

## ÍNDICE GENERAL

RESUMEN	III
INTRODUCCIÓN	1
PROCESO DEL SUBTITULADO	3
REVISIÓN BIBLIOGRÁFICA	9
CAPÍTULO I ANÁLISIS DEL SUBTITULADO EN LA SERIE TELEVISIVA <i>FRIENDS</i>	14
LENGUAJE HUMORÍSTICO	17
IMÁGENES Y PALABRAS	21
REFERENCIA CULTURAL	31
CAPÍTULO II ANÁLISIS DEL SUBTITULADO EN LA PELÍCULA <i>HARRY POTTER Y LA PIEDRA FILOSOFAL</i>	37
REGISTRO	40
IMPORTANCIA DE LAS IMÁGENES	50
CAPÍTULO III ANÁLISIS DEL SUBTITULADO EN LA PELÍCULA <i>COMO AGUA PARA CHOCOLATE</i>	55
REALISMO MÁGICO	58
METÁFORAS Y EL ASPECTO CULTURAL	60
REFRANES, DICHOS Y MODISMOS	74
CONCLUSIONES	81
BIBLIOGRAFÍA	86

## RESUMEN

Debido al auge de las producciones audiovisuales en la actualidad, en especial en el cine y televisión, se considera de suma importancia el análisis del subtítulo en ambos medios. La industria de este tipo de materiales se mueve a un ritmo acelerado, prácticamente cuando ya se estrena la versión original, simultáneamente se está estrenando la versión, ya sea doblada, o subtitulada.

Estos textos se caracterizan por el tipo de participantes (actores) en el acto comunicativo, por las situaciones y su intención, que pueden variar desde ficción basada en hechos reales, hasta situaciones fácticas e históricas. También se incluyen variedades de uso y género, se pueden usar para educar, distraer, entretener, informar y en ocasiones buscan modificar la conducta del público y varían entre películas, series, documentales, etc. Se caracterizan de forma general por una intencionalidad diversa en la que predomina la exposición, especialmente la narración (películas) y la instrucción (anuncios)

El traductor de subtítulos requiere de una preparación profesional específica del área. Tiene que aprender ciertas técnicas para cumplir con los requisitos de una traducción sintética y certera, que interactúe con las imágenes. El fin principal del subtítulo es sintetizar el mensaje original, y el problema es que es casi imposible leer a la misma velocidad que se oye. Por esto el subtítulo es en realidad una

adaptación del original en la que muchas veces no se traduce parte de la información.

Para efectos de este trabajo se seleccionó por cada capítulo una producción audiovisual exitosa y se realiza un análisis de los aspectos metodológicos y teóricos que se han utilizado hasta ahora, y las estrategias a las que se puede recurrir según el tipo de discurso, percibidas como un medio para canalizar tanto un estilo como un sentido.

**DESCRIPTORES:** 1. Subtítulo. 2. Tipología de traducción. 3. Material audiovisual. 4. Estilo

## INTRODUCCIÓN

Esta investigación constituye el análisis de tres materiales audiovisuales diferentes, y su respectiva subtitulación. Esta técnica es muy utilizada en la actualidad como un medio para satisfacer las necesidades de un público que se vuelve cada vez mayor. El ritmo acelerado de modernización y demanda hace que de manera simultánea se estrene la versión original y la versión subtitulada o doblada. Se pretende con este trabajo crear conciencia en los traductores y en el público que disfruta de estas producciones, que para realizar el subtítulo se deben cumplir con ciertas técnicas que permitan al espectador disfrutar y relacionar las imágenes con lo que está leyendo en pantalla.

La traducción es un acto comunicativo determinado por un contexto social. Existen tres elementos que están íntimamente relacionados al momento de traducir, que son el contexto semiótico (determinada cultura), contexto pragmático y los registros e idiolectos que variarán según su uso. Al existir tantos avances tecnológicos en la actualidad, además de producirse la posibilidad de traducir textos escritos, hoy se puede traducir música, publicidad y textos audiovisuales. Estos textos se caracterizan por el tipo de participantes (actores) en el acto comunicativo, por las situaciones y su intención, que pueden variar desde ficción basada en hechos reales, hasta situaciones fácticas e

históricas. También se incluyen variedades de uso y género, se pueden usar para educar, distraer, entretener, informar y en ocasiones buscan modificar la conducta del público y varían entre películas, series, documentales, etc. Se caracterizan de forma general por una intencionalidad diversa en la que predomina la exposición, especialmente la narración (películas) y la instrucción (anuncios) (Agost, 25).

Por la complejidad del texto audiovisual hay varias formas de traducirlo: 1. doblaje; 2. subtulado; 3. interpretación simultánea; y 4. voces superpuestas. 1. Doblaje: consiste en la sustitución de una banda sonora por otra y debe existir sincronismo de caracterización<sup>1</sup>, de contenido y visual. 2. Subtitulado: incorporar subtítulos escritos en la lengua de llegada en la pantalla donde se exhibe una película en versión original. 3. Interpretación simultánea: es la modalidad menos utilizada. El traductor está en la sala donde se presenta la película y con el guión y la visión empieza a traducir/interpretar. 4. Voces superpuestas (voice-over): es la emisión simultánea del original y de la banda donde se ha grabado la versión traducida. Se incrementa el volumen de la banda del doblaje para que el original se oiga en segundo plano (Agost, 19-20).

## PROCESO DEL SUBTITULADO

San Agustín decía que una buena traducción es la que mantiene la integridad del texto y se centra además en el significado; decía también que si se trataba de reproducir el estilo, se estaría llenando de interferencias. El texto resultante sería oscuro. Más tarde, San Jerónimo señalaba que el estilo debería ir unido al mensaje. Lutero afirmaba que fuera lo que fuera la traducción, el resultado debería ser inteligible para el lector. Ya en el siglo XVI se empezaba a considerar más al destinatario de la versión traducida. En el siglo XIX la mayoría de las traducciones tenían una inclinación por lo semántico. En el siglo XX se da una visión más integradora, donde se procura analizar cada texto en conjunto y se busca producir traducciones comunicativas y semánticas (Pascua, 356). De este modo se busca comprobar la importancia de establecer un equilibrio en la traducción semántica, en la que a veces se puede ser muy literal y el estilo y la comunicatividad pasan a segundo plano, y la traducción comunicativa, que se centra en la reacción del lector o espectador, para lo cual se recurrirá a la adaptación. Se espera que el traductor de material audiovisual se vea inmerso en un proceso dinámico de comunicación, para lo que debe ser bilingüe y poseer al menos una visión cultural doble.

---

<sup>1</sup> Armonía entre la voz del actor que dobla y la gesticulación del actor/actriz (Agost, 16).

Al realizar la subtitulación se respetan y conservan intactos los diálogos y sonido del original. Como lo define Agost: "la subtitulación consiste en la incorporación de subtítulos escritos en la lengua de llegada en la pantalla donde se exhibe una película en versión original, de manera que dichos subtítulos coincidan aproximadamente con las intervenciones de los actores de la pantalla" (17). El fin principal es sintetizar el mensaje original, y el principal problema es que es casi imposible leer a la misma velocidad que se oye. Por esto el subtitulado es en realidad una adaptación del original en la que muchas veces no se traduce parte de la información.

El subtitulado consta de cinco partes (Castro, en: "La traducción para el doblaje y la subtitulación", 292 ss.):

- Localización: localizar y marcar todos los puntos de entrada y de salida de los subtítulos que luego se traducen para acomodarlos.
- Traducción
- Adaptación: adaptar la traducción a la longitud y dimensiones de los subtítulos.
- Simulación: simular la posición de los subtítulos en un monitor para hacer las últimas correcciones técnicas y lingüísticas.
- Impresión: es el último paso. Se imprimen de manera definitiva los subtítulos sobre la cinta de vídeo.

El proceso de traducción de subtítulo se caracteriza por la condensación y los mecanismos de compensación y explicitación (*// Estudios Complutenses, 708*). La velocidad con que leemos es menor que con la que escuchamos, por lo que el traductor tiene que hacer un gran esfuerzo por condensar. Para compensar y hacer que algo sea explícito hay que tener en cuenta no sólo lo que se dice sino también los otros elementos que componen el discurso audiovisual, como por ejemplo la escenografía o los gestos de los actores. Nunca se traduce todo lo que aparece en una producción televisiva o cinematográfica; se eliminan algunos elementos que el público ya conoce o que puede deducirlos por medio de la imagen. El material audiovisual es muy complejo y lo que se debe hacer es redistribuir el sentido. La mayoría de la información se transmite por medio de imágenes con ayuda del sonido. El traductor debe respetar la interacción entre los elementos visuales y verbales.

Una de las principales técnicas que se utiliza al subtítular es la adaptación<sup>2</sup>. El traductor se debe someter al hecho de que está limitado a producir cierto número de caracteres, que serán menos que los del diálogo original. El traductor debe mantener el hilo de la película o programa, utilizando solamente la información esencial. También se

---

<sup>2</sup> Diferente de la técnica de adaptación de Vázquez-Ayora, que la define como la expresión de un mismo mensaje con otra situación equivalente (22). En este caso la adaptación se refiere a

debe prestar mucho cuidado a la ortografía y a las estructuras gramaticales.

En el artículo "A Proposed Set of Subtitling Standards" de Karamitroglou, se pretende unificar el proceso de subtitulación y lograr que sea de alta calidad. Hay ciertos estándares que se deben seguir para cumplir con este objetivo. Ellos son:

**La posición del subtítulo en la pantalla:** se colocan en la parte inferior de la pantalla porque por lo general en esta parte de la pantalla es donde ocurren las imágenes de menor importancia. Debe aparecer a  $\frac{1}{12}$  de alto del total de la pantalla y así el ojo del lector no tendrá que viajar una gran distancia hacia la parte baja.

**Cantidad de líneas:** se deben colocar un máximo de dos líneas a la vez. Así, no más de  $\frac{2}{12}$  de la pantalla estarán cubiertos por los subtítulos. En el caso del subtítulo de una sola línea, debe ocupar la segunda línea de la parte de abajo, y no la primera, para disminuir su interferencia con la imagen.

**Posición del texto:** se coloca centrado. La mayoría de las imágenes más importantes están localizadas al centro, así el ojo del lector no tendrá que movilizarse mucho; excepto en el caso de los

---

la necesidad del traductor de ajustarse a la cantidad de espacio y de tiempo del que dispone para colocar su traducción.

diálogos, que se alinean hacia la izquierda y se traducen con guiones, siguiendo los lineamientos de la literatura impresa.

**Número de caracteres por línea:** cada línea debe incluir aproximadamente 35 caracteres y así poder acomodar la mayor parte de la traducción, y evitar recurrir a la reducción del texto u omisiones.

**Tipo de letra y distribución:** es preferible utilizar aquel tipo de letra que no tenga trazo de pie, como Helvetica y Arial, que son las que más se utilizan. La distribución proporcional, como la de la mayoría de los procesadores de palabras, es la más recomendada.

**Color de la letra y fondo:** el color de los caracteres debe ser blanco opaco (no blanco brillante) porque sería muy cansado para la vista. Se debe colocar en un fondo gris, casi transparente, con la idea de no obstruir la imagen, y además resulta más fácil para el ojo leer contra un fondo fijo, que contra uno cambiante.

**Máxima duración de un subtítulo de dos líneas:** según estudios hechos con una población de clase social media, entre los 14 a 65 años, se descubrió que pueden leer entre 150 a 180 palabras por minuto. Según lo anterior el subtítulo puede permanecer en pantalla 5 ½ segundos. Se debe agregar a este cálculo ¼ o ½ segundo, porque el cerebro necesita procesar la información que está viendo/leyendo, para completar el tiempo de permanencia en 6 segundos. El subtítulo no debe permanecer más de este tiempo porque si no el espectador

tiende a re-leer lo que está viendo. Para los niños (entre 6 a 14 años) la duración es diferente, ya que su ritmo de lectura es de 90 a 120 palabras por minuto. El subtítulo **de una línea** permanece en pantalla 3 ½ segundos; y los subtítulos de **una sola palabra**, 1 ½ segundo. El subtítulo se debe incluir ¼ de segundo después de que el actor habla para que el cerebro del espectador escuche y sepa que tiene que dirigir sus ojos hacia la parte de abajo de la pantalla para leer. Luego de que la escena termina, no debe dejarse el subtítulo más de dos segundos. Entre dos subtítulos consecutivos se deja ¼ de segundo.

**Signos de puntuación:** se usan cuando una oración continúa en el otro subtítulo. **Punto final:** se coloca cuando concluye una idea. **Guiones:** para diálogos. **Signos de interrogación y admiración:** se siguen las mismas reglas que para el texto escrito. **Paréntesis redondos o cuadrados:** cuando se incluye información explicativa. **Dos puntos y punto y coma:** se usan igual que en el texto escrito. **Cursiva:** cuando se incluye información fuera de escena (por ejemplo: narrando algo, o lo que está diciendo la persona que está al otro lado del teléfono). **Mayúsculas y minúsculas:** se utilizan igual que en el material impreso. **Negrita y subrayado:** no se permiten en el subtítulo.

Este artículo también incluye otra serie de detalles relacionados con la cultura y la imagen, que se han considerado en la realización de este trabajo y que se desarrollará en los próximos capítulos.

## REVISIÓN BIBLIOGRÁFICA

Hasta ahora no se han escrito muchos textos sobre la técnica de subtitulado y el análisis de lo que se ha hecho en este campo. Es con el propósito de contribuir al análisis del subtitulado que se ha realizado este trabajo de investigación, por lo que se utilizaron principalmente tres fuentes. Dos de ellas son libros que específicamente analizan el subtitulado y el doblaje, y la última fuente es una compilación de varios textos que se han escrito con respecto al subtitulado y algunos análisis de lo que se ha hecho hasta el momento.

El primer libro, *La traducción para el doblaje y la subtitulación*, de Miguel Duro (Coordinador), es una colección de trabajos escrita por varios autores, y el tema central gira en torno a la traducción audiovisual. Este documento surgió con la idea de dejar por escrito lo que se dijo en el curso "La traducción para el doblaje y la subtitulación" ofrecido en la Universidad de Málaga, en febrero de 1998. La idea central se basa en torno a la importancia de analizar el subtítulo desde un punto de vista interdisciplinario. La compilación se organiza en tres partes principales: "teoría", "historia y géneros" y "práctica".

