?	He want you to turn, look in camera. Okay? That's all he said? Yes, turn to camera. Right. Does he want me to turn from the right or turn from the left?	Nula	-	-	Se omiten los signos de interrogación iniciales (¿). No hay restricciones formales, hay poco diálogo, se traduce todo de forma natural, no apreciamos ninguna norma de traducción.
413	Lost in Translation	0:09:42	Doblaje	(OFF) A la derecha (/) y con intensidad. (DE) ¿De acuerdo? (OFF) ¿Eso es (ON) todo? Parecía que dijera muchas más cosas. (ON) Como a un amigo, y mirando a cámara. (ON) De acuerdo.	Right side, and with intensity. Okay? Is that everything? I mean, it seemed like he said quite a bit more than that. Like an old friend, and into the camera. Okay.	Formal (isocronía)	Naturalización	Reducción ("I mean", "than that")	La isocronía obliga a naturalizar. La traducción es natural a excepción de las reducciones marcadas.
414	Lost in Translation	0:09:42	Subtitulación	Derecha, y con intensidad. Eso es todo? Parece que ha dicho mucho más. Como a un viejo amigo y a cámara. De acuerdo.	Right side, and with intensity. Okay? Is that everything? I mean, it seemed like he said quite a bit more than that. Like an old friend, and into the camera. Okay.	Nula	-	Reducción ("I mean", "than that")	Se mantiene la fidelidad lingüística. La traducción es natural a excepción de las reducciones marcadas.
415	Lost in Translation	0:10:30	Doblaje	(ON) <u>Un momento de relax (/) es un momento Suntory.</u>	For relaxing times, make it Suntory time.	Formal (sincronía fonética en "ON")	Naturalización (ajuste en primeros planos de bilabiales)	Creación discursiva	La creación discursiva viene determinada por la restricción y por la norma presentes
416	Lost in Translation	0:10:30	Subtitulación	<u>Haz de tu relax un momento Suntory.</u>	For relaxing times, make it Suntory time.	Nula	Naturalización (consecución de verosimilitud a través de la enunciación del género de los anuncios)	Creación discursiva	En este caso, la técnica sólo viene determinada por la norma.

Estudio empírico y descriptivo de los métodos de traducción para doblaje y subtitulación

Número	Título	TCR	Modalidad	Traducción	V. Original	Restricción	Norma	Técnica	Comentarios
417	Lost in Translation	0:14:36	Doblaje	(SB) Hoy para el ensayo (ON) los tíos llevaban ropa muy roquera, pero, pero el grupo no va de eso. El de la discográfica me decía: " Más Rock and Roll ", pero sería mucho mejor si fueran con las pintas de pringaos de antes, ¿sabes?, porque les hacen ponerse ropa (SB) tipo Keith Richard (ON) y les queda ridículo. Deberían dejarlos ir a su bola , ¿no crees? <i>O sea</i> . (ON) Sí.	At the fitting today they, they had all these rock and roll clothes, but but the band wasn't tough at all. The label guy just kept saying: "more lock and loll", but but it is so much better if they're skinny and nerdy like they came in, you know. They're making them wear all these Keith Richard's clothes, and it's just so ridiculous. They should just let them be what they are, don't you think? I mean. Yeah.	Formal (ON, sincronía fonética) Lingüística (dialecto social o idiolecto del personaje del marido del protagonista, repeticiones: "they", "but") Sociocultural ("Lock and Loll")	Naturalización (ajuste en primeros planos) Naturalización (empleo de expresiones propias del argot juvenil: "pringaos", "a su bola")	Variación ("Rock and Roll" -> "lock and loll") Creación discursiva ("pintas de pringaos" -> "skinny and nerdy", "dejarlos ir a su bola" -> "let them be what they are") Adaptación ("O sea" -> "I mean")	Un buen ejemplo de la cantidad de recursos que debe emplear el traductor de doblaje para estos problemas. La adaptación la identificamos porque ese "O sea" al final de una frase puede estar asociado a la forma de hablar de ciertos colectivos de supuesta "clase alta", y en los que podría encajar el personaje del marido de la protagonista, que además utiliza expresiones típicas del argot juvenil. En general, se observa que la versión traducida es más coloquial y subestándar que la del TO, tal vez por una excesiva naturalización. Sin embargo, la restricción sociocultural se ha obviado en la traducción.
418	Lost in Translation	0:14:36	Subtitulación	En vestuario les pusieron ropa roquera y demás. Pero el grupo no era bueno. El de la discográfica decía: " Más Lock and Loll ". Mucho mejor si les hubieran dejado como llegaron. Les hicieron ponerse ropa estilo Kith (sic) Richard, y quedaban ridículos. Por qué no les dejan ser cómo son? Ya.	At the fitting today they, they had all these rock and roll clothes, but but the band wasn't tough at all. The label guy just kept saying: "more lock and loll", but but it is so much better if they're skinny and nerdy like they came in, you know. They're making them wear all these Keith Richard's clothes, and it's just so ridiculous. They should just let them be what they are, don't you think? I mean. Yeah.	Formal (isocronía) Lingüística (repeticiones "they", "but") Sociocultural ("Lock and Loll")	Estandarización lingüística (eliminación de las repeticiones) Naturalización (en "Llock and Llol" se ve un intento de hacer presente la pronunciación de las /r/ por los orientales)	Reducción ("skinny and nerdy")	"Kith" Richard debe ser un error. En esta modalidad, la restricción sociocultural se ha naturalizado, aunque no ha sido necesaria ninguna técnica para ello: en nuestra cultura, como en la anglosajona, es de todos conocida la dificultad que presenta a los orientales la pronunciación del fonema /r/.

Número	Título	TCR	Modalidad	Traducción	V. Original	Restricción	Norma	Técnica	Comentarios
419	Lost in Translation	0:15:13	Doblaje	(DE) ¿Quieres, quieres, dejar de fumar (ON) <u>de una vez</u> . (DE) por favor? (ON) Me gusta, (SB) y tampoco fumo tanto. (DE) <i>Pero, es que es malo <u>para la salud</u></i> . (ON) Bueno, ya lo dejaré.	Would you, would you please stop smoking? I like to, I don't really smoke that much. It's just so bad for you, though. Well, I'll stop later.	Formal (isocronía)	Naturalización (ajuste en primeros planos) Explicación ("para la salud")	Particularización ("para la salud" -> "for you") Ampliación ("pero es que..." -> "It's just so...")	El doblaje tiende a ajustar. Las dos técnicas empleadas ayudan tanto al ajuste como a la explicación del mensaje.
420	Lost in Translation	0:15:13	Subtitulación	Puedes dejar de fumar, por favor? Me gusta, y no fumo tanto. Es perjudicial <i>para la salud</i> . Ya lo dejaré.	Would you, would you please stop smoking? I like to, I don't really smoke that much. It's just so bad for you, though. Well, I'll stop later.	Formal (isocronía y número de caracteres por subtítulo)	Fidelidad lingüística	Particularización ("para la salud" -> "for you")	La subtitulación tiende a reproducir el mensaje como tal, por medio de la traducción natural.
421	Lost in Translation	0:16:29	Doblaje	(ON) ¿Quiere masaje? (ON) Creo que no, no, no me gustan los masajes. (ON) Sr. Kazu manda " <u>Premio Fantasía</u> ". Mis medias. " <u>Romepa</u> ". (R). " <u>Romepa</u> " <u>mis medias</u> . <u>Sí, por favor "romepa"</u> . (ON) Qué? (ON) " <u>Romepa</u> ". (OFF) <u>¡Eh! ¡"Romepa" medias!</u> (ON) <u>¡Eh! ¡"Romepa"! "Romepa", ¿qué?</u> (ON) " <u>Romepa</u> ", <u>así... (/) "Romepa"</u> . (DE) ¿Que las rompa? (ON) " <u>Romepa</u> ", <u>eso</u> . (DE) ¿Quiere que le rompa las medias? (ON) <u>Sí, "romepa" medias, por favor</u> . (ON) Que rompa sus medias, quiere que rompa sus medias. Vale, bien, le romperé las medias.	Do you like massage? I don't think I, I like massage anymore. Mr. Kazu sends Premium Fantasy. My stockings... "lip" them. "Lip" my stockings. Yes, please. "Lip" them. What? "Lip" them. Hey! "Lip" my stockings! Hey! "Lip" them? "Lip" them? What? "Lip" them, like this. "Lip" them! Rip them? "Lip", yes. You want me to rip your stockings? Yes, "lip" my stockings", please. Rip your stockings. You want me to rip your stockings. I'm gonna rip your stockings.	Formal (sincronía en "ON" e isocronía)	Naturalización (ajuste en primeros planos) Empleo del tratamiento de "Vd" cuando la relación entre los personajes es distante	Creación discursiva ("Romepa")	La sincronía fonética ha obligado a utilizar la creación discursiva "romepa", para traducir un palabra que el personaje no entiende (aunque es una palabra real en inglés: "lip" o labio), pero la "p" final de "lip" en el original sin duda ha condicionado la solución. "Premio Fantasía" parece ser también un error de traducción, aunque también puede tratarse de un intento de mantener la sincronía labial.

Estudio empírico y descriptivo de los métodos de traducción para doblaje y subtitulación

Número	Título	TCR	Modalidad	Traducción	V. Original	Restricción	Norma	Técnica	Comentarios
422	Lost in Translation	0:16:29	Subtitulación	<p>Le apetece un masaje? Creo que ya no quiero más masajes. El Sr. Kazu ha encargado "<i>Fantasía Suprema</i>". Mi media. <u>"Lasgue".</u> <u>"Lasgue" mi media.</u> <u>Sí, por favor, "lásguelas".</u> Qué? <u>"Lásguelas".</u> <u>¡"Lasgue" mis medias!</u> <u>Que "lasgue" qué?</u> <u>"Lasgue", así.</u> Rasgar? <i>Quiere que le rasgue las medias?</i> <i>Sí, rasgue mis medias, por favor.</i> Quieres que te rasgue las medias. Te las rasgo.</p>	<p>Do you like massage? I don't think I, I like massage anymore. Mr. Kazu sends Premium Fantasy. My stockings... "lip" them. "Lip" my stockings. Yes, please. "Lip" them. What? "Lip" them. Hey! "Lip" my stockings! Hey! "Lip" them? "Lip" them? What? "Lip" them, like this. "Lip" them! Rip them? "Lip", yes. You want me to rip your stockings? Yes, "lip" my stockings", please. Rip your stockings. You want me to rip your stockings. I'm gonna rip your stockings.</p>	<p>Formal (isocronía y número de caracteres por subtítulo)</p>	<p>Naturalización (empleo de la /l/ por /r/ en la cultura oriental. Se trata de una adaptación cultural: la cultura meta atribuye a las lenguas orientales el hecho de sustituir sistemáticamente el fonema /r/ por el fonema /l/)</p> <p>Empleo del tratamiento de "Vd" cuando la relación entre los personajes es distante</p>	<p>Variación ("lasgue")</p> <p>Creación discursiva ("Fantasía Suprema")</p> <p>Traducción literal ("Quiere que le rasgue las medias? Sí, rasgue mis medias -> "You want me to rip your stockings? Yes, "lip" my stockings")</p>	<p>Para esta modalidad, el traductor de la subtitulación no tenía que someterse a la restricción formal de la sincronía en doblaje. Ha buscado una solución inspirada en la típica pronunciación de los orientales del fonema /r/, que tanto en inglés como en castellano asociamos con el fonema /l/. "Lip" es una palabra real en inglés, significa "labio", con lo que parte del significado sexual connotado en ella puede haberse perdido en la traducción.</p>