El segundo texto es *Traducción y doblaje: palabras, voces e imágenes*, de Rosa Agost. Este estudio se centra principalmente en el doblaje. Incluye la descripción de la variedad de traducciones del

material audiovisual. El capítulo II menciona los diferentes tipos de géneros audiovisuales que hay.

La antología de varios artículos incluye los siguientes: *Lecciones de teoría y práctica*, de Leandro Félix Fernández y Emilio Ortega Argonilla (Coordinadores), Universidad de Málaga, 1997, incluye el artículo "El doblaje en España: estudio de un fragmento de Cyrano de Bergerac" de Enrique Brasó. De *Los IV Encuentros Complutenses en torno a la traducción*, 24-29 de febrero de 1992, Editorial Complutense, 1994:, se han utilizado "Estudio sobre la traducción de los títulos de películas" (Isabel Pascua) y "El doblaje de programas televisivos: traducción comunicativa versus traducción semántica" (Francisco Pineda). Otros textos utilizados *La palabra vertida. Investigaciones en torno a la traducción* de Miguel Ángel Vega, y "La traducción audiovisual: estado de la cuestión" de Frederic Chaume, entre otros.

Otras fuentes importantes que se utilizaron son las que tratan sobre la teoría de la traducción en general, como: Vázquez-Ayora en *Introducción a la traductología*, que es un amplio estudio del proceso de traducción y las diversas técnicas que se pueden utilizar para lograr un producto final confiable y fluido. Basin Hatim e Ian Mason, en *Teoría de la traducción*, hablan sobre el discurso y la importancia de la cultura, cuyo objetivo principal es orientar al traductor hacia el concepto de la traducción como un acto comunicativo.

También se consultaron textos que tuvieran relación con la teoría literaria, principalmente en referencia con el "realismo mágico", para lo que se utilizó el libro *El realismo mágico en la novela hispanoamericana* de José Luis Sánchez. Igualmente se consultaron textos relacionados con las metáforas, ya que en el último capítulo se hace un análisis relacionado con este movimiento literario y las metáforas, y cómo pueden influenciar en el subtitulado.

Se decidió analizar el subtitulado ya que es una técnica que se utiliza mucho en la actualidad debido a la masificación y demanda de este tipo de trabajo. La industria cinematográfica y televisiva incluye miles de aficionados que buscan entretenimiento y diversión. La modernización ha acelerado el ritmo de vida, y prácticamente cuando se estrena una película o se presenta un capítulo nuevo de una serie, se exhibe casi de manera simultánea la versión subtitulada.

El análisis que se incluye a continuación se organizó en tres capítulos. En cada uno de ellos se analiza el subtitulado de una obra audiovisual:

Capítulo I, serie televisiva *Friends*.

Capítulo II, la película *Harry Potter y la Piedra Filosofal*.

Capítulo III, la película *Como Agua para Chocolate*.

Se han seleccionado estas tres producciones debido al éxito que han tenido. En el caso de la serie *Friends*, es una producción televisiva,

que se caracteriza por el elemento humorístico y tiene nuevo años de estar al aire, y presenta situaciones de la vida diaria con un tono de humor. En el capítulo II y III ambas producciones están basadas en una obra literaria. En el capítulo II, que se analiza *Harry Potter y la piedra filosofal* se realiza el subtítulo a partir de un original en inglés británico; y en el capítulo III, se analiza *Como agua para chocolate* y el subtítulo a la inversa.

Entre los aspectos que se analizan están las consideraciones que se deben tener, por ejemplo, con la traducción del lenguaje humorístico. Se busca producir en la audiencia de la versión doblada reacciones equivalentes a las de la audiencia de la creación original. También se consideran las adaptaciones culturales. Aunque se esté traduciendo de habla a habla no se debería usar un registro lingüístico limitado a un grupo o comunidad que no represente la colectividad. Como lo menciona Camilo José Cela: "El regionalismo puede degenerar en aldeísmo" (Pineda, "El doblaje...", 359). En cuanto al lenguaje coloquial se estudia el doble sentido y si se logra producir el mismo efecto en los receptores de la lengua meta, y si es así, cómo se cumple con este fin, qué modificaciones se hacen, qué libertades se toman y por qué. También se mencionan las adaptaciones culturales y la relación que tiene la cultura receptora con la de origen, y la necesidad de adaptaciones.

Los medios audiovisuales, en este caso el cine y la televisión, son ideales para contribuir al uso correcto de la lengua; de ahí la importancia de evitar extranjerismos e incorrecciones en general. La función primordial de esta investigación es analizar los aspectos metodológicos y teóricos que se han utilizado hasta ahora, y las estrategias a las que se puede recurrir según el tipo de discurso, percibidas como un medio para canalizar tanto un estilo como un sentido.

El fin primordial de esta investigación es complementar los estudios que se han realizado hasta ahora en el campo del subtítulo. En algunos casos se sugieren algunas opciones que se consideran más certeras para este caso y en otras se analiza en detalle lo que se ha hecho y lo adecuado y conveniente que ha resultado su selección.

## CAPÍTULO I

### **Análisis del subtulado en la serie televisiva *Friends***

La serie televisiva *Friends* tiene mucho éxito en la actualidad entre un público muy amplio, y se caracteriza por el uso de lenguaje coloquial y del humor. En este capítulo se hará un análisis de la traducción de los subtítulos de esta serie y su relación con la cultura en la que se origina y la cultura meta, el vocabulario usado por los personajes y su idiolecto, y el aspecto humorístico.

Debido al auge de la industria audiovisual, actualmente hay gran diversidad de este material y la mayoría de los textos que llegan a la audiencia costarricense son de producción extranjera, lo cual significa que ya sea por doblaje o subtitulación, se han tenido que traducir. Uno de los géneros que tiene más éxito en la televisión son las series. Hay un tipo de ellas que se caracteriza por presentar comedias de situación<sup>3</sup> y algunos de los elementos que las caracterizan son el humor, la duración del episodio (media hora), y los temas a los que hacen referencia.

La serie *Friends* trata sobre la vida diaria de seis personajes principales: Joey, Chandler, Ross, Phoebe, Mónica y Rachel. Este año la serie cumplirá su novena y última temporada. En sus inicios los personajes tenían 20 años aproximadamente, ahora la mayoría ya están

---

<sup>3</sup> Sitcom: comedia que incluye temas de la vida diaria tratados con humor (Agost: 82, 1999)

en la década de los treinta. **Joey** es un actor, al que en ocasiones se le presentan muy buenas oportunidades laborales. De hecho participó en algunos capítulos de la telenovela *Days of Our Lives*, famosa en los Estados Unidos. Le encanta seducir a las mujeres, pero hasta ahora no se ha establecido emocionalmente. **Chandler** fue compañero de la secundaria de Ross, es administrador y actualmente está casado con Mónica. **Ross** es paleontólogo, no ha tenido mucho éxito en su vida sentimental, se ha divorciado tres veces, tiene un hijo de su primer matrimonio. Es hermano de Mónica. **Phoebe** tiene una personalidad muy peculiar, cree en la vida después de la muerte y en los viajes astrales. Sirvió de madre portadora para los hijos de su hermano y su cuñada, y tuvo trillizos. Es masajista. **Mónica** es una chef y está casada con Chandler. Es obsesiva por la limpieza y cuando estaba en la secundaria era obesa. **Rachel** proviene de una familia de nivel económico alto. Ross siempre estuvo enamorado de ella. Al iniciar la serie ella decide independizarse y empezar a trabajar; primero lo hace como mesera y actualmente es encargada de modas en la compañía Ives Saint Laurent.

Probablemente el éxito de la serie radique en el hecho de que los personajes son de clase media-alta, que tienen que cumplir con un horario de trabajo y enfrentan situaciones diarias como cualquier otra persona de su edad, tales como crisis de la edad (cuando Rachel

cumplió 30 años) o la dificultad por la que atraviesan las personas que quieren dejar de fumar (cuando Chandler lo intentó). También el público puede apreciar, como el título lo indica, una fuerte amistad entre los protagonistas, que a pesar de sus diferencias de personalidad, saben tolerarse y disimularse muchas cosas y así fortalecer su relación.

Para el análisis que se realiza en este capítulo se seleccionaron dos capítulos al azar. Uno de ellos trata sobre el embarazo de Phoebe, como madre portadora de sus sobrinos, su visita al ginecólogo y la sorpresa al descubrir que serán trillizos. Mientras tanto, Joey y Chandler no quieren apagar la televisión, ni permiten que nadie la toque, porque de casualidad descubrieron un canal de sólo pornografía al que no están suscritos y no quieren perder la señal. Ross está ante un dilema ya que no sabe si ama a Emily, su novia inglesa. Mónica lo motiva a que la vaya a buscar al aeropuerto a declararle su amor.

En el otro capítulo Rachel está embarazada de Ross, y se ha creado toda una expectativa sobre quién provocó a quién para hacer el amor. Accidentalmente Ross grabó todo y el video pondrá en evidencia a Rachel. Inicialmente Ross le va a entregar el video a Rachel para que ella disponga de él; lo va a romper, pero los demás reclaman porque lo quieren ver.

Debido a este éxito de la serie televisiva *Friends*, se la ha seleccionado para realizar un análisis de la traducción de los aspectos

humorístico y cultural, del uso del lenguaje coloquial y del juego de palabras, entre otros.

#### LENGUAJE HUMORÍSTICO

La mayoría de las comedias de situación son el reflejo de una sociedad determinada. Esto significa que los elementos culturales y las referencias intertextuales estarán muy presentes y el humor también será típico de esta cultura.

Para traducir el lenguaje humorístico se requiere de ciertas destrezas, tales como la capacidad de interpretación para encontrar un sentido coherente a la versión original y la capacidad de expresión para poder plasmarlo de la mejor manera en la lengua meta.

Se debe considerar en este tipo de material que el medio verbal no es la única manera de comunicar algo. Los gestos son parte inherente de la producción audiovisual. Muchas veces el humor se consigue no por lo que se dice, sino por cómo se dice. En este momento entran en función la entonación y los gestos (lenguaje corporal). En el siguiente ejemplo Mónica quiere ser enfática en relación con los sentimientos de Ross, y esto lo hace reforzando la entonación de sus palabras.

**MÓNICA:** You´ve got to see her again.  
*Debes verla de nuevo.*

**ROSS:** Why do you care so much?  
*¿Por qué te importa tanto?*

**MÓNICA:** Because, (refuerza la pronunciación) you could get to live my fantasy.  
*Porque tú podrías vivir mi fantasía.*

**ROSS:** You have fantasies about Emily?  
*¿Has tenido fantasías con Emily?*

**MÓNICA:** No, you know the fantasy. (refuerza la pronunciación)  
*No, tú sabes "La Fantasía".*

Mónica quiere motivar a su hermano Ross para que vaya a buscar a su novia Emily al aeropuerto. Ross está indeciso y el argumento de Mónica para convencerlo es hacer referencia a su fantasía de una pareja de enamorados que se encuentran en el aeropuerto. Ella no se refiere a esta fantasía como cualquier fantasía, sino a esa específicamente. En el subtítulo se usan las comillas para marcar esa entonación y aparece en la pantalla como "*la fantasía*". En este mismo ejemplo es importante retomar la siguiente intervención de Ross:

**ROSS:** You have fantasies about Emily?  
*¿Has tenido fantasías con Emily?*

Una traducción literal y más apegada al original sería: "*¿Tienes fantasías con Emily?*" En el original se tradujo "*have fantasies*" por "*has tenido*", cuando lo correcto es "*tienes*", tanto porque se mantiene el tiempo verbal como por economía de palabras. En este caso es importante considerar las soluciones que propone Roberto Mayoral Asencio (en: La traducción para el doblaje y la subtitulación, 33) para

lograr naturalidad en los subtítulos: 1. recortar los significados y desechar los secundarios o más redundantes, pero a costa de perder fidelidad del original; y 2. usar una expresión más sintética para expresar los mismos contenidos. Esta síntesis se alcanza escogiendo, cuando existe la opción, tiempos verbales más cortos, sustituyendo nombres por pronombres, mediante omisiones, supresión de vocativos, lenguaje fático, apelativos, etc.

En el siguiente ejemplo se seleccionó un tiempo verbal más sintético que permitiera utilizar menos palabras.

**Ross:** Oh! Her uncle had already planned on doing it, and, you know, we had already said good-bye this morning.  
*Su tío ya se había ofrecido, y además nos despedimos esta mañana.*

Mónica quiere saber por qué Ross no acompañó al aeropuerto a su novia, Emily. Él le explica que el tío de ella ya lo había planeado y que se despidieron en la mañana. Si se utiliza el mismo tiempo verbal del original quedaría así: *"Su tío ya se había ofrecido, y además ya nos habíamos despedido esta mañana."* Esta versión está más apegada al original, pero es mucho más larga que: *"nos despedimos esta mañana"*.

La labor de síntesis se refuerza todavía más cuando la traducción se hace desde lenguas más sintéticas que aquellas a las que traducimos. Este es el caso del subtítulo del inglés al español

(Mayoral, "La traducción para el doblaje y la subtitulación", 31). Sin embargo en el español se cuenta con el beneficio del uso de los pronombres. El verbo en español permite incluir los objetos directos e indirectos por referencia (con los pronombres personales), lo que permite varias combinaciones a partir de una sola raíz.

**MÓNICA:** Hey, cheer up!

*Oye, animate.*

**MÓNICA:** You will see her again, right?

*Volverás a verla, ¿no?*

Mónica quiere animar a su hermano. En el original se usa el pronombre "her" y en la versión traducida se combina el verbo con el pronombre y queda: "verla", lo que le da más sintetismo y permite ahorrar espacio y palabras, que es uno de los objetivos principales del subtítulo.

Otro ejemplo donde se utiliza el pronombre es el siguiente. Phoebe fue inseminada artificialmente para tener el bebé de su hermano. Los médicos estaban preocupados de que no pudiera tener el bebé. Sin embargo, ya tiene varios meses de embarazo y se está haciendo la revisión correspondiente. Al escuchar el corazón del bebé la ginecóloga descubre que no hay solo un latido, si no tres. En el ejemplo la frase: "you guys" pasa a ser "les". En este caso al sustituirlo por este pronombre se gana en sintetismo, pero se pierde el tono coloquial que caracteriza a este personaje.

**PHOEBE:** Three? You guys were worried I wouldn't even have one.  
*¿Tres? Les preocupaba que no fuera a tener ni uno.*

Otro aspecto que caracteriza al personaje de Phoebe, es el uso de ciertas expresiones y los gestos exagerados. En esta misma escena, luego de que la ginecóloga le confirma a Phoebe y a su amiga Rachel que se escuchan tres latidos, Phoebe expresa su asombro repitiendo la misma frase tres veces, y en la última ocasión gesticula de manera exagerada y sube el tono de voz.

**RACHEL:** Are you sure there are three?  
*¿Está segura de que hay tres?*

**GINECÓLOGA:** Definitely.  
*Definitivamente.*

**PHOEBE:** Oh my God. Oh, my God. **Oh my God!**  
*Dios mío, Dios mío. ¡Dios mío!*

La puntuación ha servido en este caso para transmitir en la medida de lo posible la admiración y el asombro del personaje.

#### IMÁGENES Y PALABRAS

El funcionamiento entre imagen y palabras, la interacción de los dos sistemas de significación del texto audiovisual, se manifiesta en términos de cohesión y de coherencia entre las dos narraciones simultáneas, la verbal y la visual, de modo que el traductor se ve obligado a poner en práctica estrategias de traducción capaces de transmitir no sólo la información que

contiene cada narración, sino el sentido que irrumpe como fruto de su interacción. (Pineda, Narrativa..., 450).

Esta característica, deseable en todo traductor de material audiovisual, es muy exigente. Habrá ocasiones en las que no se logre completamente y otras en las que sí, esto por medio de la síntesis de ideas. Al escribir en pocas palabras lo que dicen los personajes, el espectador tendrá oportunidad de disfrutar de la imagen (gestos de los personajes, vestuario, decoración de la escena, etc.).

Una de las características principales de la actuación es precisamente la habilidad que tengan los actores para transmitir sentimientos o emociones no sólo con repetir un guión, sino también por medio de la entonación, gestos y ademanes. La serie *Friends* es humorística y en bastantes escenas los personajes usan lenguaje coloquial que se convierte en cómico precisamente por la manera como el personaje lo dice o por los gestos que hace. Por ejemplo en una escena Joey y Chandler están muy emocionados porque, sin razón aparente, al tocar el control remoto les apareció un canal de pornografía gratis. Hay un fontanero trabajando en el baño y cuando sale y ve las escenas en la televisión pregunta: "¿De dónde salió eso?", Chandler responde que Joey sólo presionó el control remoto y apareció el canal. El personaje, al decir esta línea, demuestra con sus gestos y su

entonación la emoción que siente y el asombro de poder “disfrutar” de ese canal gratis:

**CHANDLER:** Joey just pressed something on the remote **and it just came on.** (en este momento señala el televisor y levanta el tono de su voz, revelando emoción)  
*Joey presionó algo en el control y simplemente apareció.*

En la versión subtitulada no se transmite el mismo sentimiento, a no ser que el espectador tenga oportunidad de ver la expresión de Chandler.

En otra escena Mónica está motivando a Ross para que vaya a buscar a Emily al aeropuerto; quiere saber si Ross está en realidad enamorado de ella. Ross no contesta de manera directa sino con su expresión y Mónica lo confirma diciéndolo en voz alta y dándole cierta entonación, como complemento a la actuación del personaje.

**MÓNICA: You love her. (entonación)**

*La amas.*

**ROSS:** (Sonrisilla como de vergüenza) What is love really?

*¿Qué es en realidad el amor?*

**MÓNICA: I knew you loved her. (entonación)**

*Yo sabía que la amabas.*

El personaje de Mónica dice las expresiones marcadas en negrita con un tono diferente que indica la suspicacia que siente en ese momento. Este elemento se pierde en el subtítulo y el espectador sólo lo podría recibir viendo la imagen y la expresión del original.

En la siguiente escena en particular son de suma importancia los gestos de Joey, ya que existe una estrecha relación con el tema del que se está hablando y el comportamiento del personaje. Están Mónica, Chandler y Phoebe sentados a la mesa. Ross está frente a ellos y Joey detrás de ellos. Ross les dice que no les enseñará el vídeo (que definirá quién sedujo a quién, entre Ross y Rachel para hacer el amor) y que lo va a destruir. Joey acepta, pero a la vez gesticula algo. Ross vuelve a negar que lo va a enseñar y Joey gesticula de nuevo.

**JOEY:** You know what, this is not fair to her. Let's just forget about the tape.  
*No es justo con ella. Olvidémonos de la cinta.*

[Joey se coloca detrás de los demás y gesticula con los labios "show it to me" ("muéstramelo o enséñamelo a mí". Este mensaje se pierde, no se subtitula y sólo si el espectador tiene la oportunidad de ver a Joey señalándose el pecho, entenderá lo cómico del momento)]

**ROSS:** No.  
*No.*  
**JOEY:** You're right.  
*Tienes razón.*

[Gesticula de nuevo, ya que acaba de decir que acepta la idea de Ross, pero quiere hacer lo contrario sin que los demás se enteren]

**ROSS:** Joey, no!  
*¡Joey, no!*  
**JOEY:** Loud and clear!  
*¡Ya te entendí!*  
[Por última vez gesticula que se lo enseñe sólo a él]

En la última línea del ejemplo anterior aparece una frase hecha, de uso coloquial. En este caso el traductor se enfrenta a la intertextualidad, que se define según Rosa Agost (102) como la aparición en un texto, de referencias a otros textos (orales, o escritos, anteriores o contemporáneos). Estas referencias, denominadas también ocurrencias textuales, funcionan como signos que el espectador ha de saber descifrar si quiere comprender el significado total del texto. En este sentido, el traductor ha de ser capaz de reconocer una referencia (religiosa, cultural, etc.), una alusión, un cliché, una cita famosa y traducirla de manera correcta, para que los espectadores del texto audiovisual doblado o subtulado, tengan las mismas posibilidades de reconocer esta intertextualidad que los espectadores del original. Retomando el ejemplo anterior, específicamente esta expresión:

*"Loud and clear"*, resalta el hecho de que se pudo traducir así: *"Fuerte y claro"*, una traducción literal, pero que se adaptaría más a otro contexto. Sin embargo, en la versión traducida se logra un producto dinámico y más apegado al sentido de la escena, y queda como: *¡Ya te entendí!*

En otra escena donde Rachel está tarareando una canción y trata de recordar dónde la escuchó, se refiere a la melodía diciendo que la tiene *pegada*, expresión utilizada con frecuencia en español para referirse a este tipo de situaciones.

**RACHEL:** What´s that song? It´s been on my head all day.  
*¿Qué canción es esa? La tengo pegada.*

En lugar de traducirlo así: “ha estado en mi cabeza todo el día”, el traductor opta por algo más económico e igualmente válido y reconocido, como es el uso de la expresión: “la tengo pegada”.

Los textos audiovisuales se caracterizan por tener un valor añadido que proviene de la naturaleza del material. Frederic Chaume (67) define la traducción audiovisual como una modalidad de traducción de unos textos especiales en donde varios códigos de significación, que utilizan dos canales de comunicación diferentes, convergen en el mismo tiempo y en el mismo espacio. El resultado es un *texto multidimensional* cuya coherencia depende extraordinariamente de los mecanismos de cohesión entre la narración verbal y la narración visual. Chaume menciona los cinco mecanismos de cohesión definidos por Halliday y Hasan (66):

- a. De referencia (pronombres personales, posesivos, demostrativos, etc.)
- b. De sustitución (nombres, verbos y ciertos pronombres)
- c. De elipsis (cualquier parte de la oración o texto)
- d. De cohesión léxica (repetición de palabras, sinónimos, antónimos)

- e. De conexión (conjunciones tradicionales y marcadores discursivos)

Este último tipo de vínculos de conexión se da mucho en esta serie televisiva. Retomando las soluciones propuestas por Mayoral Ascencio (33) en cuanto a la naturalidad en la subtitulación, se presenta el caso del doblaje de las expresiones muy comunes en el habla inglesa, que se omiten por completo en la subtitulación, como por ejemplo: "hey", "OK", "I mean", "so", "all right", "oh", como se nota en los siguientes ejemplos que se han seleccionado al azar a lo largo de todo el capítulo:

**ROSS:** So, Emily just went to the airport.  
*Emily acaba de ir al aeropuerto.*

**MÓNICA:** Oh, why didn't you take her?  
*¿Por qué no la llevaste tú?*

**MAN:** Hey, it happened to me once.  
*A mí me pasó una vez.*

**RACHEL:** All right. You know what, we don't have to watch this while we eat.  
*Oigan, ¿tenemos que ver esto mientras comemos?*

**MÓNICA:** Ok. At least I could mute it.  
*Al menos quitaré el volumen.*

**ROSS:** Ah, that's the thing, I don't know.  
*Esa es la cosa: no lo sé.*

**PHOEBE:** I mean, so, in a few months I'm going to have three full grown babies just walking around inside me?  
*¿En unos meses tendré tres bebés gigantes caminando dentro de mí?*

Este tipo de interjecciones o expresiones son bastante comunes en inglés, mientras que no lo son tanto en español. En ocasiones no se usan en su sentido literal, ni con un significado específico, sino más bien como muletillas, que si se eliminan no le restan sentido a la oración.

Una de las características del lenguaje humorístico es el juego de palabras. Según Marcos Rodríguez Espinoza ("La traducción para el doblaje y la subtitulación, 111), el juego de palabras se basa en la singularidad semiótica que ciertos componentes léxicos adquieren en un texto determinado, en función de sus características fonéticas y gráficas, así como de sus significados. Descifrar este recurso estilístico constituye un extraordinario desafío para el traductor de textos audiovisuales, puesto que tiene que reproducir en su traducción los distintos significados de las palabras, la disposición de los significantes y la relevancia ideológica y cultural que el término tiene en el original.

Tal es el caso de la siguiente escena: Phoebe, al enterarse de que va a tener tres bebés y de que su hermano tendrá que dejar la universidad para poder mantenerlos, está preocupada por encontrar una actividad económica que le permita ganar suficiente dinero de manera rápida para ayudar a su hermano. Phoebe es masajista y se le

ocurre que su hermano puede conducir un vehículo, tipo camioneta, acondicionado para ofrecer transporte público y a la vez masajes. El interés principal que tiene al compartir esta idea con sus amigos es decidir cuál será el nombre más atractivo para designar esta actividad. Con anterioridad lo había comentado con Rachel. Phoebe propuso *"relaxa taxi"* que se tradujo por *"relaja-taxi"*. Y Rachel propone *"relaxa cab"*, traducido por *"relaja-transporte"*. Esta opción no le llama la atención a Phoebe ya que la considera poco atractiva. Rachel insiste en que es una buena opción y cambia el tono en que lo dice: *"relaxacab"*, que se traduce sin guión: *"relajatransporte"*. Phoebe dice que así está mejor. Incluso en el original el juego de palabras es muy sutil y si se quiere casi sin sentido. La palabra *"cab"* en un diccionario inglés-español se define como: "taxi, cabina (cabin of truck, of locomotive, etc.), cabriolé (horse-drawn carriage)" (Larousse, 1993). Tomando en cuenta esta definición *"taxi"* y *"cab"* son sinónimos en inglés, por lo tanto el traductor debe recurrir a otra opción para producir ese mismo juego de palabras en la traducción final. Según el diccionario de la Real Academia Española, *"taxi"* se define como: "automóvil de alquiler con conductor, provisto de taxímetro". Con base en lo anterior se concluye que el traductor puede utilizar en lugar de *"cab"*, automóvil de alquiler (opción poco económica y nada natural)

o la opción que se da en la versión traducida, que podría ser la más adecuada y apegada al sentido del original.

Otro caso en el que no se considera necesaria la inclusión de cierto término es en el siguiente ejemplo, en el que Phoebe le indica a su hermano que van a tener tres bebés, él se emociona y dice que ya tendrá su banda.

**PHOEBE'S BROTHER:** I finally got my band.  
*¡Finalmente tengo mi banda de música!*

En este caso no se considera necesario incluir “de música” por que es algo que resulta evidente. No existe posibilidad de que la audiencia confunda el término banda con las otras posibles acepciones que tiene, ya que se están refiriendo al parto múltiple y a la posibilidad de que serán más miembros en la familia para formar el conjunto musical.

Un aspecto muy importante en la traducción de este tipo de material es el de la demanda del mercado y el auge y variedad de materiales audiovisuales que se producen, así como también la variedad lingüística. Al considerar la traducción como un acto comunicativo, se tiene que asumir que está sujeto a cambios en función de quién dice qué, a quién, por qué, para qué, cómo, cuándo y dónde. Existirán variedades de uso (campo, modo) y de usuario (temporal, geográfico, social, idiolectos) (Agost, 114).

## REFERENCIA CULTURAL

Los elementos culturales que presentan problemas a la hora de traducir suelen ser: lugares específicos de alguna ciudad o de algún país; aspectos relacionados con la historia, con el arte y con las costumbres de una sociedad y de una época determinada (canciones, literatura, conceptos estéticos); personajes muy conocidos, la mitología, la gastronomía, las instituciones, las unidades monetarias, de peso y medida, etc. Es decir todos los elementos que hacen que una sociedad se diferencie de otra, que cada cultura tenga su idiosincrasia. (Agost, 99-100).

En casos en que el traductor de material audiovisual se enfrente a referencias culturales puede hacer las adaptaciones necesarias (referirse a un elemento más conocido en la cultura meta); explicar el elemento cultural; neutralizar el elemento y eliminarlo; y por último dejar la referencia sin traducción.

Cualquiera que sea la decisión que tome el traductor debe estar firmemente basada en su conocimiento tanto de la cultura original como de la cultura meta.