Número	Título	TCR	Modalidad	Traducción	V. Original	Restricción	Norma	Técnica	Comentarios
423	Lost in Translation	0:18:51	Doblaje	<p>(ON) Hola. Trabajo para el Sr. Tanabe Mori. <u>Es el Johnny Carson de Japón</u>. Es un gran honor ser invitado a su programa.</p> <p>(OFF) (R) ¿Puede quedarse aquí <u>hasta</u> (ON) <u>viernes</u>?</p> <p>(ON) Es una sorpresa y un honor, pero creo que tendré que hablar con mi gente. Me parece que el viernes ya tengo un compromiso.</p> <p>(DE) Claro, de acuerdo.</p>	<p>Hi, we just got a request from Tanabe Mori, he's the Johnny Carson of Japan. It is a big honour to be invited to his show.</p> <p>Can you stay here until Friday?</p> <p>Uh, I'm surprised and honoured, but I think I need to check with my agent. I believe I may have a previous commitment.</p> <p>OK, I understand.</p>	<p>Formal (isocronía)</p> <p>Sociocultural ("Johnny Carson")</p>	<p>Naturalización (isocronía, "hasta viernes" como indicación de que el inglés del mensaje original es de pronunciación deficiente)</p>	<p>Modulación ("trabajo" -> "request from...", "es una sorpresa y un honor"-> "I'm surprised and honoured")</p> <p>Calco ("es un gran honor ser invitado" -> "It is a big honour to be invited to his show")</p> <p>Traducción uno por uno ("¿Puede quedarse aquí hasta viernes?" -> "Can you stay here until Friday?")</p> <p>Variación ("hasta viernes" -> "until Friday")</p>	<p>El fragmento "hasta viernes" aparece en dos técnicas. Resulta curioso que una única eliminación de un artículo determinado dé tanto juego. Creemos que se trata de una forma de naturalización, en el sentido de que es un esfuerzo de mostrar clichés o estereotipos relacionados con convenciones culturales.</p>
424	Lost in Translation	0:18:51	Subtitulación	<p>Hay una petición de Tanabe Mori, <u>el Johnny Carson japonés</u>. Es un gran honor ser invitado a su programa.</p> <p>Se puede quedar hasta el viernes?</p> <p>Me siento honrado, lo consultaré con mi representante. Creo que tengo previos compromisos. Entiendo.</p>	<p>Hi, we just got a request from Tanabe Mori, he's the Johnny Carson of Japan. It is a big honour to be invited to his show.</p> <p>Can you stay here until Friday?</p> <p>Uh, I'm surprised and honoured, but I think I need to check with my agent. I believe I may have a previous commitment.</p> <p>OK, I understand.</p>	<p>Formal (isocronía y número de caracteres por subtítulo)</p> <p>Sociocultural ("Johnny Carson")</p>	<p>Fidelidad lingüística</p>	<p>Calco ("es un gran honor ser invitado" -> "It is a big honour to be invited")</p> <p>Reducción ("me siento honrado" -> "I'm surprised and honoured")</p>	<p>En el caso de subtitulación, la presencia de técnicas es sensiblemente inferior, aunque las restricciones son las mismas. Esta modalidad no necesita naturalizar, y puede mantener la fidelidad lingüística.</p>

Estudio empírico y descriptivo de los métodos de traducción para doblaje y subtitulación

Número	Título	TCR	Modalidad	Traducción	V. Original	Restricción	Norma	Técnica	Comentarios
425	Lost in Translation	0:19:47	Doblaje	(OFF) Bob, esa gente te está pagando <i>un dineral</i> . ¿No podrías pensártelo <i>al menos</i> ? (DE) Ya me lo he pensado. Tengo que salir de aquí lo antes posible. (OFF) Bien. <i>Oye</i> , tu vuelo es el viernes, pero <i>podrías quedarte</i> hasta el sábado, sólo es un día. (DE) Vale. Escucha, no te oigo Fred. En este estudio no hay cobertura. Déjalo, llámame luego.	Bob, these people are paying you a lot. Would you please consider it? I already have. You know, I, I gotta get out of here. As soon as I can. Alright. Bob you are scheduled to leave on Friday, but we'll hold it for you Saturday. Alright, hold on. You're breaking up, Fred. There's no reception in this studio. Forget it. Call me back.	Nula	Naturalización (ver subrayado, se naturaliza por medio de la creación discursiva y la amplificación)	Creación discursiva ("un dineral" -> "a lot", "al menos" -> "please") Amplificación ("Oye") Modulación ("podrías quedarte" -> "we'll hold it for you")	La necesidad de naturalizar se pone de manifiesto también en la modulación.
426	Lost in Translation	0:19:47	Subtitulación	Esa gente te paga <i>un pastón</i> . Por qué no te lo piensas? Ya lo he hecho. Tengo que salir de aquí cuanto antes. Vale. Tu vuelo sale el viernes, pero lo aplazaremos al sábado. Se corta, no hay cobertura en este estudio. Déjalo. Llámame luego.	Bob, these people are paying you a lot. Would you please consider it? I already have. You know, I, I gotta get out of here. As soon as I can. Alright. Bob you are scheduled to leave on Friday, but we'll hold it for you Saturday. Alright, hold on. You're breaking up, Fred. There's no reception in this studio. Forget it. Call me back.	Nula	Naturalización Fidelidad lingüística	Creación discursiva ("un pastón" -> "a lot") Reducción ("please", "Fred")	Parcialmente en <i>cursiva</i> en la traducción subtitulada, se trata de una conversación telefónica y sólo Bob aparece en pantalla. La naturalización por medio de la creación discursiva es similar a la de doblaje.

Número	Título	TCR	Modalidad	Traducción	V. Original	Restricción	Norma	Técnica	Comentarios
427	Lost in Translation	0:21:58	Doblaje	<p>(ON) Ahora, 007. (ON) Él bebe martinis, pero le entiendo. (D) 007, sí. (ON) "Rogere Moore". (OFF) "Rogere Moore"? (ON) "Rogere Moore". (OFF) ¿Conoce "Rogere Moore"? (ON) ¿Roger Moore"? <i>De acuerdo</i>. Yo, yo siempre pienso en Sean Connery. (ON) No, no. (OFF) <i>¿Aquí no habéis visto las de Sean Connery?</i> (ON) No. "Rogere Moore". (OFF) Vale. (OFF) Bien.</p>	<p>And, uh, 007? He drinks martinis, but OK, I got it. 007, yeah. "Loger" Moore? "Loger Moore". "Loger Moore" You know? "Loger Moore" Roger Moore? Yeah. OK. OK. I, I, I always think of Sean Connery. Seriously. No, no. Didn't you get the Sean Connery one over here? "Loger Moore". OK. OK.</p>	Formal (sincronía en "ON")	<p>Naturalización (ajuste en primeros planos) Explicitación ("visto" -> "get")</p>	<p>Variación ("Rogere Moore") Creación discursiva ("De acuerdo" por "yeah") Ampliación ("¿Aquí no habéis visto las de Sean Connery?" -> "Didn't you get the Sean Connery one over here?") Reducción ("Seriously")</p>	<p>Ejemplo difícil. Se necesitan varias técnicas. La variación, en este caso, consigue reproducir la variante oriental de la pronunciación del inglés, pero modificando el nombre propio para reflejar la "l" del original.</p>
428	Lost in Translation	0:21:58	Subtitulación	<p>Ahora, 007. Bebe martinis, pero bueno, va. - "Llolel Moore"? - "Llolel Moore"? Roger Moore, ya. Siempre pienso en Sean Connery, en serio. No llegan aquí las de Sean Connery?</p>	<p>And, uh, 007? He drinks martinis, but OK, I got it. 007, yeah. "Loger" Moore? "Loger Moore". "Loger Moore" You know? "Loger Moore" Roger Moore? Yeah. OK. OK. I, I, I always think of Sean Connery. Seriously. No, no. Didn't you get the Sean Connery one over here? "Loger Moore". OK. OK.</p>	Formal (isocronía y número de caracteres por subtítulo)	<p>Naturalización (empleo de la /l/ por /r/ en la cultura oriental. Se trata de una adaptación cultural: la cultura meta atribuye a las lenguas orientales el hecho de sustituir sistemáticamente el fonema /r/ por el fonema /l/)</p>	<p>Variación ("Llolel Moore") Reducción ("OK. OK.")</p>	<p>Aparecen menos técnicas que en doblaje, pero el ejemplo sigue siendo un reto en subtitulación, también. La variación en subtitulación ha seguido la técnica empleada en un ejemplo anterior ("lasgue"), ahora también presente en el original.</p>

Estudio empírico y descriptivo de los métodos de traducción para doblaje y subtitulación

Número	Título	TCR	Modalidad	Traducción	V. Original	Restricción	Norma	Técnica	Comentarios
429	Lost in Translation	0:22:41	Doblaje	(<i>sin traducir</i>)	Are you going To Scarborough Fair Parsley, sage Rosemary and thyme (Canción en el bar del hotel)	Semiótica (Sincronía de contenido, se trata de un código musical)	Posible norma: No traducción de canciones en doblaje	Omisión (eliminación total)	Letra de la canción sin traducir. Normalmente el doblaje traduce más, pero en este caso concreto, la letra de la canción no se ha traducido en doblaje. Hay otros ejemplos como éste (más canciones en el bar del hotel o las canciones de la escena del karaoke), en todos ellos la versión doblada no ha traducido las canciones.
430	Lost in Translation	0:22:41	Subtitulación	Vas a ir... ... al mercadillo de Scarborough? Perejil, salvia, romero y tomillo.	Are you going To Scarborough Fair Parsley, sage Rosemary and thyme (Canción en el bar del hotel)	Semiótica (Sincronía de contenido, se trata de un código musical) Formal	Posible norma: traducción de canciones en subtitulación	-	En <i>cursiva</i> en la versión subtitulada, restricción formal en subtitulación. La traducción es natural.
431	Lost in Translation	0:23:27	Doblaje	(ON) Hola . (SB) hágame un favor . (ON) ¿Puede llevar <i>esta copa</i> a esa mesa de ahí? (DE) Disculpe señor, <i>esto es para usted</i> . (ON) <i>De allí</i> . (ON) <i>Gracias</i> .	Send this over to that table over there. Excuse me sir.	Formal (sincronía en "ON")	Naturalización (ajuste en primeros planos) Explicitación ("esta copa")	Ampliación ("esta copa" -> "this") Amplificación (resto de la <i>cursiva</i> , hasta el final de la muestra)	La restricción formal ha obligado, para naturalizar, a ampliar mucho la traducción.
432	Lost in Translation	0:23:27	Subtitulación	Lleve esto a esa mesa.	Send this over to that table over there. Excuse me sir.	Nula	Posible norma: supresión de elementos que marcan la función fática de la lengua	Reducción ("Excuse me sir")	Se ha mantenido la estructura sencilla del original, aún más reducida. Traducción natural.

Número	Título	TCR	Modalidad	Traducción	V. Original	Restricción	Norma	Técnica	Comentarios
433	Lost in Translation	0:26:14	Doblaje	(ON) Escucha, ¿por qué (OFF) no salimos los tres algún día? (ON) <u>Claro</u> . (OFF) Sí? (ON) Sí. (ON) <u>Pues llámame. Vale?</u> (ON) Claro, vale (ON) Oye, <u>viajo como Evelyn Waugh</u> . (ON) Oh, oh. (ON) ¿De acuerdo) (G)	Listen, uh. Let's all go out for a drink sometime. Yeah. Yeah? You know. Call me. Okay? Yeah. Okay. Listen, I'm under Evelyn Waugh. Oh, oh, oh. Okay?	Formal (sincronía en "ON")	Naturalización ("claro", "pues llámame, vale?") Explicitación ("viajo" -> "I'm under")	Modulación ("¿por qué no salimos..." -> "Let's all go out for a drink sometime") Creación discursiva ("Pues" -> "You know", "Claro, vale" -> "Yeah. Okay") Ampliación ("viajo como Evelyn Waugh" -> "I'm under Evelyn Waugh")	Las técnicas empleadas son características de un método interpretativo-comunicativo.
434	Lost in Translation	0:26:14	Subtitulación	Oye, podríamos salir a tomar algo. Llámame, me he registrado como Evelyn Waugh. Vale?	Listen, uh. Let's all go out for a drink sometime. Yeah. Yeah? You know. Call me. Okay? Yeah. Okay. Listen, I'm under Evelyn Waugh. Oh, oh, oh. Okay?	Formal (isocronía y número de caracteres por subtítulo)	Condensación de información mínima necesaria en subtítulos, como supresión de marcadores discursivos y elementos que marcan la función fática	Reducción (de todos los elementos propios del registro oral)	Se ve claramente los elementos que suelen eliminarse en la subtitulación. Traducción natural, con las reducciones indicadas.
435	Lost in Translation	0:26:31	Doblaje	(ON) ¿Evelyn Waugh? (ON) ¿Qué? (ON) Evelyn Waugh era un hombre. (ON) <u>Oh, vamos, es majísima.</u> (/) ¿Qué? Oye, no, no todo el mundo ha ido a Yale.(/) <u>Oh, vamos</u> , es sólo un seudónimo, por amor de Dios. (DE) ¿Por qué tienes que defenderla?	Evelyn Waugh? What? Evelyn Waugh was a man. Oh, come on. She's nice. What? You know, you... Not everybody went to Yale. It's just a pseudonym, for Christ's sake. Why do you have to defend her.	Formal (sincronía en "ON")	Naturalización (ajuste en primeros planos: "vamos" -> "come on") Naturalización (uso del superlativo propio del registro oral)	Ampliación ("majísima" -> "nice") Amplificación (el segundo "Oh, vamos")	Ejemplo claro de que el doblaje hace uso de las técnicas de ampliación y amplificación con la finalidad de naturalizar.