Veamos el siguiente ejemplo:

**Ross:** Is that why in Junior High you were the only one who hung out with the Ucranian Kid?

*¿Por eso en secundaria eras la única que andaba con ese chico de Ucrania?*

Ross está hablando con su hermana Mónica y le recuerda su comportamiento en la adolescencia. Él se refiere específicamente a cuando estudiaban en "Junior High". En nuestra cultura no se realiza esta diferencia de niveles durante la secundaria, por lo que en el subtítulo queda simplemente como secundaria, término totalmente válido y que transmite la misma idea del original.

En otra escena:

Aparece Rachel tarareando una canción. Es el tema musical de la película **Good Will Hunting**. Sin embargo, Chandler le da una broma y le dice que es el tema de **Good will humping**. Que se traduce en el subtítulo por: **En busca del pepino**.

Primero se da la referencia cultural hacia el tema original de la película y luego con base en éste se da un juego de palabras para darle un tono humorístico. En realidad aquí se pierde el sentido del diálogo, aunque se trata de mantener el mismo tono, ya que la traducción del título de la película *Good will hunting* al español es *En busca del destino* y la versión humorística de la serie, *Good will humping*, se tradujo por *En busca del pepino*. Se mantuvieron los mismos elementos y *humping* se tradujo por *pepino* para compensar y darle un toque de humor. En todo caso el público de una película subtitulada es

siempre consciente de lo extranjero al escuchar el diálogo del original, lo que define a la subtitulación como una modalidad de traducción orientada en principio a la cultura de origen.

Como se mencionó anteriormente el inglés se caracteriza por el sintetismo y esta característica se presenta también en el lenguaje hablado, donde es común usar ciertas palabras por sus siglas o sólo las primeras letras. Este es el caso en que los personajes se refieren a la pornografía que están viendo en la televisión; en inglés existe el término "pornography", pero los personajes se refieren a ella solo como "porn". A continuación se incluyen algunos ejemplos:

**JOEY:** Imagine a protective **porn** bubble, if you will?  
*Imaginen una burbuja **pornográfica** protectora, ¿sí?*

We still have **porn**.  
*Aún tenemos **pornografía**.*

Phoebes, you're blocking the **porn**. Look out.  
*Phoebe, estás tapando la **pornografía**. Cuidado.*

También se da el caso en que Phoebe se refiere a la cita que tiene con la ginecóloga y no se refiere a ella como "gynecologist" sino como "GYN"

**PHOEBE:** Oh, that reminds me I have to see my GYN.  
*Eso me recuerda que debo ver a mi ginecóloga hoy.*

O también en el caso en que se refieren a algo tan común como la televisión.

**JOEY:** Why would he turn off the TV?  
*¿Por qué apagaría el televisor?*

So, no one touches the remote and no one touches de TV.  
*Nadie puede tocar el control, y nadie puede tocar el televisor.*

And no one touches the air around the TV.  
*Y nadie puede tocar el aire alrededor del televisor.*

En el caso de la palabra "porn" se considera que se pudo haber usado en la versión traducida "porno", ya que la serie se caracteriza por su tono coloquial y este término es usado en el habla común de la lengua meta. En cuanto al término "ginecólogo" no existe un equivalente similar al que se usa en la versión original por lo que se debe usar el término completo. En el ejemplo del televisor, en español se usa también "TV" o "tele", por lo que se pudo sustituir preferiblemente por tele, que suena más natural y es de uso más común. La intención de utilizar esta técnica producirá una traducción, desde la perspectiva de Hatim y Mason, comunicativa, pragmática y semiótica (86).

Es con la idea de lograr un lenguaje universal que en los materiales audiovisuales se trata de usar un lenguaje neutro (Mayoral Asensio, 28) que no corresponde a ningún grupo particular de hablantes y que intenta evitar aquellos elementos que pueden caracterizar un

discurso como perteneciente a un grupo particular de ellos. Por eso se escogen las formas usadas en general de forma más amplia por los hablantes de la lengua meta. Teniendo en cuenta estas consideraciones y pensando en la traducción como proceso, se analiza a continuación el siguiente ejemplo. Cuando Ross va al aeropuerto, Emily lleva en su bolso una barra grande de chocolate marca *Toblerone*. Se lo regala a Ross, él lo lleva al apartamento, y Joey se lo come. Joey es un personaje que se caracteriza por comer mucho, y de todo. Cuando Ross decide irse para Inglaterra, Joey le pide que le consiga otra barra de chocolate.

**JOEY:** Can you pick me one of those **Toblerone bars**?  
*¿Puedes traerme otro de esos **chocolates**?*

En este caso el traductor neutralizó de manera acertada el uso de la marca específica de los chocolates y utiliza el término genérico para referirse a ellos.

Al analizar una traducción se confirma el hecho de que un texto es más que una sucesión de palabras. En él van incluidas ideas y cultura. Como lo indica Patrice Pavis (91), la cultura es omnipresente hasta el punto que no se sabe dónde comenzar a investigarla, especialmente cuando la escena ofrece varios sistemas y signos. La traducción intergestual e intercultural recuerda el hecho de que la

cultura interviene en todos los niveles y en todos los momentos de la vida social y en todos los rincones del texto y de la representación. La serie *Friends* es un buen ejemplo ya que está de moda entre una amplia variedad de público. Cada personaje tiene sus expresiones y actitudes características. El público se llega a identificar con ellos y por la naturaleza de la serie (presenta situaciones comunes, para casi cualquier persona, con un toque de humor), el público está en contacto con elementos culturales y del lenguaje propios de los E.E. U.U. En general la traducción de los subtítulos en esta serie es adecuada; sin embargo, se pierden algunos elementos con carga cultural que en ocasiones se compensan con las imágenes.

## CAPÍTULO II

### **Análisis del subtítulado en la película *Harry Potter y la piedra filosofal***

*La película Harry Potter y la piedra filosofal* se realizó con base en el libro escrito por Joanne Kathleen Rowling. Los actores de la película son ingleses, por lo que se analiza el registro y su traducción. También existe un juego de palabras que tiene una intención que se conserva en la versión traducida. En este capítulo se realiza un análisis del registro utilizado por los personajes y la importancia de las imágenes, como un medio para complementar la traducción del subtítulo. Para la investigación que se realiza en esta sección, se escogieron escenas de la película que ejemplificaran el aspecto que se desea analizar.

Este libro se publicó por primera vez en 1997 y es el primero de una serie de siete títulos, de los cuales se han publicado cuatro hasta la fecha. Cuenta la historia de un niño de once años que vive con sus tíos, los Dursley, desde que sus padres murieron cuando él era un bebé. Un día llega a la casa de sus tíos una carta invitando a Harry a estudiar en la Escuela Hogwarts de magia y brujería. Harry descubre entonces que sus padres fueron dos poderosos hechiceros que fueron asesinados por el malvado brujo Voldemort. Harry descubre así sus poderes y decide ingresar a la escuela. En el tren que lo llevará conoce a Ron Weasley,

quien llegará a ser su gran amigo. Al llegar a la escuela, el sombrero seleccionador ubica a los estudiantes en alguna de las casas en las que se divide la escuela (Casa Gryffindor, Casa Hufflepuff, Casa Ravenclaw, Casa Slytherin). Harry y Ron, junto con Hermione Granger, son asignados a la Casa Gryffindor, dirigida por Minerva McGonagall. Draco Malfoy es otro estudiante que fue incluido en la casa Slytherin y que tiene rivalidad con Harry. Otros personajes son: Albus Dumbledore, director de Hogwarts y el mago más poderoso; Severus Snape, profesor de pociones y director de la casa Slytherin; Quirrell, profesor de defensa contra las artes oscuras; y Rubeus Hagrid, un gigante bonachón y uno de los mejores amigos de Harry.

La película fue producida por la compañía Warner Brothers en el 2001 y a partir de allí surgió lo que se puede llamar una "moda de Harry Potter", tanto por los libros, como por la película y cualquier artículo promocional relacionado con el personaje. Niños y adultos fácilmente se familiarizaron con el nombre del personaje principal, los encantamientos, el nombre de la escuela y sus respectivas casas. Antes de iniciar la traducción de la obra o película es conveniente valorar elementos tales como: para quién fue escrita, en qué medio, el tipo de registro que utiliza, la intención del autor, etc. Es definitivo que también se necesita un análisis del discurso de la obra original para traducir el guión con nivel aceptable.

Francisco Pineda en su ensayo “Narrativa de ficción y narrativa cinematográfica: análisis de *The Collector*”, indica el auge del cine y de la literatura en general:

ya nadie duda de que el cine se ha implantado en nuestra sociedad de forma irreversible, dando lugar, entre otros factores, a una industria billonaria que se extiende por todos los rincones del planeta. Ni que decir tiene que la literatura en general y la literatura de ficción en concreto tiene un arraigo e implantación casi universales. A su vez los préstamos de la literatura al cine se pueden contar por miles. Este hecho ha dado a luz a un corpus variado de publicaciones sobre todo en lo que se refiere a la influencia de un medio sobre otro (449).

Tomando en cuenta la cita anterior y la teoría del polisistema propuesta por Cattrysse (citado por Chaume, 404), es que se ha seleccionado la película *Harry Potter y la piedra filosofal*. Dicha teoría incluye cuatro campos en los que se pueden basar los estudios sobre traducción audiovisual:

- a. Cuál ha sido la política de selección de los textos literarios escogidos para su adaptación cinematográfica; es decir,

cuáles han sido las razones por las que ciertos textos literarios se adaptan al cine.

- b. Cuál es la política de adaptación de los textos seleccionados, cómo se han de adaptar (relevancia narrativa frente a redundancia narrativa, más propia de los textos literarios), si existen normas en cada cultura o en cada época, etc.
- c. El modo en que las adaptaciones filmicas, en cuanto a textos que son, funcionan en el marco del contexto cinematográfico, es decir, la consideración discursiva e incluso política de estos textos traducidos como *productos* (cómo los recibe el público, qué se menciona en los títulos de crédito, qué dice la crítica, etc.)
- d. Las relaciones que se producen entre, por una parte, las políticas de selección y adaptación y, por otra, la función o posición del texto adaptado en el contexto cinematográfico.

#### REGISTRO

El lenguaje varía según el tiempo, la ubicación geográfica, el origen social de los hablantes y el contexto en el que se usa. El análisis del lenguaje coloquial ocupa un lugar primordial en la literatura (Agost, 188). El registro coloquial se relaciona principalmente con la producción oral e informal y de la vida diaria. Se deben analizar dos aspectos: 1.

relación entre el texto y las características de los personajes, tales como su origen social y geográfico; y 2. cualidades que relacionan el texto y el contexto. En este apartado se considera el registro como un estilo lingüístico que relaciona a varios hablantes. Según Hatim y Mason (67) existen tres variantes del registro:

- El campo del discurso, que se refiere al tema de discusión. En este caso sería el análisis del diálogo diario que se da entre los personajes, en un entorno de ficción y fantasía.
- El modo del discurso, que se refiere a los medios lingüísticos, las principales diferencias entre el lenguaje hablado y escrito. En el caso de las producciones audiovisuales (Agost, 188) se considera un discurso “espontáneo” de manera ficticia, ya que en realidad en un principio se escribió para ser hablado y no para permanecer escrito.
- El tenor del discurso se refiere a la relación entre el emisor y el receptor. Indica el nivel de formalidad o informalidad en el acto comunicativo.

Para este efecto de comprobar la importancia del registro y las variantes que puede presentar, se analizarán los nombres de los **hechizos** que se utilizan en la película.

Los hechizos, según el diccionario de la Real Academia, se definen como: “práctica usada por los hechiceros para intentar el logro

de sus fines; cosa u objeto que se usa en tales prácticas" (1090). En esta historia los hechizos son primordiales. La autora ha inventado una serie de hechizos que cumplen con diferentes fines y cuya traducción se ha mantenido fiel al original en la versión en español. El nombre de los hechizos ha sido creación de la autora. Ella se vale de un juego de palabras dependiendo del uso que se le vaya a dar al hechizo; en su mayoría usa combinaciones del inglés con palabras del latín. Al ser el español un idioma que tiene sus raíces en el latín, resulta fácil establecer la relación que existe entre el nombre del hechizo y la función de éste.

A continuación se incluyen algunos de los hechizos o conjuros que se utilizan en la película y que se obtuvieron de Internet ([http://www.i2k.com/~svderark/lexicon/spells\\_z.html](http://www.i2k.com/~svderark/lexicon/spells_z.html))

**Alohomora** (AL-o-ho-MOR-ah)

Traducción
------------

**Alohomora** "aloha" hawaiano, despedida + "mora"

del latín obstáculo

**Este encantamiento se usa para abrir una puerta cerrada.**

- Hermione usa este hechizo para que Harry, Ron y ella puedan entrar al pasillo prohibido del piso 3. No funciona para abrir la puerta en la que se necesita la llave con alas, en la

habitación que protege la Piedra Filosofal. Este hechizo se encuentra en el *Standard Book of Spells* (Libro estandarizado de hechizos)

---

## Wingardium Leviosa

(win-GAR-dee-um lev-ee-OH-sa)

Traducción

## Wingardium Leviosa

"wing" + "arduus" del latín alto, empinado + "levo" del latín levantar, levitar

### hace levitar una pluma

- Es un hechizo muy sencillo que se les enseña a los estudiantes de primer año.
  - En un excelente ejemplo de cómo la intención afecta la magia, Ron usa este hechizo para hacer que un troll de montaña levite y caiga sobre su propia cabeza, aunque la parte del hechizo "wing" (ala) se refiera específicamente a las plumas.
  - Flitwick dice que la levitación es una de las destrezas rudimentarias que cada hechicero debe tener y por eso se la enseña a sus estudiantes de primer año.
- 

## Petrificus Totalus (pe-TRI-fi-cus toe-TAH-lus)

Traducción

## Petrificus Totalus

"Petrificare" del latín convertir en piedra + "totalis" del latín totalmente

**Convierte todo el cuerpo de la víctima en totalmente rígido**

- Hermione usa este hechizo sobre Neville, no sin antes disculparse, cuando trató de detenerlos para recuperar la Piedra Filosofal
- 

Claramente se produce aquí un juego de palabras. Según Vázquez-Ayora en "la paronomasia (juego de palabras) hay por lo general aberración o extensión de sentido. La traducción literal perdería los indicios necesarios para la comprensión cabal de los hechos extralingüísticos, y es el problema más grande de los traductores de obras o tiras cómicas" (319). Según sea el caso hay ocasiones en las que el traductor debe recurrir a la técnica de adaptación para mantener el sentido y el mensaje, en este caso se enfrenta con los siguientes hechos: a. Lo que se dice en una lengua se dice en la "misma forma" en la otra; b. Lo que se dice en una lengua se dice en "distinta forma" en la otra; y c. Lo que se dice en una lengua "no se dice en la otra".

Al menos en la producción original, J. K. Rowling se mantuvo al lado de los productores y directores para tratar que la película fuera lo más fiel posible a su libro, y también insistió en que el elenco estuviera compuesto por ingleses. Los productores de la película, así como los traductores, han respetado la elección de la autora de usar el latín. Esta variación lingüística arroja una luz sobre la intención de la autora al crear estos nombres. La autora ha creado su propio idioma, basado

siempre en el inglés y en ocasiones combinado con el latín, pero con cierto juego de palabras y significados que le dan un matiz especial. El espectador/lector podrá captarlos a simple vista o en ocasiones será necesaria cierta suspicacia, como en la escena del espejo abandonado que descubre Harry. Un día por accidente Harry descubre un gran espejo y luego de un momento de mirarse en él, ve además de su reflejo, el de sus padres, sonriéndole de una manera amorosa. De pronto aparece Dumbledore y le explica que este espejo lo que refleja son los deseos más profundos de la persona que se para frente a él y su nombre es el espejo "oesed". Este juego de palabras se debe a que los objetos en los espejos se reflejan a la inversa y la palabra deseo de atrás para adelante se lee "oesed". En el original también se da este juego de palabras y el nombre del espejo en inglés es "Erised", que es "desire".

En palabras de Hatim y Mason (64) el registro es el término empleado para la clase de variedad que se distingue de esta manera, es decir, con arreglo del uso. Recurriendo a las palabras de Haliday et al., citado por Hatim y Mason (87), la categoría de registro es mantenida para dar cuenta de lo que las gentes hacen con su lenguaje. Cuando observamos la actividad lingüística en los variados contextos donde tiene lugar, hallamos diferencias en el tipo de lenguaje que se selecciona como apropiado a los diferentes tipos de situación. Es decir,

los registros se definen como las diferencias en gramática y vocabulario, entre otros, que hay entre dos muestras de actividad lingüística.

Siguiendo el análisis hecho por Hatim y Mason y considerando el tenor del discurso, se debe poner especial atención al hecho de que el libro es escrito por una autora inglesa y la película es producida con actores ingleses, cuyo acento y uso de expresiones difieren del inglés estadounidense y, como lo indica Francisco Pineda ("Narrativa...", 456) en el caso de nuestra cultura, la cultura anglosajona es la dominante, por lo que el traductor tiene que ser consciente de que los transvases serán más fluidos desde su cultura a la nuestra. Esto indica que, en su mayoría los traductores latinos están más familiarizados con expresiones del inglés estadounidense y también en cuanto a los textos audiovisuales, a la pronunciación de este origen.

Es un hecho que cualquier elección que motive al traductor está relacionada con el contexto sociocultural en el que se produce la traducción, y en especial en la películas, porque se observa de manera más directa. Según Mary Snell-Hornby (39), un traductor debe tener conocimiento no sólo de los dos idiomas, sino también de las dos culturas que están involucradas en la actividad; lo cual quiere decir que el traductor debe ser bilingüe y bicultural.

Hatim y Mason se refieren a los aspectos que se deben considerar cuando se traduce: "... la posición del texto original en tanto que

producto social, los lectores a quienes va dirigido, las circunstancias socioeconómicas de su producción, su traducción y recepción por los lectores de la versión, son todos factores relevantes al estudiar el proceso traslaticio" (24). El traductor tiene que cumplir primero su función de lector (espectador), que le permitirá descubrir detalles que podrían crear dificultades al momento de traducir. A este respecto Newmark dice que el traductor debe leer el original para saber de qué se trata y analizarlo, determinar su intención y la forma en que está escrito y así escoger un método de traducción e identificar los problemas concretos y repetidos (27).

Luego de analizar el diálogo de los personajes se citan estos ejemplos que contienen expresiones comunes en el habla de los ingleses. Un término al que se le prestó especial atención es al uso de "bloody". Esto por cuanto tiene un significado coloquial totalmente diferente del que tiene en el inglés de Estados Unidos. Incluso dentro del mismo uso que le dan los ingleses, puede tener una connotación ya sea negativa o positiva. Se sabe que el lenguaje como producto de una sociedad puede cambiar en cualquier momento. El traductor debe tener claro el uso que se esté haciendo del término y saber si existen varias acepciones y seleccionar la adecuada. Por ejemplo en el caso de este término se buscó en varios diccionarios y se encontraron las siguientes definiciones:

1. "BLOODY: adj. Sangrante, manchado/a, de sangre; sangriento/a (Brit. Family) maldito/a, puñetero/a, fregado/a (Lam fam) that's ~ awful ¡que putada!; I'm ~ genius ¡Joder qué genio soy!. 2. Adv. (Brit. Fam) that's no ~ good ¡eso no vale para nada, joder! (positive) he runs ~ fast ¡corre la hostia!" (*Collins Diccionario Inglés*. Barcelona: Grijalbo, 1997.)

2. "BLOODY: a. Sangriento, cruento. Ensangrentado. Sanguinoliento. Encarnizado, sanguinario, cruel. Bloody-faced, que tiene cara de asesino. Bloody-flux, disenteria, flujo de sangre. Bloody-bones, coco (de los niños). Bloody-minded, cruel, sanguinario. Bloody-red, sanguíneo.

Bloody: v.a. ensangrentar."

(Cuyás, Arturo y Antonio. *Gran Diccionario Cuyás (inglés-español, español-inglés)*. Barcelona: Ediciones Hymosa, 1973.)

3. "BLOODY: adj. Ensangrentado, sanguíneo. (Brit slang) maldito; adv. (Brit slang) muy."

(Williams, Edwin. *The Williams Spanish & English Dictionary*. New York: Charles Scribner's Sons, 1978.)

Analizando las definiciones anteriores se puede concluir que las más adecuadas son la 1 y la 3 para lograr una traducción certera, y entre las dos la 3 es incluso más precisa. Sin embargo, una vez que se realiza esta búsqueda en el diccionario, se debe conocer el contexto y

el entorno cultural, para usar la acepción apropiada, como en los siguientes ejemplos:

Diferentes usos de la palabra "bloody"		
Positivo	Negativo	Literal
Original: That was <b>bloody</b> brilliant! Subtítulo: ¡Eso estuvo brillante!	Original: Not a single <b>bloody</b> letter. Subtítulo: Ni una sola <b>dichosa</b> carta	Original: <b>Bloddy</b> Baron Subtítulo: El Barón <b>Sanguinario.</b>

En el primer ejemplo, la profesora McGonagall se había transformado en gato, y cambia de apariencia ante los asombrados Harry y Ron, y la manera en que Ron expresa este sentimiento es utilizando esa expresión. En la versión traducida no se incluyó un equivalente exacto del término. Solamente se usan los signos de exclamación para transmitir su emoción.

El segundo ejemplo se tomó de la escena en la que el Tío de Harry creía que iba a descansar de recibir las cartas que insistentemente le llegaban a Harry, ya que ese día era domingo, y los domingos no hay servicio de correo. Aunque él no permitía que Harry viera las cartas que venían con su nombre, éstas seguían llegando a pesar de sus intentos por evitarlo. Por esto se refiere a las cartas de manera despectiva,

como es el caso del original. En la versión traducida se ha suavizado el uso del término, ya que se traduce por "dichosa", no con la connotación positiva que puede tener en español; sino más bien, con su uso coloquial para indicar aburrimiento o estar al límite de la paciencia.

En el tercer ejemplo se nota cómo se hace uso de la palabra en su sentido literal, esto para nombrar un fantasma que se les aparece a los alumnos mientras están cenando y que lleva el nombre del Barón Sanguinario ya que está manchado de sangre.

#### IMPORTANCIA DE LAS IMÁGENES

Las imágenes y los elementos con un toque de magia son esenciales para lograr el sentido del original. Criaturas encantadas, grandes castillos con escaleras que se mueven, puertas secretas que se abren con una palabra mágica, fantasmas que aparecen entre los estudiantes, dragones, unicornios, escobas voladoras, todos estos elementos visuales le dan valor a la obra. En este caso vale retomar lo que dice Francisco Pineda en cuanto a la facilidad del material audiovisual: "la narración escrita carece de la facilidad visual de las cámaras" ("Narrativa...", 449).

Una situación que claramente ejemplifica lo anterior es el uso de la expresión "Wow" para indicar asombro o sorpresa y que en la mayoría de las escenas va acompañada por los gestos de los

personajes indicando este mismo sentimiento; como se nota en los siguientes ejemplos.

El primer día que los niños llegan a Hogwarts y están cenando aparecen los fantasmas. Uno de ellos, "Nick Casi Decapitado", les muestra el por qué de su nombre (tiene la cabeza medio desprendida del tronco) y Ron muestra su asombro utilizando la expresión "Wow!", que se traduce en el subtítulo como: "¡Guau!" En otra escena, también durante su primer día en Hogwarts, cuando les están mostrando el camino a sus habitaciones, se encuentran frente a un cuadro, colgado en la pared, que les obstruye el paso. La mujer pintada en el cuadro pide la contraseña, el estudiante que los guía la da y la pared se abre. Los alumnos nuevos expresan su asombro utilizando la expresión "Wow!", que igualmente se traduce por "¡Guau!" Por otro lado, en la escena en que Ron y Harry van en el tren camino a la Escuela, y Harry compra todas las golosinas, Ron manifiesta el asombro con su cara y la misma expresión ("Wow!"), pero en esta ocasión no se traduce en el subtítulo.

El uso de esta expresión en el subtítulo se podría prestar a confusiones para los hablantes hispanos. Según el *Diccionario de la Real Academia*, "guau" se define como la onomatopeya con la que se representa la voz del perro. Sin embargo, un elemento que ayuda para evitar esta confusión es el complemento con las imágenes y el

argumento de la película en ese momento. En este caso el uso de esa expresión con la acepción de asombro es un anglicismo, por lo que se considera que el traductor debe optar por una expresión más apropiada en el español. Existen maneras de expresar asombro y admiración en nuestro idioma, y es mejor utilizarlas para promover el uso correcto de este. Por ejemplo, se puede utilizar las palabras excelente, maravilloso, asombroso, entre otras. Y para reforzar el elemento de sorpresa se pueden escribir entre signos de admiración.

Como se mencionó anteriormente el medio audiovisual tiene los beneficios de la imagen y el sonido, al contrario del medio escrito. Frederic Chaume en "La traducción audiovisual: estado de la cuestión", acaba reflexionando sobre uno de los problemas específicos del traductor de textos audiovisuales: la confrontación y las contradicciones que pueden darse entre lo que se dice en el nivel de la palabra y lo que se dice en el nivel de la imagen y el sonido (75). En eso radica la especificidad de la tarea del traductor de textos audiovisuales, puesto que el resto de problemas a los que se enfrenta son similares a aquellos con los que se enfrentan el resto de los traductores. Chaume también incluye los tres niveles de análisis del film propuestos por Hochel y advierte de la necesidad de estudiar conjuntamente todos los sublenguajes y subtextos que están incluidos(402).

1. Nivel de la imagen

2. Nivel de la palabra

3. Nivel del sonido

Al traducir material audiovisual se deben tomar en cuenta dos aspectos evidentes, mencionados por Patrice Pavis (60):

1. En el teatro, la traducción pasa por el cuerpo de los actores y los oídos de los espectadores;
2. No se traduce simplemente de un texto lingüístico a otro: se confrontan y se hace que se comuniquen mediante la escena situaciones de enunciación y culturas heterogéneas, separadas por el espacio y tiempo.

Al trabajar con cualquier tipo de material, pero en especial el audiovisual no se debe perder la perspectiva del traductor como un mediador. Si se toma esto en cuenta hay que establecer un balance entre lo que es una traducción semántica y una comunicativa.

Francisco Pineda las define así:

Una traducción semántica se centra en el texto de la versión original. Procura por todos los medios viajar en paralelo con el texto original, primando ante todo el mensaje, tiende a ser más compleja, más rigurosa, más explícita, más precisa incluso que el original. El traductor semántico llega a excederse en la versión traducida. Es una traducción muy literal. El estilo y la comunicatividad pasan a un segundo plano. Una traducción

comunicativa centrada en la respuesta que va a tener el lector/espectador, tendrá grandes dosis de adaptación. Su meta es resultar lo más clara posible para el receptor del mensaje. La versión comunicativa tiende a ser más clara, más directa y permite elegir el registro más adecuado para satisfacer a los lectores. ("El doblaje...", 355)

Como se dijo anteriormente lo ideal sería lograr un equilibrio entre estos dos tipos de traducciones, ya que los elementos que integran a un estilo enriquecen al otro y se logra una traducción efectiva, como es el caso del subtítulo en la película *Harry Potter y la piedra filosofal*.

### CAPÍTULO III

#### Análisis del subtítulo en la película *Como agua para chocolate*

La novela *Como agua para chocolate* de Laura Esquivel se caracteriza por tener el elemento de realismo mágico y una amplia referencia a la cultura mejicana. En este capítulo se hará un análisis de la traducción de los subtítulos de la adaptación cinematográfica y su relación con los elementos literarios de la obra (realismo mágico, metáforas, lo mágico maravilloso), la cultura en la que se desarrolla, el vocabulario usado por los personajes y su idiolecto.

*Como agua para chocolate* es la primera novela escrita por Laura Esquivel (1985), y fue el director Alfonso Arau, su esposo en ese entonces, quien la llevó al cine. La obra gira alrededor de la cocina. Inicia cuando la protagonista, Tita, nace en la cocina de su casa. Según la tradición familiar, por ser la menor de sus hermanas, tendrá que quedarse soltera cuidando a su madre, hasta que ésta muera. Cuando es una adolescente, sin embargo, se enamora perdidamente de Pedro Muzquiz y éste de ella. Cuando Pedro llega a pedir la mano de Tita, como es la costumbre, Mamá Elena le indica que esto no va a ser posible, pero le ofrece en cambio la mano de su otra hija, Rosaura.