Estudio empírico y descriptivo de los métodos de traducción para doblaje y subtitulación

Número	Título	TCR	Modalidad	Traducción	V. Original	Restricción	Norma	Técnica	Comentarios
436	Lost in Translation	0:26:31	Subtitulación	Evelyn Waugh? Era un hombre. Es buena chica. No todo el mundo ha ido a Yale. Es sólo un seudónimo, por Dios. Por qué la defiendes?	Evelyn Waugh? What? Evelyn Waugh was a man. Oh, come on. She's nice. What? You know, you... Not everybody went to Yale. It's just a pseudonym, for Christ's sake. Why do you have to defend her.	Nula	Posible norma: supresión de elementos que marcan la función fática de la lengua	Reducción ("What?", "Oh, come on", "¿Por qué la defiendes?" -> "Why do you have to defend her?")	La traducción es natural, en ausencia de restricciones. Las reducciones son las intrínsecas de la subtitulación.
437	Lost in Translation	0:27:01	Doblaje	(OFF) ¿Se ha preguntado alguna vez cuál es su propósito en la vida? Este libro trata de la búsqueda de nuestro objetivo. Cada uno tenemos un camino, pero, en ocasiones, el camino no está claro. <u>La teoría del mapa interior es un ejemplo de cómo cada espíritu nace con unos datos impresos que siguen una pauta seleccionada antes de nacer nosotros.</u>	Did you ever wonder what your purpose in life is? This book is about finding your soul's purpose or destiny. Every soul has its path. But sometimes that path is not clear. The Inner Map theory is an example of how each soul begins with an imprint, all compacted into a pattern that has been selected by your soul before you've even gotten here.	Nula	Naturalización (empleo de "usted" en la primera frase) Fidelidad lingüística (fragmento subrayado, voz en "OFF", que permite reproducir la estructura del original)	Reducción ("destiny") Traducción literal (fragmento subrayado y en cursiva)	La ausencia de restricción formal permite una traducción de tipo literal.

Número	Título	TCR	Modalidad	Traducción	V. Original	Restricción	Norma	Técnica	Comentarios
438	Lost in Translation	0:27:01	Subtitulación	Te has preguntado <i>el objetivo de tu vida?</i> Con este libro encontrarás el camino a tu alma o tu destino. <i>Toda alma tiene su senda,</i> una senda nada clara. La teoría del <i>plano interior</i> es un ejemplo de cómo cada alma nace con <i>la impronta de un patrón seleccionada por ella misma</i> antes incluso de llegar al mundo.	Did you ever wonder what your purpose in life is? This book is about finding your soul's purpose or destiny. Every soul has its path. But sometimes that path is not clear. The Inner Map theory is an example of how each soul begins with an imprint, all compacted into a pattern that has been selected by your soul before you've even gotten here.	Formal (en cursiva en la subtitulación)	Fidelidad lingüística (fragmento subrayado, que permite reproducir la estructura del original)	Traducción literal (fragmento subrayado y en cursiva)	La traducción es de tipo natural, que se materializa en la norma de la fidelidad.
439	Lost in Translation	0:30:16	Doblaje	(ON) Pues se casó un par de veces.(/) <i>Chicas encantadoras</i> , y muy guapas. Tú y yo nos volveríamos locos por ellas, pero siempre ha habido rumores. Nunca me gustó <i>como actor</i> , así que me da igual si era <i>marica o no</i> .	He got married a couple of times. To some nice women, beautiful women, too. You and I would be crazy for these women. But there were always rumours. I never liked his acting, so I never gave a damn whether he was straight or not.	Formal (sincronía en "ON")	Naturalización (ajuste en primeros planos: "pues") Explicitación ("marica o no" -> "straight or not") Fidelidad lingüística	Modulación ("Chicas encantadoras" -> "To some nice women") Transposición ("como actor" -> "his acting") Creación discursiva ("marica o no" -> "straight or not")	La restricción formal sólo se hace patente al inicio de la muestra, con lo que la traducción es natural, salvo en el caso de las técnicas indicadas. Con todo, se consigue mantener la fidelidad lingüística.
440	Lost in Translation	0:30:16	Subtitulación	Se casó dos veces. <i>Con dos mujeres, dos bellezas.</i> <i>Usted</i> y yo <i>mataríamos</i> por esas mujeres. <i>Pero surgieron rumores.</i> <i>Nunca me gustó cómo actuaba...</i> Me da igual si era <i>hetero</i> o no.	He got married a couple of times. To some nice women, beautiful women, too. You and I would be crazy for these women. But there were always rumours. I never liked his acting, so I never gave a damn whether he was straight or not.	Formal (isocronía y número de caracteres por subtítulo)	Naturalización ("bellezas", "Usted") Empleo de "Vd." cuando la relación entre los personajes es distante Fidelidad lingüística	Creación discursiva ("mataríamos" -> "would be crazy", "hetero" -> "straight") Traducción literal ("Pero surgieron rumores. Nunca me gustó cómo actuaba" -> "But there were always rumours. I never liked his acting")	Resulta curioso que en subtitulación aparezca el tratamiento de "Usted", cuando no se presenta en doblaje. La naturalización está presente al igual que en doblaje, pero se mezcla con ejemplos de traducción literal.

Estudio empírico y descriptivo de los métodos de traducción para doblaje y subtitulación

Número	Título	TCR	Modalidad	Traducción	V. Original	Restricción	Norma	Técnica	Comentarios
441	Lost in Translation	0:30:57	Doblaje	(ON) ¿Qué hace usted por aquí? (ON) <u>No me trates de usted.</u> (/) Descanso de mi mujer, olvido el cumpleaños de mi hijo, y gano dos millones de dólares por anunciar un whisky, en lugar de hacer una obra de teatro.	So, what are you doing here? Uh, a couple of things. Taking a break from my wife, forgetting my son's birthday, and getting paid \$ 2 million to endorse a whisky, when I could be doing a play somewhere.	Formal (isocronía: "No me trates de usted" -> "Uh, a couple of things")	Naturalización ("No me trates de usted" -> "Uh, a couple of things") Empleo de "Vd." cuando la relación entre los personajes es distante	Creación discursiva ("No me trates de usted" -> "Uh, a couple of things")	Es posible que el traductor se haya impuesto a sí mismo una restricción de tipo sociocultural al emplear el tratamiento de "usted", ("¿Qué hace usted..." ; "No me trates de usted"), posiblemente por la visible diferencia de edad de los protagonistas. La creación discursiva podría entenderse como una combinación de una omisión más una amplificación.
442	Lost in Translation	0:30:57	Subtitulación	Qué haces por aquí? Un par de cosas. Descansar de mi mujer, olvidar el cumpleaños de mi hijo... y ganar dos millones de dólares por promocionar un whisky cuando podría estar actuando en otro lugar.	So, what are you doing here? Uh, a couple of things. Taking a break from my wife, forgetting my son's birthday, and getting paid \$ 2 million to endorse a whisky, when I could be doing a play somewhere.	Nula	Fidelidad lingüística	-	En ausencia de restricciones se mantiene la fidelidad lingüística y no es necesario el empleo de ninguna técnica de traducción.
443	Lost in Translation	0:32:26	Doblaje	(ON) ¿A qué te dedicas? (ON) Ah (/) aún no, no estoy segura, la verdad, me gradué esta primavera. (ON) Y ¿qué has estudiado? (ON) Filosofía. (ON) <u>Creo que con eso se gana pasta.</u> (ON) (R) ¿Sí? (/) <u>Bueno, hasta ahora no he ganado nada.</u>	What do you do? Um... I'm not sure yet, actually. I just graduated last spring. What did you study? Philosophy. There's a good buck in that racket. So far it's pro bono.	Formal (sincronía en "ON": "pasta" -> "buck") Sociocultural ("good buck in that racket", "pro bono")	Naturalización ("se gana pasta" -> "good buck") Explicitación ("no he ganado nada" -> "pro bono")	Creación discursiva ("Creo que con eso se gana pasta" -> "There's a good buck in that racket") Descripción ("hasta ahora no he ganado nada" -> "So far it's pro bono")	Buenas soluciones para restricciones culturales, que se naturalizan y explicitan por medio de una creación discursiva y una descripción.

Número	Título	TCR	Modalidad	Traducción	V. Original	Restricción	Norma	Técnica	Comentarios
444	Lost in Translation	0:32:26	Subtitulación	<p>A qué te dedicas? No lo tengo claro. Me acabo de licenciar. - ¿Qué has estudiado? - Filosofía. <u>Dicen que con eso te forras.</u> <u>Más bien, es amor al arte.</u></p>	<p>What do you do? Um... I'm not sure yet, actually. I just graduated last spring. What did you study? Philosophy. There's a good buck in that racket. So far it's pro bono.</p>	<p>Formal (isocronía y número de caracteres por subtítulo)</p> <p>Sociocultural ("good buck in that racket", "pro bono")</p>	<p>Naturalización ("te forras" -> "good buck")</p> <p>Explicitación ("amor al arte" -> "pro bono")</p>	<p>Creación discursiva ("Dicen que con eso te forras" -> "There's a good buck in that racket", "Mas bien, es amor al arte" -> "So far it's pro bono")</p>	<p>Las soluciones son muy similares en ambas versiones, y muy correctas en subtitulación también. Para el segundo caso, pensamos que la solución de subtitulación es una creación discursiva, ya que emplea una frase hecha, con un resultado de tipo natural, en vez de describir el significado de "pro bono", como se ha hecho en doblaje.</p>
445	Lost in Translation	0:35:16	Doblaje	<p>(OFF) ¿Cómo te ha ido? (DE) Bastante bien, pero estoy agotado. (ON) Ya. (DE) Sí. Y ahora tengo que ir a tomar una copa con Kelly. Quiere hablar de una sesión de fotos, <u>o no sé qué.</u> (ON) <u>Puede que vo baje contigo.</u> (ON) ¿Quieres venir? (ON) Sí, claro.</p>	<p>How did it go? Oh, it was good, you know, I'm tired. Oh. Yeah, I gotta go downstairs and meet Kelly for some drinks. She wants to talk about some photo thing. Maybe I'll go downstairs with you. Oh, you wanna come? Yeah, sure.</p>	<p>Formal (sincronía en "ON": "puede que..." -> "Maybe I'll go...")</p>	<p>Naturalización : ("no se qué" -> "some", "Puede que..." -> "Maybe...")</p> <p>Posible norma: supresión de elementos que cumplen la función fática ("you know")</p> <p>Posible norma: supresión de interjecciones ("Oh" en tres ocasiones)</p>	<p>Reducción ("Oh", "you know")</p> <p>Ampliación ("o no sé que" -> "some")</p> <p>Calco ("Puede que yo baje contigo" -> "Maybe I'll go downstairs with you")</p>	<p>La restricción formal propia del doblaje se naturaliza, pero en este caso con una técnicas propia de un método literal (calco). Las posibles normas que mencionamos están relacionadas con supresión de elementos propios del registro oral, que a primera vista llaman la atención para doblaje.</p>

Estudio empírico y descriptivo de los métodos de traducción para doblaje y subtitulación