Pedro acepta el ofrecimiento, como una treta para estar cerca de Tita. Tita ha crecido al lado de su Nana en la cocina y para ella ésta es un arte. Incluso su madre le encarga que prepare los platillos que se servirán en el banquete de la boda de su hermana con Pedro. La trama se desarrolla alrededor de los platillos que tan hábilmente prepara Tita y todos los sentimientos que la envuelven.

Al ver la película por primera vez impresiona la magia del color y la fantasía. Al leer el libro se puede comprobar que sus imágenes calzan con la historia que se lee. Es común que una película no llene las expectativas de lo que el lector se imagina al leer la obra. Algunas veces la película resulta ser una creación independiente ya que el lenguaje verbal y visual no comparten necesariamente los mismos símbolos. En el caso de esta película, el libro y el vídeo "se consideran como si fueran una misma unidad debido a que entre ambas existe una gran concordancia, posiblemente porque la escritora del guión cinematográfico es la misma autora del libro" (Ruiz, 1). Hay partes de la película en las que las voces de los personajes repiten exactamente los parlamentos del libro, lo que refuerza el elemento mágico y las fantásticas imágenes de la autora.

Al inicio de la película la narradora (sobrina nieta de la protagonista) cita textualmente el libro:

*La cebolla tiene que estar finamente picada, le sugiero ponerse un pequeño trozo de cebolla en la mollera con el fin de evitar el molesto lagrimeo que produce cuando uno la está cortando (3).*

Traducción del subtítulo:

*The onion must be chopped finely. I suggest that you put a piece of onion on your head to avoid the annoying crying that is caused by chopping it.*

También en una de las escenas finales cuando Pedro acaba de morir en el lecho luego de hacer el amor con Tita, Tita recuerda la explicación que le dio el Dr. Brown con respecto a la teoría de los fósforos:

*Si por una intensa emoción llegamos a encender todos los cerillos de nuestro interior de un solo golpe iluminaremos más allá de lo normal y veremos un túnel esplendoroso que nos muestra el camino que olvidamos al momento de nacer y nos llama a reencontrar nuestro perdido origen divino (116).*

Que se tradujo en el subtítulo de la siguiente manera:

*If an intense emotion lights all the matches inside of us all at once, the brilliance would make us see a radiant tunnel showing us a path that we forgot at birth. The soul will want to return to its divine origin.*

En esta escena se presenta el deseo de Tita, no de morir, sino de iniciar “una nueva vida” al lado de Pedro, llena de sentimientos y emociones libres.

La película termina de igual manera que inició. La sobrina nieta de Tita cita textualmente el libro y dice:

*¡Mi mamá!...¡Cómo extraño su sazón, el olor de su cocina, sus pláticas mientras preparaba su comida, sus tortas de navidad! A mí nunca me quedan como a ella. Y tampoco me explico por qué derramo tantas lágrimas cuando las preparo. Ha de ser porque soy igual de sensible a la cebolla que Tita, mi tía abuela, quien seguirá viviendo mientras haya alguien que cocine sus recetas (247).*

Que se tradujo así:

*My mom. How I miss her cooking, the smell of her kitchen, her talking while she prepared the meals, her Christmas rolls. Mine never came out like hers. And I wonder why I cry so much while I make them. It must be that I'm as sensitive to onions, as Tita, my great-aunt. She'll continue to live as long as someone cooks her recipes.*

#### REALISMO MÁGICO

El término realismo mágico no es originario de la literatura sino que fue utilizado por primera vez en 1925 por el crítico alemán, Franz Roh, para describir a un grupo de pintores postexpresionistas. Luego, en el

ámbito de las obras plásticas se reemplazó por el de “nueva objetividad”, pero se tomó en la literatura para definir una nueva tendencia narrativa hispanoamericana entre 1950 y 1970.

El realismo mágico se puede definir como el estilo que presenta lo común y cotidiano como algo irreal o extraño. Lo maravilloso se sobrepone a lo real, y de alguna manera, lo modifica. Según José Luis Sánchez: “el realismo mágico es uno de los procedimientos empleados por los escritores hispanoamericanos en su intento de aprehender y plasmar los componentes esenciales de las tierras y de los pueblos de su continente” (89). Uno de los precursores de este movimiento es Alejo Carpentier (1904-1980), quien en 1948 propuso una nueva forma de narrar con su novela *El reino de este mundo*.

En el prólogo de esta obra, su autor parte de una premisa fundamental: para admitir lo maravilloso es necesaria la fe; las creencias son las que cambian el mundo. La magia aparece, según las viejas tendencias surrealistas en las contradicciones surgidas por la propia realidad. En América, según Carpentier lo maravilloso es algo cotidiano y consustancial a su naturaleza; en los países menos contaminados por la cultura occidental, la magia forma parte de la vida (Sánchez, 46).

## METÁFORAS Y EL ASPECTO CULTURAL

Existen posiciones encontradas en cuanto a si es posible traducir las metáforas o no. Eva Samaniego (6-7) cita a varios autores que asumen diferentes posiciones a este respecto; por ejemplo, Dagut (1976-1987) en un estudio realizado por Corney Way (1991) señala que “la metáfora es una reacción única e irrepetible, por ello mismo será imposible el trasvase a otra lengua, pues lo que haríamos entonces sería crear una metáfora nueva. La única solución posible es 'explicar' la figura”. Por el contrario, Mason (1982) niega que ni siquiera exista este problema, es decir, que la traducción de la metáfora no constituirá un problema esencial, sino que su dificultad sería equiparable a la de otro fenómeno cualquiera de la traducción. El único problema de la figura sería pues su interpretación; en caso de no lograrse ni siquiera ésta, siempre se podría recurrir a una traducción “palabra por palabra”. También Snell-Hornby (1988) comenta que “ni la metáfora es intraducible, ni es totalmente traducible: la posibilidad de trasvase depende del texto en que se halle inserta y de factores ad hoc”.

Antes de traducir una metáfora es conveniente tomar en consideración los tres aspectos sugeridos por Newmark: el tipo de texto que se va a traducir, el propósito de la traducción y la clase de metáfora. “Además lo primero que debe decidirse es si se va a recurrir

a una traducción semántica o comunicativa, la primera pone mayor énfasis en el texto original y la segunda en el texto meta" (25).

Con respecto a esta figura literaria se recomienda no asumir posiciones extremistas, en cuanto a que su traducción es imposible. Se considera que por la naturaleza de la película en discusión, resulta un poco más difícil lograr una traducción lo más acertada posible. Se puede apreciar a lo largo de la producción que aquí se analiza, que la traducción de los subtítulos es principalmente semántica; sin embargo, se considera como una oportunidad para que la audiencia de habla inglesa aprenda sobre la cultura y la literatura latinoamericanas. Laura Esquivel al establecer este sutil juego con la cocina y la realidad latinoamericana carga su obra con elementos culturales.

Para la mujer latinoamericana la cocina es su reino. La autora utiliza este medio como un contexto sociopolítico, donde convergen lo prohibido y lo maravilloso, es un reino mágico y creador. Laura Esquivel utiliza la comida como una metáfora, cada receta que se presenta está asociada con una emoción y le da el poder mágico de manifestarla en las personas que la consumen. El espectador de esta obra tiene que comprender claramente el juego que se da con esta "arma" utilizada por Tita, como un medio para liberarse, para realizar su amor, para sublevarse ante la opresión de su madre. Esta comprensión se logra a través de la combinación entre las imágenes y el subtítulo. El

espectador debe tener claro cómo la autora juega con la realidad, y también debe entender o aprender por medio de esta obra la función preponderante que ocupa la cocina en la cultura latinoamericana. Es un medio por el cual las mujeres manifiestan su esmero y preocupación por sus seres queridos. Se podría decir que la obra en su totalidad es una metáfora y se centra en los elementos de la cocina. En palabras de la autora: "cocinar es un acto amoroso en la medida que te brinda la posibilidad de producir placer a otra persona" ([www.jornada.unam.mx/1995/nov95/951113/ESQUICLW-067.html](http://www.jornada.unam.mx/1995/nov95/951113/ESQUICLW-067.html))

Para poder entender una metáfora debe existir un contexto que permita su interpretación, y Samaniego (12) cita las cuatro condiciones contextuales necesarias según Kittay:

- a) Condiciones sobre el emisor: que posea competencia lingüística en su idioma, que no esté cometiendo un error y que se adhiera al principio cooperativo.
- b) Condiciones sobre el contexto: que no haya nada en él que nos indique que no se va a referir al mundo que conocemos, que va a romper las expectativas más usuales o que va a alterar las convenciones discursivas.
- c) Condiciones sobre el mensaje: que éste, tomado junto con el contexto, muestre *rareza o extrañeza* ("oddity") conversacional o diga por sí mismo que contiene una

metáfora, de modo que dicha rareza surja de la incongruencia de un término, una interpretación de primer orden nos lleve a algún tipo de violación y los elementos incongruentes pertenezcan al menos a dos campos semánticos bien diferenciados.

- d) Condiciones para el principio *tesis fuerte* ("strong thesis"): las reglas de violación se basan en restricciones selectivas.

Existen varias metáforas utilizadas por la autora que cumplen con las características mencionadas anteriormente, y que se deben de tener en cuenta al momento de hacer el subtítulo, por ejemplo en la escena en que se define el sentimiento que experimenta Tita al cruzar su mirada con la de su amado Pedro:

*Cuando Tita sintió sobre sus hombros la ardiente mirada de Pedro, comprendió perfectamente lo que debe sentir la masa de un buñuelo al entrar en contacto con el aceite hirviendo. Era tan real la sensación de calor que la invadía, que ante el temor de que como a un buñuelo, le empezaran a brotar burbujas por todo el cuerpo, el vientre, el corazón, los senos...*

Que se tradujo:

*When Tita felt Pedro's burning gaze on her bare shoulders she understood exactly how raw dough must feel when it comes in contact with boiling oil. The heat that invaded her was so real that*

*she feared that, just like dough, bubbles would break out all over her body, on her stomach, her heart, her breasts.*

En este caso lo ideal sería que el espectador conozca lo que es un "buñuelo", ya que no se refiere simplemente a "raw dough". Además se incluye en la traducción el término "bare" para referirse a los hombros de Tita; sin embargo, en el original no indica en ningún momento que sus hombros estén descubiertos, ni tampoco en la escena. Al contrario, Tita lleva un vestido bastante conservador. Probablemente para lograr en cierta medida transmitir la misma pasión del original, es que se optó por agregar este término. Según Lakoff y Turner citados por Samaniego (17), las metáforas conceptuales funcionan en relación con el concepto establecido en una cultura. En este ejemplo específico existen dos dominios: 1. El amor, la pasión; y 2. La cocina. Las metáforas que presentan mayor dificultad al momento de traducirlas son las que tienen una funcionalidad específica en un texto, sobre todo porque el contexto es parte esencial de ésta. En el ejemplo anterior el proceso que se describe ejemplifica claramente la pasión, el ardor, el deseo que experimenta Tita en ese momento. Para un espectador que no conozca un buñuelo quedará un espacio sin llenar, un vacío en cuanto al significado de la comparación, que se compensa en cierta medida con el "aceite hirviendo".

El público también se educa en cuanto a la realidad política que vivió Méjico en esa época (1895-1910). La autora de nuevo hace que todo gire alrededor de la cocina, y en el personaje de Gertrudis y con la ayuda de Tita, personifica la Revolución Mejicana. Tita ha preparado codornices en pétalos de rosa. Los pétalos de rosas provienen de las flores que le regaló Pedro, y la receta es guiada desde el más allá. Es una receta prehispánica que se la transmitió, en una visión, su nana Nacha, ya muerta. Cuando se sientan a comer, todos experimentan pasión y deseo. Pedro incluso se refiere al platillo como: *¡Este es un placer de los dioses!* (traducción en el subtítulo: *This is a nectar of the gods!*). En ese momento Gertrudis no resiste más y debe salir corriendo a tomar un baño para apagar el fuego que la está quemando. Incendia el baño y sale corriendo desnuda a campo abierto, donde se encuentra con el general, que viene a caballo y que se la lleva cabalgando. De esta manera se presentan una serie de manifestaciones culturales. En este contexto se puede interpretar como una lucha por la igualdad, lucha por la felicidad, lucha por romper la tradición, por el derecho a existir. Laura Esquivel no se detiene en la historia, la emplea para ilustrar, para dar movimiento, situar, liberar más allá de la revolución a la mujer, elemento reprimido, y transformarla en elemento dinámico en el proceso de la transformación social. Aquí existe un juego en diferentes niveles: la lucha armada, la lucha de

clases y la lucha de géneros. Es claro que los subtítulos por sí mismos difícilmente transmitirán estos elementos conjugados entre sí; la imagen y el conocimiento que tenga el espectador serán sus aliados en la comprensión de esta profunda analogía.

La manera como la autora combina sus selecciones produce magia en el olor. La delicada alquimia de estos elementos al fundirse dan paso a un sabor, sabiendo que una gota más o una gota menos, puede destruir la magia y la perfección: magia de un plato cocinado con amor, placer de hacer sentir en las manos del espectador la masa de una tortilla que despierta el deseo carnal de Pedro; la muerte del sobrino nieto de Tita al faltarle su alimento; el poder curativo de un caldito de cola de res para devolverle el habla a Tita luego del gran trauma que sufrió. La autora juxtapone la realidad tradicional con una realidad mágica, capaz de producir grandes emociones.

Además de la lucha social, aparece en la obra otro elemento que está íntimamente ligado a la realidad latinoamericana y que se relaciona con el poder: la iglesia. A lo largo de la película cuando se presentan escenas de celebraciones especiales o reuniones, siempre está presente la figura del sacerdote. Además es común que los personajes utilicen expresiones religiosas en sus diálogos. Este elemento no es tan común en la cultura anglosajona, y en la mayoría de los casos se traduce de manera textual. Cuando la empleada Chenchá

confunde las chispas que produce el encuentro amoroso entre Pedro y Tita con el alma errante de Doña Elena, dice:

*Virgen Santísima que estás en los cielos, recoge el alma de mi señora Elena pa´ que deje de vagar por las tinieblas del purgatorio.*

Y que se tradujo así:

*Holy Mother of God in Heaven, take Doña Elenas´ soul, so she´ll stop walking in the shadows of purgatory.*

O también es muy común en la cultura latinoamericana que cuando una persona se va a acostar use esta expresión:

*Hasta mañana, si Dios quiere.*

Que se tradujo:

*See you tomorrow, God willing.*

Además de usar comúnmente expresiones que incluyen el nombre de Dios, también es propio de la cultura cristiana creer en la vida después de la muerte y en la salvación o perdición del alma.

Como cuando les informan a Tita y a Mamá Elena que murió Roberto, el niño de Rosaura, el comentario que hace Mamá Elena es el siguiente:

*Pobre criatura, espero que el Señor lo tenga en su Santa Gloria.*

Cuyo subtítulo es el siguiente:

*Poor child. I hope God has him in Heaven.*

En este ejemplo la traducción es sencilla y directa y “su Santa Gloria” para a ser simplemente “Heaven”.

#### REGISTRO

Otro aspecto que es necesario analizar es el uso de “usted”, ya que en los subtítulos se pierde esta sutil diferencia entre el uso del usted y del tú. El español utiliza por lo general el “usted” como muestra de respeto, ya sea por distancia social o hacia las personas mayores; y el uso de “tú” indica un mayor acercamiento, mayor confianza. Por ejemplo la servidumbre se dirige hacia la señora de la casa siempre de usted. Nacha recibe órdenes de Mamá Elena y las acata; su respuesta es:

*Lo que **usted** diga, señora Elena*

*Whatever **you** say, Madame Elena*

En este ejemplo no sólo se observa la formalidad en la conjugación verbal, sino también en el uso del pronombre delante del verbo (que no siempre es necesario en español). En la versión traducida se utiliza *Madame* como una manera de compensar el tono respetuoso.

Cuando Pedro le declara su amor a Tita por primera vez se dirige a ella de usted; mientras que cuando acaba de sufrir las terribles quemaduras y Tita está a su lado, pero se va a ir al ver que viene Rosaura, Pedro en su desesperación le habla de tú y le pide que no se vaya:

USTED	TU
<i>Estoy terriblemente enamorado de <b>usted</b></i>	<i>Tita no <b>te</b> vayas. No me <b>dejes</b></i>
<i>I'm deeply in love with <b>you</b></i>	<i>Tita <b>don't</b> leave me</i>

Al comparar ambas estructuras en inglés, no se nota mayor diferencia en cuanto al tono de confianza con que se tratan los personajes. Este detalle representa un factor de peso en la obra ya que Tita y Pedro han pasado por un proceso de cambios, hecho que se refleja en la confianza del trato y que no se percibe en la traducción.

De igual manera, una vez que Tita y el Dr. Brown están comprometidos en matrimonio se hablan de tú. Cuando el Dr. Brown rescató a Tita del palomar y la llevó a su casa, Tita no se encontraba

bien mentalmente. Dr. Brown la atendió y velaba por su recuperación, hasta ese momento Tita y él se hablaban de usted:

Dr. Brown: *Le compré este estambre, pues veo que **le** gusta tejer.*

*I bought you this yarn. I notice **you** like to knit.*

*Veo que no **le** gustó la comida. No **la** culpo.*

***You** didn't like the food, right? I don't blame **you**.*

Tita: ¡John, no **se** vaya por favor!

John, please **don't** go!

Incluso cuando John le propone matrimonio se dirige a ella de usted:

John: *¿**Puede** adivinar lo que estoy pensando?*

*Can **you** guess what I'm thinking?*

*¿**Acepta** casarse conmigo?*

*Would **you** marry me?*

Cuando ya están comprometidos se refleja su acercamiento y confianza al hablarse de tú:

John: *Bueno me parece que ahora tengo que darte esto.*  
*Well, I think this is the time when I'm supposed to give **you** this.*

Tita: ¡Cuidate mucho!  
Take care of **yourself!**

En inglés no existe la posibilidad de pasar de un pronombre a otro, o de una conjugación verbal a otra, ya que siempre se usará "you", por lo que quedará por fuera esa diferencia social o ese acercamiento sentimental. Sin embargo se recomienda compensar esa pérdida utilizando en otra parte de la oración o del diálogo algo que indique, ya sea formalidad o intimidad.

Otro aspecto que se ve afectado por las diferencias culturales entre ambos idiomas, es el uso del tono coloquial, específicamente en lo que respecta a la manera de hablar de la servidumbre. Chenchu es un personaje humilde que tiene una manera peculiar de hablar. Utiliza ciertas contracciones, términos mal pronunciados y términos propios de su nivel social, que en la traducción no han quedado plasmados.

En la escena en que Mamá Elena parte una sandía para refrescarse por el calor que está haciendo, Chenchá dice:

*Tratándose de **desmadrar** algo su mamá es una **maistra***

Traducción:

*When it comes to **breaking things up** your Mama's the **master***

O en otros diálogos usa expresiones como:

ORIGINAL	SUBTÍTULO
<i>No <b>quere</b></i>	<i>She <b>doesn't want to</b></i>
<p>"Quere" en lugar de "quiere", refleja el nivel social del personaje. El subtítulo no nos dice nada acerca de su origen social. En este caso se pudo optar por "she don't" en lugar de "she doesn't"</p>	

ORIGINAL	SUBTÍTULO
<i>La <b>mera</b> verdad</i>	<i>It is true</i>
<p>“Mera” es un término que se usa para enfatizar algo. Quiere decir que no era simplemente la verdad, sino que en realidad sí lo era o era la única y en la traducción se pierde esa idea.</p>	

ORIGINAL	SUBTÍTULO
<i>¿Qué no ve que se trata del fantasma de la <b>dijunta</b>?</i>	<i>Can't you see it's the ghost of the <b>dead woman</b>?</i>
La <b>probe</b> algo ha de andar pagando	She's paying for something
<p>En los ejemplos anteriores lo que más resalta es la manera peculiar en que se expresa el personaje, sin embargo en la traducción no se logra plasmar ese mismo efecto.</p>	

En estos casos el traductor puede recurrir a errores gramaticales en la versión traducida, que de alguna manera reflejen el nivel cultural del personaje y su registro.

## REFRANES, DICHOS Y MODISMOS

La lengua de cualquier pueblo está cargada de refranes o dichos que tienen un mensaje, que se va repitiendo de generación en generación. Según el *Diccionario de la Real Academia Española* dicho se define como: "palabra o conjunto de palabras con que se expresa oralmente un concepto cabal. Aplícansele varios calificativos, según la cualidad por la que se distingue. Dicho agudo, oportuno, intempestivo, malicioso. Ocurrencia chistosa y oportuna" (746). Según este mismo diccionario refrán se define como: "dicho agudo y sentencioso de uso común" (1752) Es difícil definir el origen de los dichos y los refranes; lo que sí es seguro es que se utilizan con más de un sentido y en forma figurada o pintoresca, buscando dejar una enseñanza moral en el pueblo. Los personajes de la obra usan en sus diálogos varios refranes y dichos propios de la cultura latinoamericana. La audiencia tiene una buena oportunidad para aprender sobre esta cultura, sobre todo en lo que respecta a los dichos, refranes y expresiones comunes.

El primer elemento a considerar es el título mismo, *Como agua para chocolate*, que se traduce textualmente como *Like Water for Chocolate*. El dicho "como agua para chocolate" se usa comúnmente en español para referirse al estado emocional de una persona, específicamente cuando está muy molesta. El chocolate en la cultura hispana no es una bebida ordinaria, por el contrario, es símbolo de

valor, se prepara y se sirve en eventos importantes, ya sean bodas o algún ritual o tradición importante. Para elaborar esta bebida se debe fermentar la semilla del cacao por seis meses y conseguir así el “cacao blanco” o “patastle”. Una vez que el cacao blanco está listo, se dora trigo y se muele. Luego se tuesta cacao oscuro y se le añade canela. Se hace una mezcla con estos ingredientes para obtener una pasta sólida, y así se obtiene el chocolate. Para diluirlo se utiliza agua, que debe ser clara, limpia e hirviendo, que es lo más importante. (<http://cocinamexicana.com.mx/historia/f-historia.html>). De ahí la comparación que existe entre el agua que se necesita para hacer el chocolate con el sentimiento de cólera que puede experimentar alguien. En la obra Tita está “como agua para chocolate” cuando Rosaura dice que Esperanza seguirá la tradición familiar de no casarse y cuidarla hasta que ella muera. Tita se pone “como agua para chocolate” y no puede concebir que su hermana acabe de decir palabras tan repelentes y desagradables. La traducción textual de este dicho elimina esta carga cultural y la estrecha relación entre los sentimientos del personaje y la expresión. Uno de los aspectos que se comenta constantemente en la traducción del material audiovisual, es la traducción de los títulos. Hay ocasiones en las que los títulos de las películas o series aparentemente no tienen relación directa con lo que se va a observar, no es sino hasta que se ve la producción y por el

contexto se deduce la relación existente entre ambos. Sin embargo, antes de realizar una traducción que pueda ser contradictoria, es mejor mantenerse apegado al original y hacer una traducción literal que le permita al espectador sacar sus propias deducciones con base en el argumento.

A continuación se incluyen algunos ejemplos de refranes o dichos que tienen alguna variante en el original:

ORIGINAL	VARIANTE	TRADUCCIÓN
<i>Cuando tú vas yo ya fui y vine</i>	<i>Cuando usted iba por la leche, yo ya traía el queso</i>	<i>I've done everything you're thinking of doing</i>
<p>Esta expresión se usa para indicarle a la persona con la que se está hablando, que uno tiene mucho más experiencia que ella. En la escena que se utiliza, Mamá Elena lo hace con la intención de amedrentar a Tita y advertirle que difícilmente va a poder verse a escondidas con Pedro, porque ella ya sabe cuáles son sus intenciones y estará pendiente de todo lo que haga. En el subtítulo se hace explícita la idea de Mamá Elena.</p>		

ORIGINAL	VARIANTE	TRADUCCIÓN
----------	----------	------------

<i>Las penas con pan son menos</i>	<i>Duelos con pan se pueden sobrellevar./ Los duelos con pan son menos</i>	<i>Food will make it hurt less</i>
------------------------------------	--	------------------------------------

Tita al enterarse que Pedro y su hermana se casarán se deprime y no quiere comer. Nacha le lleva la cena a la cama y le dice este refrán para alentarla un poco. En la traducción se reemplaza el “pan” por “food” y se pierden “las penas”. Si no se conoce bien el contexto se podría entender que la comida lo que le aliviará será un mal físico y no uno sentimental, como es el caso.

<b>ORIGINAL</b>	<b>VARIANTE</b>	<b>TRADUCCIÓN</b>
<i>Solo las ollas saben los hervores de su caldo</i>	<i>Solo la cuchara sabe lo que la olla tiene adentro</i>	<i>Only the pots know the boiling points of their broths</i>

Este refrán lo utiliza Nacha, cuando Tita y ella están preparando el pastel de bodas de Rosaura y Pedro. Tita empieza a llorar desconsoladamente y la Nana le insiste a Tita en que se vaya a acostar, porque solo ella sabe todo el sufrimiento que está sintiendo por dentro en ese momento. Se traduce textualmente y no se considera que la audiencia pueda entender en su totalidad el sentido de la expresión.

Dentro de esta clasificación cabe mencionar el uso de los modismos, según Rodríguez Marín citado por Martínez Amador en su libro Gramática y dudas sobre el idioma: “La distinción entre modismo y refrán es la siguiente: el refrán contiene, más o menos veladamente, una enseñanza; el modismo no es más que un tropo” (411).

<i>Hacerse la <b>mosquita muerta</b></i>	<i>Don't <b>play innocent</b> with me</i>
--	---

En este caso Mamá Elena le dice esta frase a Tita, y se considera que en la traducción se hizo una buena adaptación ya que se tradujo por su significado literal. “Mosquita muerta” se usa para referirse a aquellas personas que aparentan lo que no son, por lo general aparentar ser sumisas y obedientes cuando en realidad se comportan de otra manera.

<i>Pobre de ti si te vuelvo a ver cerca de Pedro</i>	<i>And don't let me see you near Pedro again!</i>
--	---

En este caso también Mamá Elena se dirige a Tita y la amenaza diciéndole que no la quiere volver a ver cerca de Pedro. Usa la expresión “pobre de ti”, que es un modismo que indica advertencia o amenaza, sin embargo en la traducción se pierde el modismo, más no el tono inquisidor.

<i>Rosaura se casó con Pedro <b>sin importar</b>le un comino que ustedes se querían</i>	<i>Rosaura married Pedro <b>without giving a damn</b> that you two loved each other</i>
---	---

La otra hermana de Tita, Gertrudis, le recuerda que no debe tener ninguna consideración con Rosaura, porque de todos modos ella se casó con Pedro aun sabiendo lo que Tita sentía por él. Gertrudis expresa la acción de Rosaura con el modismo: “sin importar un comino”, lo que indica que no se preocupó para nada de lo que sucedía en ese momento, o de lo que podía suceder. En el subtítulo queda como “without giving a damn” que en cierta medida transmite la idea del original, y se adapta al personaje de Gertrudis, guerrera y hombruna.

Este tipo de expresiones, dichos, refranes, modismos, los vamos adquiriendo o aprendiendo en su mayoría impensadamente y muchas veces representan un obstáculo al momento de traducirlos, ya que existen variantes no solo de la gramática, sino del significado independiente de las palabras. Existe todo un transfondo cultural, moral y educativo que hizo que surgiera la expresión, y que no necesariamente se puede plasmar en la traducción.

Se considera que en general existen varios aspectos que se pueden mejorar en la traducción del subtítulo que se realizó en esta película. Hay que darle un lugar primordial a los elementos extratextuales y intratextuales<sup>4</sup> que definirán la orientación de la traducción y la harán más certera y adecuada a las necesidades de la audiencia receptora. Al analizar estos aspectos en el original se logra definir si se mantienen en la versión traducida o no, y así establecer el balance entre una traducción semántica y comunicativa a la vez.