Número	Título	TCR	Modalidad	Traducción	V. Original	Restricción	Norma	Técnica	Comentarios
446	Lost in Translation	0:35:16	Subtitulación	Cómo ha ido? Bien. Estoy cansado. Tengo que bajar a tomar algo con Nelly (sic). <u>Quiere que <i>concertemos</i> una sesión.</u> Bajaré contigo. - ¿Quieres venir? - Claro.	How did it go? Oh, it was good, you know, I'm tired. Oh. Yeah, I gotta go downstairs and meet Kelly for some drinks. She wants to talk about some photo thing. Maybe I'll go downstairs with you. Oh, you wanna come? Yeah, sure.	Formal (isocronía)	Explicitación ("Quiere que concertemos una sesión" -> "She wants to talk about some photo thing") Posible norma: supresión de elementos que cumplen la función fática ("you know") Posible norma: supresión de interjecciones ("Oh" en tres ocasiones)	Reducción ("Oh", "you know") Ampliación ("concertemos" -> "talk")	Puede ser un error tipográfico, pero "Kelly" se ha transformado en "Nelly".
447	Lost in Translation	0:39:48	Doblaje	(R) (ON) ¡Hola! (DE) ¡Hola! (ON) ¿Cómo estás? (DE) Bien. ¿Y tú? (ON) <i>Está bien la piscina.</i> (ON) Sí, es estupenda.(/) <i>¿Has dormido?</i> (ON) Aún no. (R) ¿Y tú? (ON) No, <i>tampoco</i> .	Hello. Hello. How are you? Good. How are you? It's a cool pool, isn't it? Yeah, it's nice. Get any sleep? Not yet. How about you? No. Not yet.	Formal (sincronía en "ON")	Fidelidad lingüística	Traducción uno por uno (en la mayor parte de la muestra, excepto lo que indicamos) Modulación ("tampoco" -> "not yet")	La restricción formal no es muy acusada, ya que los enunciados son muy simples y no es necesario naturalizar. Por ello es posible el empleo de la traducción uno por uno y se puede mantener la fidelidad lingüística.
448	Lost in Translation	0:39:48	Subtitulación	Hola, ¿qué tal? Bien, y tú? - <i>Mola la piscina</i> , ¿verdad? - Sí, está bien. Has dormido algo? Aún no. Y tú? No, tampoco.	Hello. Hello. How are you? Good. How are you? It's a cool pool, isn't it? Yeah, it's nice. Get any sleep? Not yet. How about you? No. Not yet.	Nula	Naturalización ("Mola la piscina") Fidelidad lingüística	Creación discursiva ("mola" -> "cool")	Una vez más, la versión subtitulada es más informal: se emplean más elementos de argot, como "mola", única técnica que se aleja de una traducción natural. Se mantiene la fidelidad lingüística.

Número	Título	TCR	Modalidad	Traducción	V. Original	Restricción	Norma	Técnica	Comentarios
449	Lost in Translation	0:40:40	Doblaje	(OFF) Bob, ¿cuál quieres para el estudio? Me gusta la burdeos, pero elige la que te guste.	Bob, which one do you want for your study? I like the burgundy, but whatever you want. Love. L. (Nota manuscrita en primer plano)	Icónica (Sincronía de contenido, códigos gráficos)	Naturalización (traducción en OFF de los códigos gráficos) Fidelidad lingüística	Omisión ("Love. L.")	Traducción natural de la restricción icónica, con la excepción de la omisión. Se ha mantenido la fidelidad lingüística.
450	Lost in Translation	0:40:40	Subtitulación	"Bob, cuál quieres para tu estudio? Me gusta el borgoña, pero elige tú".	Bob, which one do you want for your study? I like the burgundy, but whatever you want. Love. L. (Nota manuscrita en primer plano)	Icónica (Sincronía de contenido, códigos gráficos)	Naturalización (traducción entre comillas de los códigos gráficos, aunque se suele usar las MAYÚSCULAS) Fidelidad lingüística	Omisión ("Love. L.")	En esta muestra, las soluciones son muy similares en ambas modalidades, aunque vemos se ha traducido "burgundy" por "burdeos" en doblaje, y por "borgoña" en subtitulación.
451	Lost in Translation	0:41:08	Doblaje	(ON) De verdad tienes la crisis de los 50. (ON) ¿En serio? Ya me lo temía. (OFF) Me decía a mí mismo que sólo quería estar preparado por si entrábamos en guerra esta noche.	You're really having a midlife crisis, huh? Really? Yeah, I was afraid of that. I kept telling myself that I just wanted to be ready in case we go to war tonight.	Formal (sincronía en "ON": "De verdad tienes la crisis de los 50" -> "You're really having the midlife crisis", "Ya" -> "yeah")	Explicitación ("crisis de los 50" -> "midlife crisis") Naturalización ("¿En serio? Ya me lo temía" -> "Really? Yeah, I was afraid of that": uso del registro oral de la lengua) Posible norma: supresión de signos paralingüísticos ("huh?")	Creación discursiva ("la crisis de los 50" -> "midlife crisis") Omisión ("huh?")	La restricción formal en la parte inicial del enunciado es bastante acusada, lo que obliga a naturalizar y a explicitar. Se emplea una creación discursiva, y se omite el signo paralingüístico. La segunda parte de la muestra no presenta restricciones, y se puede emplear una solución de tipo natural.

Estudio empírico y descriptivo de los métodos de traducción para doblaje y subtitulación

Número	Título	TCR	Modalidad	Traducción	V. Original	Restricción	Norma	Técnica	Comentarios
452	Lost in Translation	0:41:08	Subtitulación	Realmente estás en la crisis de la edad. Sí? Me lo temía. No paraba de decirme que tenía que prepararme por si había guerra esta noche.	You're really having a midlife crisis, huh? Really? Yeah, I was afraid of that. I kept telling myself that I just wanted to be ready in case we go to war tonight.	Nula	-	Creación discursiva ("la crisis de la edad" - > "midlife crisis")	La creación discursiva empleada en subtitulación tiene una naturaleza muy diferente a la de doblaje. En este caso, se ha empleado una "invención" no idiomática, mientras que la expresión empleada en doblaje está más que sancionada por el uso.
453	Lost in Translation	0:46:24	Doblaje	(sin traducir)	God save the queen A fascist regime It made you a moron A potential H-bomb God save the queen She ain't no human being There's no future In England's dreaming. (canción de los Sex Pistols en karaoke)	Semiótica (Sincronía de contenido, se trata de un código musical)	Posible norma: No traducción de canciones en doblaje	Omisión (eliminación total)	Ver comentarios de la muestra 429.
454	Lost in Translation	0:46:24	Subtitulación	Te dejó colgao. Es una bomba H. Dios salve a la Reina. Ella no es un ser humano. No hay futuro para el sueño inglés.	God save the queen A fascist regime It made you a moron A potential H-bomb God save the queen She ain't no human being There's no future In England's dreaming. (canción de los Sex Pistols en karaoke)	Semiótica (Sincronía de contenido, se trata de un código musical) Formal (subtítulos en cursiva para canciones traducidas en la modalidad de subtitulación)	Fidelidad lingüística	Reducción ("God save the queen, A fascist regime") Creación discursiva ("Te dejó colgao" -> "It made you a moron")	Se ve clara la fidelidad lingüística, a excepción de la reducción y una creación discursiva muy puntual.

Número	Título	TCR	Modalidad	Traducción	V. Original	Restricción	Norma	Técnica	Comentarios
455	Lost in Translation	0:47:39	Doblaje	(sin traducir)	I'm winkin' at ya Gonna make you, make you make you notice Gonna use my arms Gonna use my legs Gonna use my style Gonna use my sidestep Gonna use my fingers Gonna use my, my, my imagination, oh. 'Cause I'm Gonna make you see Nobody else here No one like me. I'm special So special I gotta have some of your Attention Give it to me. (canción de The Pretenders en karaoke)	Semiótica (Sincronía de contenido, se trata de un código musical)	Posible norma: No traducción de canciones en doblaje	Omisión (eliminación total)	Ver comentarios de la muestra 429.

Estudio empírico y descriptivo de los métodos de traducción para doblaje y subtitulación

Número	Título	TCR	Modalidad	Traducción	V. Original	Restricción	Norma	Técnica	Comentarios
456	Lost in Translation	0:47:39	Subtitulación	<p>Te guiñaré el ojo, voy a provocar que te enteres. Voy a usar los brazos. Voy a usar las piernas. Lo haré a mi estilo. Voy a usar mi <i>picardía</i>. Voy a usar mis dedos. Voy a usar mi... imaginación. Porque te voy a hacer ver que no hay nadie aquí como yo. Soy especial. Muy especial. Voy a llamar tu atención.</p>	<p>I'm winkin' at ya Gonna make you, make you make you notice Gonna use my arms Gonna use my legs Gonna use my style Gonna use my sidestep Gonna use my fingers Gonna use my, my, my imagination, oh. 'Cause I'm Gonna make you see Nobody else here No one like me. I'm special So special I gotta have some of your Attention Give it to me.</p> <p>(canción de The Pretenders en karaoke)</p>	<p>Semiótica (Sincronía de contenido, se trata de un código musical)</p> <p>Formal (subtítulos en cursiva para canciones traducidas en la modalidad de subtitulación)</p>	Fidelidad lingüística	<p>Creación discursiva ("sidestep" -> "picardía")</p> <p>Reducción ("give it to me")</p>	<p>Se ve clara la fidelidad lingüística, a excepción de la reducción y una creación discursiva muy puntual.</p>
457	Lost in Translation	0:54:14	Doblaje	<p>(OFF) <u>Oye</u>, me alegro de que lo estés pasando bien. (ON) No me divierto, aquí todo es muy, muy distinto. (OFF) <i>Seguro que lo estás pasando bien. Eh, oye</i>, lo siento, <i>ahora tengo cosas que hacer. Te llamaré dentro de un rato, ¿vale?</i> (ON) Estaré dormido aquí. Son las 4.</p>	<p>Look, I'm glad you're having fun. It's not fun. It's just very, very different. Maybe that's good. Um, I have to get the kids off to school, okay? So, can I call you in a while? I might not be up. It's, it's like 4.</p>	<p>Formal (sincronía en "ON": última frase en primerísimo plano)</p>	<p>Naturalización ("Oye", "¿vale?": uso de elementos que marcan la función fática propios del registro oral)</p>	<p>Creación discursiva ("Seguro que te lo estás pasando bien" -> "Maybe that's good")</p> <p>Generalización ("Ahora tengo cosas que hacer" -> "I have to get the kids off to school")</p> <p>Modulación ("Te llamare dentro de un rato" -> "Can I call you in a while?")</p>	<p>La sincronía formal obliga a naturalizar. Las técnicas empleadas son de tipo interpretativo-comunicativo.</p>

Número	Título	TCR	Modalidad	Traducción	V. Original	Restricción	Norma	Técnica	Comentarios
458	Lost in Translation	0:54:14	Subtitulación	Me alegro de que te lo pases bien. Esto no es divertido, es muy distinto. Tengo que llevar <i>la niña al cole</i> . Te llamo después? <i>A lo mejor no me pillas despierto, son casi las 4.</i>	Look, I'm glad you're having fun. It's not fun. It's just very, very different. Maybe that's good. Um, I have to get the kids off to school, okay? So, can I call you in a while? I might not be up. It's, it's like 4.	Formal (en cursiva para la voz telefónica del personaje que no está en pantalla)	Naturalización ("al cole", "no me pillas despierto")	Particularización ("niña" -> "kids") Ampliación ("A lo mejor no me pillas despierto" -> "I might not be up")	La subtitulación también naturaliza por medio de expresiones de tipo coloquial.
459	Lost in Translation	0:57:09	Doblaje	(ON) Aquí les encantan los dedos del pie rotos. ¿Tiene usted un cuchillo? Seguro que en este país hay alguien que pide dedos del pie rotos. (ON) (R) (ON) Oh, dedo "loto" (/) No sé, podemos quedarnos aquí hasta que alguien lo pida.	See, they like black toe over in this country. You got a sharp knife? Gotta be, you know, in this country somebody's gotta prefer black toe. Uh, "brack" toe. Or we should probably hang around until someone orders it.	Formal (sincronía en "ON") Lingüística ("Gotta be, you know", "gotta prefer") Sociocultural ("brack toe" como algún objeto o práctica ilegal que se pide en el país)	Naturalización ("Oh, dedo "loto" -> "Uh, brack toe") Estandarización lingüística ("Seguro que en este país hay alguien que pide dedos de pie rotos" -> "Gotta be, you know, in this country somebody's gotta prefer black toe") Empleo de "Vd." cuando la relación entre los personajes es distante	Reducción (eliminación de "sharp") Variación ("dedo loto" -> "brack toe")	Le elevada presencia de restricciones obliga a emplear diferentes técnicas. Las soluciones encontradas se consideran apropiadas.

Estudio empírico y descriptivo de los métodos de traducción para doblaje y subtitulación

Número	Título	TCR	Modalidad	Traducción	V. Original	Restricción	Norma	Técnica	Comentarios
460	Lost in Translation	0:57:09	Subtitulación	<p><i>Les encantan los dedos morados.</i> Tienes un cuchillo afilado? <u>A alguien le gustará en este país un dedo negro.</u> <u>Dedo "neglo".</u> O esperamos a que alguien lo pida.</p>	<p>See, they like black toe over in this country. You got a sharp knife? Gotta be, you know, in this country somebody's gotta prefer black toe. Uh, "brack" toe. Or we should probably hang around until someone orders it.</p>	<p>Lingüística ("Gotta be, you know", "gotta prefer")</p> <p>Sociocultural ("brack toe" como algún objeto o práctica ilegal que se pide en el país)</p>	<p>Naturalización ("Dedo "neglo")</p> <p>Estandarización lingüística ("a alguien le gustará en este país un dedo negro" -> "Gotta be, you know, in this country somebody's gotta prefer black toe")</p> <p>Posible norma: supresión de elementos que cumplen la función fática ("See", "you know")</p> <p>Posible norma: supresión de signos paralingüísticos ("Uh")</p>	<p>Reducción ("les encantan los dedos morados" -> "See, they like black toe over in this country")</p> <p>Variación ("neglo" -> "brack")</p>	<p>Resulta interesante el efecto de la naturalización en subtitulación, que puede emplearse, como es este caso, para poner de manifiesto una variante dialectal geográfica. Se aprecia de nuevo la supresión sistemática de ciertos elementos del original en traducción (los marcadores fáticos o los signos paralingüísticos).</p>
461	Lost in Translation	1:00:38	Doblaje	<p>(OFF) Hola Bob, soy Charlotte. <u>Mm</u>, he quedado con Charlie y los demás en un sitio que se llama Orange a las diez, y te envió un plano por fax para que sepas llegar. Espero que puedas venir. Adiós.</p>	<p>Hey Bob, it's Charlotte. Um, I'm going to meet Charlie and those guys at his place called Orange around 10, so I'll fax you a map on how to get there. I hope you can come and meet us. Bye.</p> <p>(mensaje en el contestador del teléfono)</p>	Nula	<p>Naturalización ("Mm" -> "Um")</p> <p>Fidelidad lingüística</p>	-	<p>Aún en ausencia de restricciones, el doblaje llega a naturalizar aún cuando no parece estrictamente necesario ("Mm"). A esta tendencia se le podría denominar "sobrenaturalización". La ausencia de restricciones permite mantener la fidelidad lingüística.</p>

Número	Título	TCR	Modalidad	Traducción	V. Original	Restricción	Norma	Técnica	Comentarios
462	Lost in Translation	1:00:38	Subtitulación	Bob, soy Charlotte. Voy a quedar con Charlie y los chicos en el Orange a las diez. Te enviaré un plano por fax. Espero que puedas venir. Adiós.	Hey Bob, it's Charlotte. Um, I'm going to meet Charlie and those guys at his place called Orange around 10, so I'll fax you a map on how to get there. I hope you can come and meet us. Bye. (mensaje en el contestador del teléfono)	Formal (muestra totalmente en cursiva para la voz telefónica del personaje que no está en pantalla)	Fidelidad lingüística	-	La ausencia de restricciones importantes permite traducir de forma natural, manteniendo la fidelidad lingüística.
463	Lost in Translation	1:01:24	Doblaje	(ON) <i>¿Llevas mucho aquí?</i> (ON) <i>No sabría decir.</i> (ON) <i>¿Y Charlie y los demás?</i> (ON) (G) (/) Dando clases de danza. (ON) <i>¿Quieres tomar algo?</i> (ON) <i>Vámonos.</i>	How long have you been here? I couldn't say. Where's Charlie and those guys? Um, they're taking a dance class. Can I get you a couple drinks? Let's go.	Formal (Sincronía en "ON" en la frase subrayada y en negrita)	Naturalización ((G) -> "Um") Fidelidad lingüística	Modulación (" <i>¿Llevas mucho aquí?</i> " -> "How long have you been here?") Traducción palabra por palabra (" <i>No sabría decir</i> " -> "I couldn't say")	La naturalización ha reproducido incluso el gesto paralingüístico: se trata del gesto (G) que debe haber sido marcado en la traducción, y por lo tanto interpretado por la actriz de doblaje, para poner de manifiesto la expresión de Charlotte al dirigir su mirada a las bailarinas desnudas de la sala.
464	Lost in Translation	1:01:24	Subtitulación	Cuánto tiempo llevas ahí? <i>No sabría decir.</i> Dónde están Charlie y los demás? En clase de baile. - ¿Quieres tomar algo? - ¡Vámonos.	How long have you been here? I couldn't say. Where's Charlie and those guys? Um, they're taking a dance class. Can I get you a couple drinks? Let's go.	Nula	Fidelidad lingüística	Traducción palabra por palabra (" <i>No sabría decir</i> " -> "I couldn't say")	La ausencia de restricciones permite traducir de forma natural, manteniendo la fidelidad lingüística.

Estudio empírico y descriptivo de los métodos de traducción para doblaje y subtitulación

Número	Título	TCR	Modalidad	Traducción	V. Original	Restricción	Norma	Técnica	Comentarios
465	Lost in Translation	1:04:30	Doblaje	(OFF) <u>¿Estás despierta?</u>	PARK HYATT TOKYO FROM: Mr. Harris. Message: Are you awake? (Nota tirada por debajo de la puerta, en primer plano)	Icónica (Sincronía de contenido, códigos gráficos)	Naturalización (traducción en OFF de los códigos gráficos)	Reducción ("PARK HYATT TOKIO, FROM: Mr. Harris.")	Curiosamente, la reducción en esta muestra es mayor en doblaje que en subtitulación, posiblemente porque parecería raro que la voz en OFF mencionara el nombre del hotel.
466	Lost in Translation	1:04:30	Subtitulación	DE: SR. HARRIS MENSAJE: ¿ESTÁS DESPIERTA?	PARK HYATT TOKYO FROM: Mr. Harris. Message: Are you awake? (Nota tirada por debajo de la puerta, en primer plano)	Formal (mayúsculas para la traducción del texto de la nota) Icónica (Sincronía de contenido)	Posible norma: traducción de los códigos gráficos en subtitulación	Reducción ("PARK HYATT TOKIO")	La traducción es más explícita en subtitulación que en doblaje.
467	Lost in Translation	1:05:59	Doblaje	(OFF) <u>¿Por qué les cuesta pronunciar la "r"?</u> (OFF) <i>No lo sé, supongo que así se ríen un rato.</i> Tienen que entretenerse solos, nosotros no les hacemos gracia.	Why do they switch the "R"s and the "L"s here? Oh, for yuks. You know, just to mix it up. They have to amuse themselves. 'Cos we don't make them laugh.	Sociocultural (Supresión del referente sociocultural, relacionado con la pronunciación de la /r/ por /l/, "for yuks")	Explicitación ("¿Por qué les cuesta pronunciar la "r"? -> "Why do they switch the "R"s and the "L"s here?,"...supongo que así se ríen un rato", "You know, just to mix it up. They have to amuse themselves")	Reducción ("... And the "L"s here?") Creación discursiva ("No lo sé" -> "for yuks", "... supongo que así se ríen un rato" -> "You know, just to mix it up. They have to amuse themselves")	No ha sido necesario traducir la primera frase (la pregunta relacionada con la pronunciación), se ha explicitado al no hacer referencia a la /l/ (reducción). La frase siguiente se ha tenido que resolver por medio de dos creaciones discursivas, y el resultado es aceptable. En cuanto al resto de la muestra, sin restricciones, la solución es de tipo natural.
468	Lost in Translation	1:05:59	Subtitulación	Por qué pronunciarán la "r" como "l"? De coña, por variar. Se amenizan porque nosotros no les hacemos gracia.	Why do they switch the "R"s and the "L"s here? Oh, for yuks. You know, just to mix it up. They have to amuse themselves. 'Cos we don't make them laugh.	Sociocultural ("for yuks")	-	Creación discursiva ("De coña, por variar" -> "Oh, for yuks")	Consideramos que "Se amenizan" corresponde a un uso no idiomático.

Número	Título	TCR	Modalidad	Traducción	V. Original	Restricción	Norma	Técnica	Comentarios
469	Lost in Translation	1:06:49	Doblaje	(ON) Cuanto más sabes quién eres y lo que quieres, <i>menos (/) te afectan las cosas.</i>	The more you know who you are and what you want, the less you let things upset you.	Nula	-	Modulación ("menos te afectan las cosas" -> "the less you let things upset you")	Aunque no identificamos ninguna restricción presente, la modulación puede haberse empleado debido a la necesidad de ajuste inherente en doblaje.
470	Lost in Translation	1:06:49	Subtitulación	Cuanto más sabes lo que eres y lo que quieres, <i>menos te incomodan las cosas.</i>	The more you know who you are and what you want, the less you let things upset you.	Nula	-	Modulación ("menos te incomodan las cosas" -> "the less you let things upset you")	Muestras casi idénticas en las dos modalidades.
471	Lost in Translation	1:08:48	Doblaje	(ON) El día más aterrador de tu vida es el día en que nace <i>tu primer hijo.</i> (ON) <u>Ya</u> . Nadie te dice eso nunca. (ON) Tu vida, la que conoces, se acaba. Y nunca volverá.	It's the most terrifying day of your life, the day the first one is born. Yeah. Nobody ever tells you that. Your life, as you know it, is gone. Never to return.	Nula	Naturalización ("Ya" -> "Yeah") Explicitación ("el primer hijo" -> "the first one") Fidelidad lingüística	Ampliación ("tu primer hijo" -> "the first one")	Aunque no identificamos la presencia de la restricción formal, sí identificamos la de las normas de naturalización y explicitación. Con todo, se ha conseguido mantener la fidelidad lingüística.
472	Lost in Translation	1:08:48	Subtitulación	El día más aterrador es cuando nace el primero. No es lo que dice la gente. Tu vida, tal y como la conoces, se va... para nunca volver.	It's the most terrifying day of your life, the day the first one is born. Yeah. Nobody ever tells you that. Your life, as you know it, is gone. Never to return.	Nula	-	Reducción ("of your life")	"No es lo que dice la gente" como traducción de "Nobody ever tells you that", es un error de traducción del tipo "no mismo sentido". Dicho error nos impide etiquetar la muestra como un ejemplo de fidelidad lingüística (que sí identificamos en doblaje).
473	Lost in Translation	1:14:24	Doblaje	(ON) Srta. Kawasaki, soy Bob Harris. <i>Sí, será un gran placer ir a ese programa. <u>Allí estaré.</u></i> (G) (OFF) Me encantará cambiar mis planes y quedarme más tiempo.	Hey, Miss Kawasaki, it's Bob Harris. Yes, I would love to do this talk show. I would. Mm, I would love to change my plans and stay.	Formal (Sincronía en "ON" en la frase en negrita)	Naturalización ("Allí estaré. (G) -> "I would. "Mm") Fidelidad lingüística	Modulación ("Será un gran placer" -> "I would love") Generalización ("ir a ese programa" -> "to do this talk show")	La naturalización ha reproducido incluso el gesto paralingüístico.