---

<sup>4</sup> Según Nord estos son: factores extratextuales, iniciador, destinatario, medio, lugar y tiempo, motivo y función textual. Los intratextuales son: tema, contenido, presuposiciones, composición del texto, elementos no verbales, léxico, estructura de las frases y rasgos suprasegmentales. (Nord, 52)

## CONCLUSIONES

La subtitulación demanda un alto nivel de capacitación de parte del traductor. Una de las principales cuestiones que surge respecto a este tipo de traducción, es si difiere en algo de la traducción literaria/escrita, si de igual manera se puede considerar artística o no. En este sentido se puede citar a Chaume al referirse a la traducción de material audiovisual como un proceso y como un producto a la vez.

El primer caso conlleva a la traslación de un texto audiovisual a otro, las estrategias empleadas, la configuración textual de cada uno de ellos, etc.; o bien como producto, o sea, que ya el texto traducido se estudia desde un punto de vista lingüístico discursivo, o se compara como versión o adaptación de un posible texto literario anterior, o se estudia su influencia en la cultura meta como género nuevo, como introductor de ideología, etc (394).

Lo ideal sería entonces que exista una combinación de ambos conceptos para así obtener un subtitulado que incluya técnica y resultado. En cuanto a la parte artística surge la duda por tanta masificación, pero, aun así, se deben considerar aspectos tales como la sincronización y la cohesión. El mensaje se debe editar para que el

espectador pueda leerlo e integrarlo a las imágenes en la pantalla, pero siempre hay que respetar el sentido expresado en el diálogo original. Al realizar el subtítulaje, el traductor como en la mayoría de los demás ámbitos, se enfrenta ante “la carrera con el tiempo”. Surge la cuestión ante la acelerada producción de material audiovisual, de si se debe sacrificar la calidad de la traducción por la cantidad. Cualquier traducción que se realice requiere investigación o conocimiento de parte del traductor, pero siempre se está en una lucha constante contra el tiempo. Ante este inconveniente, el material audiovisual compensa un poco con las imágenes la pérdida o cambio del sentido. Otros elementos que contribuyen a establecer un balance son los gestos y la entonación de los actores. Surge la pregunta: ¿qué relación tienen las imágenes en el material subtítulado? Una de las respuestas podría ser que es un elemento utilizado para transmitir el mensaje del original de una manera sintética.

No se debe olvidar tampoco que el material es producto de la intertextualidad y que existirán juegos de palabras o elementos culturales que no se pueden obviar. Ante el caso de la cultura el traductor debe decidir si explica el elemento (solución que no es conveniente en el subtítulado por la necesidad de sintetizar); lo neutraliza (que es una buena opción); lo elimina (imposible, ya que viene implícito en las imágenes); y por último, no lo traduce (quedaría

un faltante, que en algunas ocasiones será complementado con las imágenes). La ventaja de las series televisivas o las películas es que el público escoge si las quiere ver o no, con base en sus gustos o preferencias, por lo que representan una buena oportunidad para educar al público a cerca de costumbres o expresiones ajenas a las suyas. Laura Esquivel señala, tanto como espectadora del cine y como escritora, que el material audiovisual es un medio que brinda infinidad de posibilidades y se rinde ante la apasionante magia de poder narrar con imágenes ([www.jornada.unam.mx/1995/nov95/951113/ESQUICLW-067.html](http://www.jornada.unam.mx/1995/nov95/951113/ESQUICLW-067.html)).

En cualquier campo de traducción se debe buscar siempre la mejoría, establecer sistemas que agilicen la traducción, que la hagan más certera y adecuada y mantener siempre en mente las exigencias del tiempo. Los textos audiovisuales se caracterizan por abarcar una gran variedad de público y de temas, por incluir casi todos los niveles del lenguaje y todos los temas imaginables, y como lo señala Agost: “el mundo de la traducción es como un gran baúl o una inmensa caja que ofrece múltiples sorpresas a aquel que lo abre: en él caben todos los registros porque pueden darse todas las situaciones comunicativas posibles; no tan sólo las reales sino también las más fantásticas” (25). El traductor nunca debe perder esta perspectiva y aunque el subtitulado en ocasiones pueda ser limitante, por la necesidad de síntesis,

representa un reto para su creatividad. Hasta ahora se ha hecho un buen trabajo en la subtitulación tanto televisiva como cinematográfica, y aún así queda mucho por mejorar. Principalmente en lo que respecta a la traducción inversa, esto por cuanto la mayoría de las producciones audiovisuales son en inglés, y éstas se traducen/subtitulan al español. Es poco el material hispano que se traduce al inglés, por lo que representa una buena oportunidad para hacer un trabajo de calidad y que sirva de puente para dar a conocer una cultura que poco a poco se va abriendo camino en un ámbito dominado en su mayoría por la cultura anglosajona.

Esta investigación constituye un aporte a la traductología en cuanto a que crea conciencia en los traductores y público en general, sobre la importancia de traducir los textos audiovisuales y conservar la relación entre imágenes, diálogo y actuación de los personajes. También se resaltan los diferentes registros que se pueden utilizar según la intención y tipo de texto que se está traduciendo, y que consideraciones debe tener el traductor: si respeta el original o si lo adapta al público receptor, o si compensa con algún otro elemento la pérdida que se pueda dar. Por la naturaleza de las producciones audiovisuales se analiza el complemento que existe entre las imágenes, la actuación de los personajes y el mensaje que se desea traducir, y cómo el traductor puede valerse de esta situación para reforzar o

completar el original, y que en ocasiones resulta la solución más adecuada. Otro aspecto que se incluye en esta investigación es el análisis del aspecto cultural. Cualquier texto, ya sea escrito, oral, o como este caso, audiovisual, es el producto de un entorno cultural y social, y esto se debe considerar al realizar su traducción. El traductor debe estar preparado para la intertextualidad y buscar las soluciones más adecuadas, que mantengan la naturalidad y fluidez necesarias para lograr un producto final confiable y satisfactorio. Por último, el traductor no debe olvidar que por la diversidad de materiales audiovisuales que se producen y su medio de divulgación, llegan a una gran variedad de público (que no es fácil de controlar) por lo que se debe procurar siempre realizar la mejor traducción posible, y aprovecharla como un medio para educar al público en el buen uso del idioma y evitar el uso de anglicismos siempre que se pueda (en el caso de la traducción del inglés al español). En el caso de la traducción inversa, es una buena oportunidad para educar al público sobre la cultura latina, costumbres y tradiciones.

## BIBLIOGRAFÍA

- Agost, Rosa. *Traducción y doblaje: palabras, voces e imágenes*. Barcelona: Ariel, 1999.
- Baldinger, Kurt. *Teoría Semántica. Hacia una semántica moderna*. Madrid: Alcalá, 1970.
- Brasó, Enrique. "El doblaje en España: estudio de un fragmento de *Cyrano de Bergerac*." *Lecciones de teoría y práctica de la traducción*. Coord.. Leandro Félix Fernández y Emilio Ortega Arjonilla. Málaga: Universidad de Málaga, 1997. 47-56.
- Chaume, Frederic. "La traducción audiovisual: estado de la cuestión." *La palabra vertida: investigaciones en torno a la traducción. Actas de los VI encuentros complutenses en torno a la traducción*. Eds. Miguel Ángel Vega, Rafael Martín-Gaitero. Universitat Jaume I. 393-406.
- Collins Diccionario Inglés*. Barcelona: Grijalbo, 1997
- Como agua para chocolate (película)*. Guión por Laura Esquivel. Dir. Alfonso Arau. Protagonistas: Lumi Cavazos, Marco Lombardi y Regina Torne. Miramax, 1993.
- Crystal, David y Derek Davy. *Investigating English Style*. Londres: Longman, 1969.
- Cuyás, Arturo y Antonio. *Gran Diccionario Cuyás (inglés-español, español-inglés)*. Barcelona: Ediciones Hymosa, 1973.
- Diccionario de la lengua española*. Real Academia Española. Madrid: Espasa Calpe, 1997.
- Diccionario temático de sinónimos y antónimos*. Madrid: Everest, 1993.
- Duro, Miguel. *La traducción para el doblaje y la subtitulación*. Madrid: Catédra, 2001.
- El mole. MexPlaza. Universidad de Guadalajara.  
<<http://mexico.udg.mx/cocina/historia/mole.html>>

- Esquivel, Laura. *Como agua para chocolate*. Nueva York: Anchor Books Doubleday, 1994.
- Félix Fernández, Leandro y Emilio Ortega Arjonilla, eds. *II Estudios sobre traducción e interpretación*. Málaga: Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga, 1998.
- Friends*. Guión por Mark J. Kunerth. Dir. Michael Lembeck. Protagonistas: Jennifer Aniston, Courteney Cox, Lisa Kudrow, Matt Le Blanc, Matthey Perry, David Schwimmer. Warner Studios, 1997-1998, cuarta temporada.
- Friends*. Guión por Scott Silveri. Dir. Kevin S. Bright. Protagonistas: Jennifer Aniston, Courteney Cox, Lisa Kudrow, Matt Le Blanc, Matthey Perry, David Schwimmer. Warner Studios, 2001-2002, octava temporada.
- García Yebra, Valentín. *En torno a la traducción*. Madrid: Gredos, 1983.
- García Yebra, Valentín. *Teoría y práctica de la traducción*. Madrid: Gredos, 1984.
- Harry Potter and the Sorcerer's Stone*. Guión por J.K. Rowling. Dir. Chris Columbus. Protagonistas: Daniel Radcliffe, Rupert Grint. Warner Home Video, 2001.
- Hatim, Basil e Ian Mason. *Teoría de la traducción: una aproximación al discurso*. Barcelona: Ariel, 1995.
- Karamitroglou, Fotios. A proposed Set of Subtitling Standards in Europe. PhD. Audiovisual Translation. UMIST, Manchester, UK: European Association for Studies in Screen Translation (ESIST). Abril, 1998. Translation Journal. Volume 2, No. 2. <<http://accurapid.com/journal/04stndrd.htm>>
- Lira, Carmen, Directora General. La Jornada. Saade, México, D.F. <<http://www.jornada.unam.mx/1995/nov1995/951113/ESQUICLW-067.html>>
- Maillot Jean. *Traducción científica y técnica*. Madrid: Gredos, 1997.
- Martínez, Emilia. *Gramática y dudas del idioma*. Barcelona: Sopenia, 1999.

- Méndez Torres, Ignacio. *El lenguaje oral y escrito en la comunicación*. México, D.F.: Limusa, 1990.
- Moreno Horacio. "Los orígenes del realismo mágico". Tuxys.com-Arte y Cultura. 2000 Mujeres de Empresa. 6 agosto 00. <[http://www.mujeresdeempresa.com/arte\\_cultura/cultura000806.htm](http://www.mujeresdeempresa.com/arte_cultura/cultura000806.htm)>
- Newmark, Peter. *Manual de traducción*. Madrid: Cátedra, 1992.
- Nida, Eugene y Charles R. Taber. *La traducción: teoría y práctica*. Madrid: Cristiandad, 1986.
- Nord, Christiane. *Text Analysis in Translation*. Amsterdam: Rodopi, 1991.
- Pascua, Isabel. "Estudio sobre la traducción de los títulos de películas 24-29 de febrero de 1992." *IV Encuentros Complutenses en torno a la traducción*. Ed. Margit Raders y Rafael Martín-Gaitero. Madrid: Complutense, 1994. 349-354.
- Pavis, Patrice. "Hacia una especificidad de la traducción teatral: La traducción intergestual e intercultural". *Criterios*, 29 I-1991-VI 1991. 59-92.
- Paz, Octavio. *Traducción: literatura y literalidad*. Barcelona: Tusquets Editores, 1971.
- Pineda, Francisco. "El doblaje de programas televisivos: traducción comunicativa versus traducción semántica." *IV Encuentros Complutenses en torno a la traducción*. Ed. Margit Raders y Rafael Martín-Gaitero. Madrid: Complutense, 1994. 355-360.
- Pineda, Francisco. "Narrativa de ficción y narrativa cinematográfica: análisis de *The Collector*." *La palabra vertida: investigaciones en torno a la traducción. Actas de los VI encuentros complutenses en torno a la traducción*. Eds. Miguel Ángel Vega, Rafael Martín-Gaitero. Universitat Jaume I. 449-456.
- Portalmix2000-2002. "Harry Potter: la historia de la película". <<http://www.portalmix.com/harrypotter/historia.shtml>>

- Rich, Doreen y Ward, Neil. *Strictly British*. *The Harry Potter Lexicon*. 25 abril, 01.  
<[http://www.i2k.com/~svderark/lexicon/strictly\\_british1.html](http://www.i2k.com/~svderark/lexicon/strictly_british1.html)>
- Ruiz, Sonia. "Control social desde la cocina – Como agua para chocolate". 27 junio 2000. Versión en inglés presentada en la Annual Conference On Film and Literature, 29-31 enero 1998. Florida State University, Tallahassee, Florida.  
<<http://members.tripod.com/soniaruiz/SOCIALcontrol/index.htm>>
- Sánchez, José Luis. *El realismo mágico en la novela hispanoamericana*. Madrid: Grupo Anaya, 1990.
- Segovia, Raquel. "El supervisor lingüístico en la televisión." *La palabra vertida: investigaciones en torno a la traducción. Actas de los VI encuentros complutenses en torno a la traducción*. Eds. Miguel Ángel Vega, Rafael Martín-Gaitero. Universitat Jaume I. 753-758.
- Simon and Schuster's International Dictionary*. Nueva York: Simon and Schuster, 1973.
- Snell-Hornby, Mary. *Translation Studies: An Integrated Approach*. Amsterdam: John Benjamins, 1988.
- Vázquez-Ayora, Gerardo. *Introducción a la traductología: curso básico de traducción*. Georgetown: Georgetown University, 1977.
- Vega, Miguel, Martín-Gaitero, Rafael (eds.). *Actas de los VI Encuentros Complutenses en torno a la traducción*
- Vélez, Isabel, PhD. Biografías. Laura Esquivel. Revisada 10 de mayo, 2001. <<http://www.prtc.net/~isavelez/esquivel.html>>
- Warner Bros. "Harry Potter. The official Harry Potter Website".  
<<http://harrypotter.warnerbros.com/home.html>>
- Williams, Edwin. *The Williams Spanish & English Dictionary*. New York: Charles Scribner's Sons, 1978.