Estudio empírico y descriptivo de los métodos de traducción para doblaje y subtitulación

Número	Título	TCR	Modalidad	Traducción	V. Original	Restricción	Norma	Técnica	Comentarios
474	Lost in Translation	1:14.24	Subtitulación	Sr. (sic) Kawasaki, soy el Sr. Harris. Sí, estaría encantado de <i>acudir a su programa</i> . Podría cambiar mis planes y quedarme.	Hey, Miss Kawasaki, it's Bob Harris. Yes, I would love to do this talk show. I would. Mm, I would love to change my plans and stay.	Nula	Fidelidad lingüística	Generalización ("acudir a su programa" -> "to do this talk show") Reducción ("I would")	Debe haber habido un error en la traducción ("Sr." -> "Miss"). También pensamos que "podría cambiar mis planes" como traducción de "I would love to change my plans", corresponde a otro error de traducción.
475	Lost in Translation	1:19:51	Doblaje	(ON) ¿Una noche dura? (/) Voy a ese sitio, a ese sitio de sushi en Dinkyama , ¿quieres venir? (ON) Sí, pero ahora no puedo. (ON) <u>Ya</u> , estás ocupado.	Have a rough night? Um, I'm going to that place, that sushi place in Daikanyama. You wanna come? Yeah, but I can't right now. <i>Midnight at the oasis. Send your camel to bed.</i> Hmm. I guess you're busy, huh. <i>Shadows painting our faces.</i> (se oye canción de fondo, marcada en <i>cursiva</i>)	Semiótica (sincronía de contenido, código musical: la canción que se oye de fondo) Sociocultural ("Daikanyama")	Naturalización ("Ya" -> "Hmm, I guess", "Dinkyama" -> "Daikanyama")	-	Muestra con restricciones de varios tipos, que hay que naturalizar (incluso se ha traducido el gesto paralingüístico "Hmm"). "Daikanyama" se ha traducido por "Dinkyama", aunque la traducción correcta parece ser la que se ha utilizado en subtitulación. La canción que se oye de fondo no se ha traducido, aunque el significado de la letra es bastante apropiado para describir la noche que Bob ha pasado con la cantante del hotel.

Número	Título	TCR	Modalidad	Traducción	V. Original	Restricción	Norma	Técnica	Comentarios
476	Lost in Translation	1:19:51	Subtitulación	<p><i>Mala noche?</i> Voy al restaurante de sushi de Dikinyama, vienes? Sí, pero no ahora mismo. Veo que estás ocupado.</p>	<p>Have a rough night? Um, I'm going to that place, that sushi place in Daikanyama. You wanna come? Yeah, but I can't right now. <i>Midnight at the oasis. Send your camel to bed.</i> Hmm, I guess you're busy, huh. <i>Shadows painting our faces.</i></p> <p>(se oye canción de fondo)</p>	<p>Semiótica (sincronía de contenido, código musical: la canción que se oye de fondo)</p> <p>Sociocultural ("Daikanyama")</p>	<p>Naturalización (Dikinyama)</p> <p>Fidelidad lingüística</p>	<p>Reducción ("mala noche?" -> "Have a rough night?")</p>	<p>En este caso, la canción tampoco se ha subtitulado aunque, como indicamos en la muestra de doblaje, el significado de la letra es bastante apropiado para la situación en que se encuentra Bob. En subtitulación, "Daikanyama" se ha traducido por "Dikinyama", que parece la traducción correcta según una búsqueda llevada a cabo en Internet. Hemos encontrado un fichero denominado "Wappy_Perdidos_en_Tokio", donde aparece el guión de la película (760 escenas) en castellano. En dicho fichero se utiliza "Dikinyama" en la secuencia en cuestión. En cuanto a "Perdidos en Tokio", parece ser la traducción del título de la película en otros países de habla hispana.</p>
477	Lost in Translation	1:21:03	Doblaje	<p>(ON) Bueno, ella es más de tu edad. (/) Podréis hablar de lo que tenéis en común, como (/) la niñez en los 50. (OFF) Y puede que le gusten las películas que hacías en los 70, cuando aún hacías cine. (ON) <i>¿No hay nadie más por ahí con quien puedas hablar?</i></p>	<p>Well, she's closer to your age. You could talk about things you have in common, like, um, growing up in the fifties. Maybe she liked the movies you were making in the 70's, when you still were making movies. Wasn't there anyone else to lavish you with attention?</p>	<p>Nula</p>	<p>Fidelidad lingüística</p>	<p>Creación discursiva ("¿No hay por ahí nadie más con quien puedas hablar?" -> "Wasn't there anyone else to lavish you with attention?")</p>	<p>Al no haber marcado restricciones, la traducción es bastante literal, a excepción de la última frase.</p>

Estudio empírico y descriptivo de los métodos de traducción para doblaje y subtitulación

Número	Título	TCR	Modalidad	Traducción	V. Original	Restricción	Norma	Técnica	Comentarios
478	Lost in Translation	1:21:03	Subtitulación	Ella es más de tu edad. Podéis hablar de cosas que tenéis en común, <u>como la etapa de los 50</u> . Tal vez le gusten tus películas de los 70, cuando aún eras actor. <i>Nadie te prestaba atención donde fuiste?</i>	Well, she's closer to your age. You could talk about things you have in common, like, um, growing up in the fifties. Maybe she liked the movies you were making in the 70's, when you still were making movies. Wasn't there anyone else to lavish you with attention?	Nula	Explicitación (se ha explicitado, por asimilación, "la etapa de los 50", con "growing up in the fifties") Fidelidad lingüística	Creación discursiva ("la etapa de los 50" -> "growing up in the fifties", "Nadie te prestaba atención donde fuiste" -> "Wasn't there anyone else to lavish you with attention?")	Es curioso que, en ausencia de restricciones, la subtitulación explicita. Se mantiene, como en doblaje, la fidelidad lingüística.
479	Lost in Translation	1:25:46	Doblaje	(OFF) Hasta esta noche. Te echo de menos. John.	Charlotte See you tonight I miss you! John (Fax en primer plano. El texto está dentro de un corazón)	Icónica (Sincronía de contenido)	Naturalización (traducción en OFF de los códigos gráficos)	Reducción ("Charlotte")	Sin comentarios adicionales.
480	Lost in Translation	1:25:46	Subtitulación	CHARLOTTE: HASTA ESTA NOCHE. TE ECHO DE MENOS. JOHN.	Charlotte See you tonight I miss you! John (Fax en primer plano. El texto está dentro de un corazón)	Formal (mayúsculas para la traducción del texto de la nota) Icónica (Sincronía de contenido)	Posible norma: traducción de los códigos gráficos en subtitulación	-	La versión subtitulada no ha suprimido el vocativo, como la doblada. Es posible que su enunciación en "OFF" en doblaje pudiera haber resultado extraño.

ANEXO 3: CÁLCULO ESTADÍSTICO DEL MÍNIMO TAMAÑO MUESTRAL



[7. Product and Process Comparisons](#)

[7.2. Comparisons based on data from one process](#)

[7.2.2. Are the data consistent with the assumed process mean?](#)

7.2.2.2. Sample sizes required

The computation of sample sizes depends on many things, some of which have to be assumed in advance

Perhaps one of the most frequent questions asked of a statistician is,

"How many measurements should be included in the sample?"

Unfortunately, there is no correct answer without additional information (or assumptions). The sample size required for an experiment designed to investigate the behavior of an unknown population mean will be influenced by the following:

- value selected for α , the risk of rejecting a true hypothesis
- value of β , the risk of accepting a false null hypothesis when a particular value of the alternative hypothesis is true.
- value of the population standard deviation.

Application - estimating a minimum sample size, N , for limiting the error in the estimate of the mean

For example, suppose that we wish to estimate the average daily yield, μ , of a chemical process by the mean of a sample, Y_1, \dots, Y_N , such that the error of estimation is less than δ with a probability of 95%. This means that a 95% confidence interval centered at the sample mean should be

$$\bar{Y} - \delta \leq \mu \leq \bar{Y} + \delta$$

and if the standard deviation is known,

$$\delta = \frac{\sigma}{\sqrt{N}} z_{.025}$$

The [upper critical value from the normal distribution](#) for $\alpha = 0.025$ is 1.96. Therefore,

$$N \geq \left(\frac{1.96}{\delta} \right)^2 \sigma^2$$

Limitation and interpretation

A restriction is that the standard deviation must be known. Lacking an exact value for the standard deviation requires some accommodation, perhaps the best estimate available from a previous experiment.

Controlling the risk of accepting a false hypothesis

To control the risk of accepting a false hypothesis, we set not only α , the probability of rejecting the null hypothesis when it is true, but also β , the probability of accepting the null hypothesis when in fact the population mean is $\mu + \delta$ where δ is the difference or shift we want to detect.

Standard deviation assumed to be known

The minimum sample size, N , is shown below for two- and one-sided tests of hypotheses with σ assumed to be known.

$$N = (z_{\alpha/2} + z_{\beta})^2 \left(\frac{\sigma}{\delta} \right)^2 \Rightarrow \text{two-sided test}$$

$$N = (z_{\alpha} + z_{\beta})^2 \left(\frac{\sigma}{\delta} \right)^2 \Rightarrow \text{one-sided test}$$

The quantities z_{α} and z_{β} are upper critical values from the [normal distribution](#).

Note that it is usual to state the shift, δ , in units of the standard deviation, thereby simplifying the calculation.

Example where the shift is stated in terms of the standard deviation

For a one-sided hypothesis test where we wish to detect an increase in the population mean of one standard deviation, the following information is required: α , the significance level of the test, and β , the probability of failing to detect a shift of

one standard deviation. For a test with $\alpha = 0.05$ and $\beta = 0.10$, the minimum sample size required for the test is

$$N = (1.645 + 1.282)^2 = 8.567 \sim 9.$$

More often we must compute the sample size with the population standard deviation being unknown

The procedures for computing sample sizes when the standard deviation is not known are similar to, but more complex, than when the standard deviation is known. The formulation depends on the t -distribution where the minimum sample size is given by

$$N = (t_{\alpha/2} + t_{\beta})^2 \left(\frac{s}{\delta}\right)^2 \Rightarrow \text{two-sided test}$$

$$N = (t_{\alpha} + t_{\beta})^2 \left(\frac{s}{\delta}\right)^2 \Rightarrow \text{one-sided test}$$

The drawback is that [critical values of the \$t\$ -distribution](#) depend on known degrees of freedom, which in turn depend upon the sample size which we are trying to estimate.

Iterate on the initial estimate using critical values from the t -table

Therefore, the best procedure is to start with an initial estimate based on a sample standard deviation and iterate. Take the example discussed above where the minimum sample size is computed to be $N = 9$. This estimate is low. Now use the formula above with degrees of freedom $N - 1 = 8$ which gives a second estimate of

$$N = (1.860 + 1.397)^2 = 10.6 \sim 11.$$

It is possible to apply another iteration using degrees of freedom 10, but in practice one iteration is usually sufficient. For the purpose of this example, results have been rounded to the closest integer; however, computer programs for finding critical values from the t -distribution allow non-integer degrees of freedom.

Table showing minimum sample sizes for a two-sided test

The table below gives sample sizes for a two-sided test of hypothesis that the mean is a given value, with the shift to be detected a multiple of the standard deviation. For a one-sided test at significance level α , look under the value of 2α in column 1.

Sample Size Table for Two-Sided Tests
 α β $\delta = .5\sigma$ $\delta = 1.0\sigma$ $\delta = 1.5\sigma$

α	β	$\delta = .5\sigma$	$\delta = 1.0\sigma$	$\delta = 1.5\sigma$
.01	.01	98	25	11
.01	.05	73	18	8
.01	.10	61	15	7
.01	.20	47	12	6
.01	.50	27	7	3
.05	.01	75	19	9
.05	.05	53	13	6
.05	.10	43	11	5
.05	.20	33	8	4
.05	.50	16	4	3
.10	.01	65	16	8
.10	.05	45	11	5
.10	.10	35	9	4
.10	.20	25	7	3
.10	.50	11	3	3
.20	.01	53	14	6
.20	.05	35	9	4
.20	.10	27	7	3
.20	.20	19	5	3
.20	.50	7	3	3

**ANEXO 4: FOLLETO INFORMATIVO DE LA FILMOTECA DE
VALENCIA SOBRE EL CICLO DE CINE INDEPENDIENTE
AMERICANO (DICIEMBRE 2004 – FEBRERO 2005)**

LA TRADICIÓN INDEPENDIENTE DEL CINE AMERICANO

Dentro de la serie dedicada a los nuevos cines surgidos alrededor de los años 60, el cine estadounidense representa un caso particular. Esta peculiaridad se debe a la existencia de Hollywood, que distorsiona todo posible paralelismo entre las nuevas olas europeas y un movimiento homologable con las mismas en el cine norteamericano. Con Hollywood al fondo, o enfrente, la idea misma de renovación resulta conflictiva, el consenso sobre la evaluación de las nuevas olas (nadie se preocupa mucho por la vieja industria que vinieron a renovar o a reemplazar) se rompe incluso con virulencia cuando lo que se ve amenazado por el relevo es el baluarte de una industria y de una cinefilia que se alimentan mutuamente.

El mismo término “nuevo cine americano” induce a confusión. El llamado New American Cinema coincide en el tiempo (el cambio de década de los 50 a los 60) con las nuevas olas europeas, pero designa lo que luego se llamaría cine underground. También se habla a veces de un nuevo cine americano respecto al “nuevo Hollywood” de esa edad dorada que empieza hacia 1967, cuando la fortaleza de los estudios abrió sus puertas a los “bárbaros” propiciando todo un relevo generacional; pero éste fue un cine concebido dentro de la industria. El equivalente a los nuevos cines europeos podría ser entonces el cine independiente, pero este movimiento se inicia bastante después, a comienzos de los años 80. Por otra parte, la importancia que adquiere a partir de los 50 el cine experimental y, a partir de los 60, el documental, obliga a integrar también en la panorámica a estos dos “géneros” esencialmente exteriores a la industria y al modelo narrativo segregado por ésta, que algunos teóricos llaman “classical Hollywood text”. Y no hay que olvidar el surgimiento, a partir de los años 50, de un cine de explotación que no pretendía renovar nada, pero que supuso toda una alternativa al modelo de exhibición, y de buen gusto, del cine dominante, cuya hegemonía desafió creándose un público propio.

Un panorama tan diverso sugiere que el relevo del cine americano clásico no consistió tanto en la emergencia de un nuevo cinema nacional con denominación de origen (según el modelo europeo) como el desarrollo de una serie de corrientes que sólo

compartirían su condición de posclásicas frente al modelo de Hollywood. Por eso, en este ciclo se juega con un concepto espacial: algo que está fuera de la fortaleza, extramuros de Hollywood, o bien off-Hollywood, parafraseando la expresión empleada en la escena neoyorquina. Se trata de considerar una ecléctica serie de corrientes o movimientos de carácter más o menos oposicional que han conformado una tradición de alternativas estéticas y/o de producción a Hollywood.

Un primer bloque se centra en el “nuevo Hollywood”. Es el único en el que comparece la gran industria debido, precisamente, a que durante un periodo dejó de pensar como tal y abrió sus puertas a un grupo de cineastas que trajeron consigo una cierta renovación narrativa y temática: un cine de autor a la americana.

Un segundo bloque rastrea la genealogía de lo que podríamos llamar pop cinema: desde el cine trash de serie B (o Z) al cine psicotrónico, pasando por el género juvenil, hay toda una tradición subterránea de películas, que cabe calificar de oposicional por ir contra el principio básico (homogeneización de la audiencia) de Hollywood, y por lo “radical” de algunos de sus productos, si bien en general no atenta contra otros principios de Hollywood (el entertainment, el género).

El cine documental contaba ya con una vigorosa tradición en Estados Unidos cuando se produjo la revolución del direct cinema, que instauró con firmeza el modelo observacional que privilegia la no intervención del documentalista.

Otro bloque se centra en el cine underground, la denominación con la que pasó a conocerse el cine experimental americano en los años 60, su periodo de mayor repercusión pero en absoluto el único en el que produjo obras de resonancia. Este movimiento sí es de carácter directamente oposicional: es un cine artesanal, no necesariamente narrativo, con una elevada (auto)conciencia artística, cauces de distribución propios... Es la vanguardia americana.

El bloque final se centra en el cine independiente de más reciente aparición. Hasta llegar a ser un término de uso corriente, e incluso devaluado, el cine indie americano ha propiciado, en más de un momento de su ya larga trayectoria, una efectiva renovación de la ficción y de los métodos de producción, además de constituirse en toda una alternativa simbólica a Hollywood. El núcleo central evita limitarse a las figuras y dedica espacios a los inicios de lo que hoy llamamos cine indie, enlazando de hecho con la Nueva Narración del pos-underground.

ANEXO 5: LISTA DE PELÍCULAS INDEPENDIENTES EXHIBIDAS EN ESPAÑA (ENERO 2001 – JUNIO 2004)

La tabla que se presenta a continuación lista las películas exhibidas en nuestro país, en dicho periodo, que corresponden a producciones americanas de cine independiente realizadas entre los años 2001 y 2003, periodo de nuestro estudio de caso.

Como ya indicamos, los criterios de selección para su obtención se presentan en el apartado 7.2.1.1.; también se muestra una tabla resumen de los datos (Tabla 8) en el apartado 7.2.1.2. Debemos recordar que los títulos con fondo sombreado corresponden a filmes de los que estamos casi seguros son independientes, ya que cumplen todos o la mayor parte de los diez criterios que empleamos para su selección. Entre esas 56 películas seleccionamos las 5 marcadas en negrita que, al final, han constituido nuestro corpus. El resto de películas (las 75 restantes hasta completar las 131 totales), las consideramos como candidatas a independientes, o susceptibles de serlo en gran medida.

Debemos recordar que el número total de películas consultadas, en la base de datos IMDb, para generar la información presente en este anexo fue de 1353.

Índice	AÑO Estreno España	Título TURIA	Título Original	País	Año Prod.	Comentario dudosas
1	2001	15 Minutos	15 Minutes	USA / Ger	2001	John Herzfeld
2	2001	¿Quién es Cletis T...?	Who is Cletis Tout?	USA /Can	2001	Chris Ver Wiel is writer and director. Only second movie. Christian Slater and RuPaul as characters
3	2001	Baby boy	Baby boy	USA	2001	John Singleton
4	2001	Blow	Blow	USA	2001	Ted Demme; Johny Depp, Penélope Cruz
5	2001	Cómo perder la cabeza	Head over Heels	USA	2001	Mark Waters
6	2001	Día de entrenamiento	Training Day	USA/Australia	2001	Antoine Fuqua; Denzel Washington, Ethan Hawke
7	2001	El cuerpo	The body	USA/Israel/Germany	2001	Jonas McCord; Antonio Banderas
8	2001	El juramento	The Pledge	USA	2001	Sean Penn; Benicio del Toro
9	2001	El planeta de los simios	Planet of the apes	USA	2001	Tim Burton
10	2001	Enemigo a las puertas	Enemy at the gates	USA/Ger/UK/Ireland	2001	Jean-Jacques Annaud: Jude Law, Ed Harris
11	2001	En lo más profundo	The deep end	USA	2001	Scott McGehee / David Siegel
12	2001	Espera al último baile	Save the last dance	USA	2001	Thomas Carter
13	2001	Hedwig and the angry inch	Hedwig and the angry inch	USA	2001	John Cameron Mitchell; Sundance award
14	2001	Jay y Bob el silencioso contraatacan	Jay and Silent Bob strike back	USA	2001	Kevin Smith
15	2001	Josie y las melódicas	Josie and the Pussycats	USA	2001	Harry Elfont, Deborah Kaplan
16	2001	La maldición del escorpión de Jade	The Curse of the Jade Scorpion	USA/Germany	2001	Woody Allen; Woody Allen, Helen Hunt, Charlize Teron
17	2001	La mandolina del Capitán Corelli	Captain Corelli's Mandolin	UK/France/USA	2001	John Malden; Nicolas Cage, Penélope Cruz
18	2001	La zona gris	The Grey Zone	USA	2001	Tim Blake Nelson; David Arquette
19	2001	Las aceras de Nueva York	Sidewalks of New York	USA	2001	Edward Burns; Penny Balfour, Edward Burns
20	2001	Los Otros	The Others	Spain/France/USA	2001	Alejandro Amenábar; Nicole Kidman (filmed in English)
21	2001	Moulin Rouge	Moulin Rouge!	Australia/USA	2001	Baz Luhrmann; Nicole Kidman, Ewan McGregor

Índice	AÑO Estreno España	Título TURIA	Título Original	País	Año Prod.	Comentario dudosas
22	2001	The Mexican	The Mexican	USA	2001	Gore Verbinski; Brad Pitt, Julia Roberts
23	2001	Time´s Up	Time´s Up	USA/Chile/Spain	2001	Cecilia Barriga
24	2001	Y tu mamá también	Y tu mamá también	México/USA	2001	Alfonso Cuarón; Diego Luna, Gael García Bernal
1	2002	Al límite de la verdad	Changing Lanes	USA	2002	Roger Michell; Ben Affleck, Samuel L. Jackson
2	2002	Blade II	Blade II	USA / Ger	2002	Guillermo del Toro; Wesley Snipes, Kris Kristoferson
3	2002	Camino a la perdición	Road to Perdition	USA	2002	Sam Mendes (<i>American Beauty</i>); Jennifer Jason Leigh, Tom Hanks, Paul Newman
4	2002	Clan ya-ya	Divine Streets of the Ya-Ya Sisterhood	USA	2002	Callie Khouri (<i>Thelma & Louise</i>); Sandra Bullock, James Garner
5	2002	Deuda de sangre	Blood Work	USA	2002	Clint Eastwood; Anjelica Houston
6	2002	Educando a J.	My First Mister	Germany / USA	2001	Christine Lathi
7	2002	El Caso Bourne	The Bourne Identity	USA / Ger	2002	Doug Liman; Matt Damon
8	2002	El Creyente / The Believer	The Believer	USA	2001	Henry Bean (director and writer)
9	2002	El Estimulador / The Fluffer	The Fluffer	USA	2001	Richard Glatzer, Wash Westmoreland
10	2002	El Hombre que nunca estuvo allí	The Man who wasn't there	USA	2001	Joel Cohen; Billy Bob Thornton, Scarlett Johansson
11	2002	En la habitación	In the Bedroom	USA	2001	Todd Field; Sissy Spacek, Marisa Tomei
12	2002	Escalofrío	Frailty	USA / Ger / Italy	2001	Bill Paxton; Bill Paxton
13	2002	Gosford Park	Gosford Park	UK / USA / Ger / Italy	2001	Robert Altman
14	2002	Hijos de un mismo Dios	Edges of the lord	USA / Poland	2001	Yurek Bogayevicz (director and writer); Willem Dafoe - This movie wasn't released in USA due to commercial difficulties right away. There were plans to release it theatrically, but to no avail. It was released straight to DVD.

Índice	AÑO Estreno España	Título TURIA	Título Original	País	Año Prod.	Comentario dudosas
15	2002	Insomnio	Insomnia	USA	2002	Christopher Nolan (<i>Memento</i> , 2000); Al Pacino, Martin Donovan
16	2002	John Q.	John Q.	USA	2002	Nick Cassavetes; Denzel Washington, James Woods
17	2002	K-PAX	K-PAX	USA / Ger	2001	Iain Softley; Kevin Spacey, Jeff Bridges
18	2002	La boda del monzón	Monsoon Wedding	India / USA / France / Italy / Germany	2001	Mira Nair
19	2002	La habitación del pánico	Panic Room	USA	2002	David Fincher; Jodie Foster, Forest Whitaker, Dwight Yoakam
20	2002	La última fortaleza	The Last Castle	USA	2001	Rod Lurie (CV!!); Robert Reford
21	2002	Las reglas del juego	The Rules of Attraction	USA / Ger	2002	Roger Avary (director and writer, novel by Bret Preston Ellis); unkown actors
22	2002	Los chicos de mi vida	Riding in Cars with Boys	USA	2001	Penny Marshall (<i>Awakenings</i>); Drew Barrymore, James Woods
23	2002	Los Tenenbaums. Una familia de genios	The Royal Tenenbaums	USA	2001	Wes Anderson (director and writer); Gene Hackman, Anjelica Houston, Gwyneth Paltrow, Ben Stiller, Bill Murray, Alec Baldwin
24	2002	Mi gran boda griega	My Big Fat Greek Weeding	USA / Canada	2002	Joel Zwick
25	2002	Monsters´ Ball	Monsters´ Ball	USA / Canada	2001	Marc Foster; Billy Bob Thornton; Halle Berry (IMDb lies), Peter Boyle, Heath Ledger
26	2002	Monstruos S.A.	Monster, Inc.	USA	2001	Peter Docter, David Silverman; (¿por qué desecho todas las películas de animación, si son las que tienen las mejores notas, como ésta (8.0), y también pueden ser independientes, lo son en espíritu.
27	2002	Mullholand Drive	Mullholand Dr.	France / USA	2001	David Lynch (director and writer); Naomi Watts, Laura Haring, Chad Everett

Índice	AÑO Estreno España	Título TURIA	Título Original	País	Año Prod.	Comentario dudosas
28	2002	Ocean 's Eleven / Hagan juego	Ocean 's Eleven	USA	2001	Steven Soderbergh; George Clooney, Brad Pitt
29	2002	Orange County	Orange County	USA	2002	Jake Kasdan
30	2002	Pasos de baile	The Dancer Upstairs	Spain / USA	2002	John Malkovich; Javier Bardem, Juan Diego Botto, Elvira Mínguez
31	2002	Retratos de una obsesión	One Hour Photo	USA	2002	Mark Romanek (director and writer, music videos, debut); Robin Williams
32	2002	Simone	S1m0ne	USA	2002	Andrew Niccol (<i>The Truman Show</i> , writer and producer); Al Pacino, Winona Ryder
33	2002	Sin retorno	No Turning Back	USA / Spain	2001	Julia Montejo, Jesús Nebot (directors and writers), Sedona Film Festival 2002
34	2002	Undercover brother	Undercover brother	USA	2001	Malcolm D. Lee
35	2002	Vanilla Sky	Vanilla Sky	USA	2001	Cameron Crowe (<i>Singles</i>); Tom Cruise, Penélope Cruz, Cameron Díaz, Kurt Russell
36	2002	Yo soy Sam	I Am Sam	USA	2001	Jessie Nelson (director, writer and producer); Sean Penn, Michelle Pfeiffer
1	2003	28 días después	28 Days Later...	UK / USA / France	2002	Danny Boyle
2	2003	Adaptation / El ladrón de orquídeas	Adaptation	USA	2002	Spike Jonze; Nicolas Cage, Meryl Streep
3	2003	A propósito de Schmidt	About Schmidt	USA	2002	Alexander Payne; Jack Nicholson; Kathy Bates
4	2003	Bowling for Columbine	Bowling for Columbine	Canada / USA / Germany	2002	Michael Moore. Documentary
5	2003	Comandante	Comandante	USA / Spain	2003	Oliver Stone. Documentary
6	2003	Con amor, Liza	Love Liza	France / Germany / USA	2002	Todd Louiso; Kathy Bates
7	2003	Confidence	Confidence	USA / Canada / Germany	2003	James Foley; Edward Burns
8	2003	Cosas que no se olvidan	Storytelling	USA	2001	Todd Solondz (director and writer, <i>Happiness</i>)

Índice	AÑO Estreno España	Título TURIA	Título Original	País	Año Prod.	Comentario dudosas
9	2003	Crueldad intolerable	Intolerable Cruelty	USA	2003	Joel Cohen; George Clooney, Catherine Zeta-Jones, Billy Bob Thornton
10	2003	Divina pero peligrosa	One Night at McCool's	USA	2001	Harald Zwart; Matt Dillon
11	2003	Dogville	Dogville	Denmark / Sweden / France / Norway / Netherlands / Finland / Germany / USA / UK	2003	Lars von Trier (director and writer); Nicole Kidman
12	2003	Elephant	Elephant	USA	2003	Gus Van Sant (director and writer)
13	2003	El Mexicano	Once Upon a Time in Mexico	Mexico / USA	2003	Robert Rodríguez (director and writer); Antonio Banderas, Salma Hayek, Johnny Depp.
14	2003	El punto sobre la I	Dot the I	UK / Spain / USA	2003	Matthew Parkhill (director and writer, debut); Gael García Bernal, Natalia Verbeke, James D'Arcy. Shown at Sundance
15	2003	Embriagado de amor	Punch-Drunk Love	USA	2002	Paul Thomas Anderson (director and writer); Adam Sandler, Emily Watson
16	2003	Empire	Empire	USA	2002	Franc. Reyes (director and writer, debut); John Leguizamo
17	2003	Escenas de un crimen	Scenes of the Crime	Germany / USA	2001	Dominique Forma (director and writer, second movie); Jeff Bridges
18	2003	Gangs of New York	Gangs of New York	USA / Germany / Italy / UK / Netherlands	2002	Martin Scorsese; Leonardo diCaprio; Daniel Day-Lewis, Cameron Diaz
19	2003	Hablando de sexo	Speaking of Sex	Canada / USA	2001	John McNaughton; James Spader
20	2003	Interstate 60	Interstate 60	Canada / USA	2002	Bob Gale (director and writer)
21	2003	La ciudad de los fantasmas	City of Ghosts	USA	2002	Matt Dillon
22	2003	La pesadilla de Susi	An American Rhapsody	USA / Hungary	2001	Éva Gárdos (director and writer); Scarlett Johansson, Nastassja Kinski

Índice	AÑO Estreno España	Título TURIA	Título Original	País	Año Prod.	Comentario dudosas
23	2003	La seguridad de los objetos	The safety of objects	UK / USA	2001	Rose Troche (director and writer, <i>Go Fish</i>), Glenn Close. Released in a cinema club in San Francisco
24	2003	La última noche	25th Hour	USA	2002	Spike Lee
25	2003	Las horas	The Hours	USA	2002	Stephen Daldry (<i>Billy Elliot</i>); Nicole Kidman, Julianne Moore, Meryl Streep
26	2003	Las mujeres de verdad tienen curvas	Real Women Have Curves	USA	2002	Patricia Cardoso
27	2003	Love actually	Love Actually	UK / USA	2003	Richard Curtis (director and writer, debut). Writer of <i>Bridget Jones</i> and <i>Notting Hill</i>
28	2003	Marlene Dietrich, su propia canción	Marlene Dietrich: Her Own Song	Germany / USA	2001	David Riva. Documentary
29	2003	May	May	USA	2002	Lucky McKee (director and writer, debut)
30	2003	Mystic River	Mystic River	USA	2003	Clint Eastwood; Sean Penn, Tim Robbins, Kevin Bacon
31	2003	Narc	Narc	USA / Canada	2002	Joe Carnahan (director and writer)
32	2003	Oscura seducción	Birthday Girl	UK / USA	2001	Jezz Wutterworth (director and writer); Nicole Kidman
33	2003	Piratas del Caribe: la maldición de la perla negra	Pirates of the Caribbean: The Curse of the Black Pearl	USA	2003	Gore Verbinski; Johnny Depp
34	2003	Solaris	Solaris	USA	2002	Steven Soderbergh (<i>Sex, Lies and Videotape, Erin Brockovich, Traffic, Ocean's Eleven, Solaris</i>); George Clooney
35	2003	Ted Bundy	Ted Bundy	UK / USA	2002	Matthew Bright (director and writer). Gore lovers
36	2003	The good girl	The Good Girl	USA / Germany / Netherlands	2002	Miguel Arteta
37	2003	The Ring / La señal	The Ring	USA / Japan	2002	Gore Verbinski; Naomi Watts

Índice	AÑO Estreno España	Título TURIA	Título Original	País	Año Prod.	Comentario dudosas
38	2003	Todo lo demás	Anything Else	USA / France / Netherlands / UK	2003	Woody Allen (director and writer); Jason Biggs, Christina Ricci, Woody Allen, Dany De Vito
39	2003	Tortilla Soup	Tortilla Soup	USA	2001	María Ripoll (<i>Raquel busca su sitio, Lluvia en los zapatos</i>)
40	2003	Vidas contadas	Thirteen Conversations About One Thing	USA	2001	Jill Sprecher (director and writer)
1	2004	Amar al límite	Love the Hard Way	USA / Ger	2001	Peter Sehr (director and writer); Adrien Brodsky (<i>El Pianista</i>)
2	2004	Amor sin condiciones	Unconditional Love	USA	2002	P.J. Hogan (director and writer); Kathy Bates, Rupert Everett
3	2004	Anónimos	Masked & Anonymous	USA / UK	2002	Larry Charles; Bob Dylan, Jeff Bridges, Penélope Cruz, John Goodman, Jessica Lange, Val Kilmer
4	2004	Bajo el sol de Toscana	Under the Tuscan Sun	USA / Italy	2003	Audrey Wells (director and writer)
5	2004	Big Fish	Big Fish	USA	2003	Tim Burton; Ewan McGregor
6	2004	Capturing the Friedmans	Capturing the Friedmans	USA	2003	Andrew Jarecki (director and writer). Documentary
7	2004	Casa de arena y niebla	House of Sand and Fog	USA	2003	Vadim Perelman (director and writer); Ben Kingsley
8	2004	El chico que conquistó Hollywood	The Kid Stays in Picture	USA	2002	Nanette Burstein and Brett Morgen (writer). Documentary
9	2004	Cold Mountain	Cold Mountain	USA	2003	Anthony Minghella (director and writer, <i>El Paciente Inglés</i>); Jude Law, Nicole Kidman, Renée Zellweger (Oscar actriz secundaria)
10	2004	The Company	The Company	USA / Ger	2003	Robert Altman; Malcom McDowell
11	2004	Confesiones de una mente peligrosa	Confessions of a Dangerous Mind	USA / Ger / Canada	2002	George Clooney (debut, coached by Steven Soderbergh); Sam Rockwell, Drew Barrymore
12	2004	The Cooler	The Cooler	USA	2003	Wayne Kramer (director and writer)

Índice	AÑO Estreno España	Título TURIA	Título Original	País	Año Prod.	Comentario dudosas
13	2004	Cuando menos te lo esperas	Something's Gotta Give	USA	2003	Nancy Meyers (director and writer), Jack Nicholson, Diane Keaton
14	2004	Cypher	Cypher	USA	2002	Vincenzo Natali (<i>Cube</i>)
15	2004	En carne viva	In the Cut	USA / UK / Australia	2003	Jane Campion (director and writer, <i>El Piano</i>); Meg Ryan, Mark Ruffalo
16	2004	Full Frontal	Full Frontal	USA	2002	Steven Soderbergh (bad reviews and grades in IMDb)
17	2004	Gothika	Gothika	USA	2003	Mathieu Kassovitz; Halle Berry, Penélope Cruz
18	2004	Kill Bill - Vol. 1	Kill Bill: Vol. I	USA	2003	Quentin Tarantino; Uma Thurman (Miramax, Weinstein Brothers)
19	2004	Levity	Levity	USA / France	2003	Ed Solomon (director and writer); Billy Bob Thornton, Morgan Freeman, Holly Hunter. Comentarios adicionales en <i>Cine para leer sobre el Cine Independiente Americano</i>
20	2004	Lost in Translation	Lost in Translation	USA / Japan	2003	Sofia Coppola (director and writer); Bill Murray, Scarlett Johansson
21	2004	Monster	Monster	USA / Ger	2003	Patty Jenkins (director and writer); Charlize Theron (Oscar), Christina Ricci
22	2004	Muerte de un ángel	The Caveman's Valentine	USA	2001	Kasi Lemmons; Samuel L. Jackson. Presented at Sundance, insufficient distribution thereafter
23	2004	Northfork	Northfork	USA	2003	Michael Polish (director and writer); James Woods, Mark Polish, Nick Nolte
24	2004	El precio de la verdad	Shattered Glass	USA / Canada	2003	Billy Ray (director and writer, debut)
25	2004	Retrato de April	Pieces of April	USA	2003	Peter Hedges (director and writer, debut, 300 M \$)

Índice	AÑO Estreno España	Título TURIA	Título Original	País	Año Prod.	Comentario dudosas
26	2004	Servicio de compañía	The Man from the Elysian Fields	USA	2001	George Hickenlooper (28 días de rodaje, presupuesto escaso); Andy García, Mick Jagger, Anjelica Houston
27	2004	Sonny	Sonny	USA	2002	Nicolas Cage (debut)
28	2004	Thirteen	Thirteen	USA / UK	2003	Catherine Hardwicke; Holly Hunter. "Indie" s/ Cine para leer
29	2004	21 gramos	21 Grams	USA	2003	Alejandro González-Iñárritu; Sean Penn, Naomi Watts, Benicio del Toro
30	2004	Vías cruzadas	The Station Agent	USA	2003	Thomas McCarthy (director and writer)
31	2004	Wonderland (Sueños rotos)	Wonderland	USA / Canada	2003	James Cox (director and writer); Val Kilmer

